



HAL
open science

Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France

Frédéric Rolland

► **To cite this version:**

Frédéric Rolland. Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France. Art et histoire de l'art. Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2009. Français. NNT: . tel-03764486

HAL Id: tel-03764486

<https://hal.science/tel-03764486>

Submitted on 30 Aug 2022

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.

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Ecole doctorale : Cultures, Organisations, Législations

Laboratoire d'accueil : Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur

Spécialité : Arts, mention Arts du spectacle,
option études cinématographiques et audiovisuelles.

Présentée et soutenue publiquement, le 23 novembre 2009 par
Frédéric ROLLAND

LES COLLECTIONS PRIVÉES DE FILMS DE CINÉMA EN SUPPORT ARGENTIQUE EN FRANCE

Tome I

Thèse dirigée par Sylvie DALLET

Jury composé de :

Sylvie DALLET, Professeur des Universités, à l'Université de Paris-Est - Directrice de thèse

Jacques GUYOT, Professeur des Universités, à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis - Rapporteur

Françoise HACHE-BISSETTE, Maître de conférences (HDR), à l'Université Paris V René Descartes - Rapporteur

Jean-Yves MOLLIER, Professeur, à l'Université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines - Président du jury

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Ecole doctorale : Cultures, Organisations, Législations

Laboratoire d'accueil : Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur

Spécialité : Arts, mention Arts du spectacle,
option études cinématographiques et audiovisuelles.

Présentée et soutenue publiquement, le 23 novembre 2009 par
Frédéric ROLLAND

LES COLLECTIONS PRIVÉES DE FILMS DE CINÉMA EN SUPPORT ARGENTIQUE EN FRANCE

Tome I

Thèse dirigée par Sylvie DALLET

Jury composé de :

Sylvie DALLET, Professeur des Universités, à l'Université de Paris-Est - Directrice de thèse

Jacques GUYOT, Professeur des Universités, à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis - Rapporteur

Françoise HACHE-BISSETTE, Maître de conférences (HDR), à l'Université Paris V René Descartes - Rapporteur

Jean-Yves MOLLIER, Professeur, à l'Université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines - Président du jury

Résumé :

Les aléas de la conservation des films (dans le cadre de l'industrie du cinéma) ont abouti à ce qu'un nombre considérable de films ait disparu, ce pour tous les types de films.

Alors que des cinémathèques et centres d'archives audiovisuels institutionnels se sont multipliés et qu'ils disposent de fonds importants, il existe parallèlement en France de simples amateurs, collectionneurs de films en support argentique, qui disposent parfois de titres rares ou uniques dans tous les formats, réalité qui a été oubliée.

Dans beaucoup de cas, il s'agit de collections ayant eu initialement un but fonctionnel. Elles étaient le seul moyen de disposer de films à domicile avant l'arrivée des magnétoscopes pour les particuliers dans les années 1970. Il ne s'agit pourtant pas que de « films d'édition », spécialisés pour ce marché amateur mais dans bien des cas d'importantes collections en format professionnel comme le 35 mm. Les collectionneurs amateurs font face à un contexte légal souvent hostile à leur passion et leurs activités, même si depuis un jugement de 1973 rien n'interdit la possession à titre privé de films argentiques. Les échanges s'effectuent le plus souvent au grand jour par exemple sur des foires spécialisées. Il existe pourtant une certaine ambiguïté nourrie par l'existence de réseaux parallèles pour obtenir des copies et une posture réciproque de méfiance entre les collectionneurs et les institutionnels ou les ayants-droit.

Les collectionneurs sont assez discrets malgré l'existence d'associations. La connaissance des ressources dont ils disposent s'avèrerait malgré tout souhaitable sur le plan patrimonial, mais aussi fonctionnel alors que le processus de transition technique de la chaîne de fabrication et de diffusion du cinéma photochimique vers le numérique s'est amorcé depuis quelques années. La numérisation des fonds répertoriés devrait être pour longtemps incomplète et de nombreux films resteront invisibles.

Notre étude a donc pour objet de faire le point sur les collections françaises, en s'intéressant aux mécanismes d'acquisition des copies, aux motivations des collectionneurs, à la valeur des titres disponibles au regard de ce qui existe déjà sur le plan institutionnel et aux mécanismes à mettre en place pour tenter de renouer des liens distendus depuis des décennies entre collectionneurs privés et publics.

Abstract :

The vagaries of film preservation (within the film industry) has led to a considerable number of films which have disappeared, for all types of movies.

While film and audiovisual archives institutions have been multiplied and have significant funds, there are at the same time in France amateurs, collectors of silver's film support, which have sometimes rare or unique titles in all formats, a reality that has been forgotten.

In many cases, these collections had originally a functional purpose. They were the only way to have movies at home before the arrival of the VCR for individuals in the 1970s.

It is not only release film, specialized for amateur market but in many cases significant collections in a professional format as the 35 mm.

The collectors face a legal environment often hostile to their passion and their activities, even if, since a trial of 1973, nothing prohibits any private ownership of silver films. The trade is most often in broad daylight on specialized fairs. There is some ambiguity fostered by the existence of parallel networks to obtain copies and an attitude of mutual distrust between the collectors and officials or owners.

Collectors are very discreet despite the existence of associations. The knowledge of available resources would still be useful in terms of heritage, but also functional when the transition process of the engineering, manufacturing and distribution chain of the photochemical film to digital began since a few years. The digitization of funds listed should be for a long time incomplete and many films would remain invisible.

Therefore, our study aims to evaluate the situation of the French collections, by taking an interest in the acquisition of copies, the motivations of collectors, the value of securities available under the institutional context and in the mechanisms to put in place in order to attempt to renew ties strained for decades between public and private collectors.

Remerciements

à Sylvie DALLET, ma directrice de thèse, pour avoir tenu le cap à travers la tempête de la disparition de notre laboratoire d'origine et d'un changement d'université, mais aussi pour sa patience et sa confiance.

à Cécile ROLLAND, ma tendre épouse, de m'avoir supporté et soutenu, mais aussi de m'avoir accompagné de ses corrections. Elle et moi savons bien qu'il n'y aurait pas eu de thèse sans elle.

à Serge MOROY, président de l'A.L.I.C.C. (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma), pour m'avoir soutenu lors du sondage que j'ai effectué (en rassurant certains de mes interlocuteurs), en me donnant de nombreuses informations ou conseils et enfin, outre le fait qu'il ait accepté d'être l'objet d'une monographie, pour ses nombreuses corrections et avoir permis qu'*Infos-Ciné* relaye mes communications et préoccupations.

à Sylvain MICHELIN, professeur des universités à Paris-Est, pour avoir lancé cette recherche (comme co-directeur minoritaire) et m'avoir aidé et soutenu dans les aspects logistiques de mon sondage auprès des collectionneurs.

à Emmanuel ROSSI, collectionneur et programmateur, pour m'avoir tenu informé de mouvements de copies dont il pouvait avoir connaissance par ses réseaux, de m'avoir introduit auprès d'un des « rois » de la collection, d'avoir accepté d'être l'objet d'une monographie, mais aussi d'avoir souvent excité ma curiosité dans de nouvelles directions .

à Laurent MANNONI, co-directeur du patrimoine et directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque française, pour avoir permis que puissent avoir lieu (en 2008 et 2009) deux premières rencontres entre collectionneurs amateurs et professionnels dans la « Maison du Cinéma », et de m'avoir accompagné avec Laure PARCHOMENKO dans une tournée de visites de collections et d'inaugurations d'expositions.

à Jean-François RAUGER, directeur de la programmation de la Cinémathèque française, pour sa transparence sur le niveau de ses relations avec les collectionneurs français et surtout pour avoir joué le jeu de nos tentatives de rapprochements, dont les rencontres auxquelles il a activement participé.

à Régine RIFFAUD, ma tante et Élise ALLIRAND, ma nièce, pour leurs corrections ainsi qu'à Dominique RAGUENEAU et Dominique PERONNET de l'université de Marne-La-Vallée pour leur aide lors du sondage.

à Bruno BOUCHARD, collectionneur qui m'a soutenu dans notre recherche et a permis à Nevers et ailleurs, d'expérimenter des rencontres dans un contexte amical.

à l'ensemble de ceux qui nous ont fait visiter les installations dont ils ont la charge tout en accordant des entretiens comme : Serge BROMBERG (de Lobster Films), Laurent GARREAU, (responsable du fonds audiovisuel du CNDP), Jocelyn TERMEAU (de Centre Images), Hervé PICHARD (au fort de Saint-Cyr) ou encore l'ensemble du personnel présent et passé du pôle des archives de l'ECPA-D.

à l'ensemble des collectionneurs qui nous ont ouvert leur portes comme Pascal RIGAUD, Daniel NAJBERG, l'abbé PINEAU, Anne BELLOD et ceux que je ne peux remercier publiquement pour l'avoir fait.

à l'ensemble des professionnels qui nous ont accordé des entretiens comme par exemple : Corine FAUGERON, Béatrice De PASTRE, Alain CAROU, COSTA-GAVRAS, Claudine KAUFMANN, Maëlle ARNAUD, Pierre BASTIDE, Frédéric KARALI, Celestino COELHO GUERREIRO (dit CÉLESTIN), José AGUSTI, Michel FAREZ, Frédéric TEMPS, Serge FRIDENKOFF, Bernard SEUTIN, Jean FOURNIER, Jean-Jacques SCHPOLIANSKY, Jean-Baptiste HENNION, Jean-Michel BORDE et bien d'autres comme ceux qui ont participé à nos rencontres à la Cinémathèque française, tels Christophe GAUTHIER, Jean-Marc LAMOTTE ou Éric LE ROY.

à l'ensemble des collectionneurs qui nous ont accordé des entretiens ou envoyé des courriers détaillés comme : Jack PASCAUX, Daniel FLORENCE, Gérard CHÉZAL, Martial DASSONVILLE, Claude PALISSON, Jacques LÉGUILLE, François CARRIN, Jöel BOOTER, Marc BOULANGER, Patrick BLANCANAU, Gilbert BIANCHI, Michel THOUET, Jean-Patrick HERBETH, Gérard DESTRÉMEAU, Didier PETOT, Henri BORGE, Marc PERRIN, Jacques CAGNEUIL, Gérard CHARON, Maurice BLANC, Maurice BLIND (†), René CHARLES (†), Paul VOUILLON (†), et d'autres comme ceux qui ont accepté de répondre à notre sondage ou encore correspondu par courriels.

à d'autres personnes concernées dans des ciné-clubs ou des ayants droit comme en particulier : Jean-Marie BARBARO, Alain THOMAS, Malou BLOCH, Bernard-Pierre DONNADIEU, Lilliane JOLIVET ou Françoise De MOYEL.

enfin surtout :

à Jean VAN HERZEELE pour m'avoir transmis le virus de la collection, être à plusieurs titres à l'origine de cette recherche, et d'avoir accepté d'être l'objet d'une monographie à un niveau de détails qui l'implique plus que tout autre collectionneur.

et à ma petite Charlotte ROLLAND, ma fille, qui a grandi avec ma thèse puisqu'elles sont nées presque en même temps, me donnant ainsi la notion du temps qui passe .

Cette thèse lui est dédiée...

TABLE DES MATIERES

Tome I

Résumé.....	p.4
Abstract.....	p.5
Remerciements.....	p.7
Table des matières.....	p.11
Introduction générale.....	p.17
Procédures et méthodologie de l'étude	p.19
Un contexte de patrimonialisation et de mutations technologiques du cinéma.....	p.27
Hypothèses.....	p.36
Première partie : La matérialité de l'objet film.....	p.45
1. Un patrimoine aux formes hétérogènes	p.47
1. 1 L'in évidence de la collection de l'objet film	p.52
1. 1. 1 Un art technique	p.54
1. 1. 1. 1 Retour sur les principes techniques du cinématographe	p.55
1. 1. 1. 2 Le son analogique au cinéma	p.67
1. 1. 1. 3 Les types physico-chimiques de pellicule.....	p.69
1. 1. 1. 4 Les formats d'images animées argentiques	p.72
1. 1. 1. 5 Les différents types d'émulsion de pellicule	p.84
1. 1. 2 Un patrimoine fragile	p.89
1. 1. 2. 1 Une conservation difficile pour tous les supports.....	p.90
1. 1. 2. 2 Les différentes crises de l'histoire de l'exploitation.....	p.99
1. 1. 2. 3 Les nombreuses vagues de destruction pour l'image animée.....	p.113
1. 1. 2. 4 Des difficultés logistiques croissantes	p.121
1. 2 Vers un changement de support	p.126
1. 2. 1 De l'argentique à la vidéo.....	p.129
1. 2. 1. 1 La concurrence progressive de la vidéo.....	p.131
1. 2. 1. 2 Le passage au numérique de la vidéo et du son.....	p.136
1. 2. 1. 3 La mise en place du cinéma digital	p.147
1. 2. 1. 4 Une nouvelle distribution plus immatérielle.....	p.157
1. 2. 2 Une reconstruction des oeuvres	p.170
1. 2. 2. 1 Vers la numérisation des archives.....	p.172
1. 2. 2. 2 La sauvegarde et la restauration technique des films.....	p.180
1. 2. 2. 3 Reconstruction et déconstruction des films.....	p.192

Deuxième partie : Collections de films	p.207
2. De la genèse des collections.....	p.209
2. 1 L'apparition des cinémathèques	p.215
2. 1. 1 Une lente prise de conscience de la valeur patrimoniale du film... ..	p.217
2. 1. 1. 1 Les centres d'archives comme lieux de mémoire.....	p.219
2. 1. 1. 2 Un réseau développé de cinémathèques officielles.....	p.227
2. 1. 1. 3 Portraits des grands centres d'archives audiovisuelles	p.239
2. 1. 1. 4 Une conservation massive mais incomplète	p.254
2. 1. 1. 5 Le temps de la valeur de la mémoire et de sa marchandisation... ..	p.264
2. 1. 2 Les limites du droit à la visibilité des films	p.272
2. 1. 2. 1 Insécurité juridique pour les collectionneurs privés	p.274
2. 1. 2. 2 Les règles de l'exploitation et de la diffusion non commerciale	p.282
2. 1. 2. 3 Pièges du droit face à l'accès à la culture par le film.....	p.291
2. 1. 2. 4 La gestion de l'information sur les collections officielles.....	p.303
2. 1. 2. 5 De la non-diffusion à la disparition des films.....	p.308
2. 2 Les mécanismes de constitution des collections privées	p.313
2. 2. 1 Le besoin de collectionner le cinéma.....	p.315
2. 2. 1. 1 Les motifs concrets des collections de films jusqu'à la vidéo.....	p.316
2. 2. 1. 2 Le non-film dans le rêve de cinéma	p.319
2. 2. 1. 3 Fétichisation de l'objet film.....	p.321
2. 2. 2 Mécanismes d'acquisition	p.330
2. 2. 2. 1 Les Films d'édition	p.333
2. 2. 2. 2 Production et distribution des films de première partie en 16 mm.	p.344
2. 2. 2. 3 Réseaux de location-vente et les catalogues de films 16 mm	p.347
2. 2. 2. 4 Formats rares de la firme Pathé	p.354
2. 2. 2. 5 Boutiques, foires et brocantes	p.356
2. 2. 2. 6 Les annonces spécialisées.....	p.370
2. 2. 2. 7 Comparaison avec les ventes concernant le non-film.....	p.381
2. 2. 2. 8 Réseaux souterrains de circulation des copies	p.387

Tome II

Troisième partie : Collectionneurs de films	p.403
3. Pas de collections sans collectionneurs	p.405
3. 1 Sondage auprès des collectionneurs de films.....	p.408
3. 1. 1 Le besoin d'une perception globale.....	p.409
3. 1. 1. 1 Un climat de craintes.....	p.410
3. 1. 1. 2 Organisation et méthodologie du sondage.....	p.414

3. 1. 1. 3	La sélection des questionnaires valides.....	p.419
3. 1. 2	Les résultats.....	p.422
3. 1. 2. 1	Un monde d'hommes qui vieillit vite.....	p.422
3. 1. 2. 2	Des milieux sociaux et une répartition géographique hétérogène.	p.425
3. 1. 2. 3	Ressources des collectionneurs en matériel de projection.....	p.429
3. 1. 2. 4	Des chiffres à propos des collections de films elles-mêmes.....	p.433
3. 1. 2. 5	Des patronages aux ciné-palaces, la genèse d'une passion	p.435
3. 1. 2. 6	Proposition de typologie des collectionneurs.....	p.439
3. 1. 2. 7	Des collectionneurs circonspects.....	p.440
3. 2	Portraits de collectionneurs et de leurs collections de films.....	p.445
3. 2. 1	Le collectionneur Jean Van Herzeele.....	p.446
3. 2. 1. 1	Un inventaire et un stockage difficile.....	p.447
3. 2. 1. 2	Des acquisitions au fil du temps.....	p.453
3. 2. 1. 3	Un contenu patrimonial significatif.....	p.456
3. 2. 1. 4	Une vie autour de la collection.....	p.460
3. 2. 2	Le collectionneur Paul Vouillon.....	p.464
3. 2. 2. 1	L'évidente notoriété de Popaul.....	p.465
3. 2. 2. 2	Un profil marchand.....	p.466
3. 2. 2. 3	De la fin d'une collection.....	p.469
3. 2. 3	Le collectionneur Emmanuel Rossi.....	p.472
3. 2. 3. 1	Un nouvel entrant incontournable.....	p.473
3. 2. 3. 2	De l'amateur à l'esthète.....	p.476
3. 2. 3. 3	Une collection la plus vivante possible.....	p.478
3. 2. 4	Le collectionneur Serge Moroy.....	p.482
3. 2. 4. 1	Une collection modeste mais raisonnée.....	p.483
3. 2. 4. 2	Un actif au cœur du milieu des collectionneurs de films.....	p.485
3. 3	Renouer les liens de la valorisation des collections privées	p.488
3. 3. 1	Des collections vivantes	p.491
3. 3. 1. 1	Des musées du cinéma	p.493
3. 3. 1. 2	Des ciné-clubs underground	p.498
3. 3. 1. 3	Des projections à destination des scolaires	p.504
3. 3. 1. 4	Des matériaux pour des besoins programmatiques externes.....	p.507
3. 3. 1. 5	Des titres et éléments complémentaires aux autres collections...	p.516
3. 3. 2	Pour une meilleure circulation de l'information.....	p.522
3. 3. 1. 1	Des associations et revues de collectionneurs de films.....	p.523
3. 3. 2. 2	Une incitation aux dons et aux dépôts par les centres d'archives.	p.541
3. 3. 2. 3	Une première rencontre à la Cinémathèque française.....	p.547
3. 3. 2. 4	Une seconde rencontre à la Cinémathèque française.....	p.555
3. 3. 2. 5	Les dispositifs possibles de l'échange d'informations.....	p.565

Conclusion	p.572
Des collections menacées.....	p.574
Quels usages possibles pour ces collections.....	p.579
Pour un développement des échanges	p.585
Bibliographie	p.590
Index de la bibliographie.....	p.592
Annexes	p.622
Index des annexes.....	p.623
Annexe A : Textes et tableaux	p.625
1. Lexique de termes techniques	p.626
2. Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma	p.630
3. Rappel des étapes techniques principales du cinéma en photochimique et en numérique.....	p.631
4. Tableau des définitions des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007.....	p.632
5. Tableau de la fréquentation et l'exploitation cinématographique française entre 1938 et 2008.	p.633
6. Chiffres du CNC sur l'exploitation cinématographique française en 2007-2008.....	p.634
7. Liste des distributeurs de <i>L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus</i> de l'année 1955.....	p.635
8. Liste des distributeurs vendant des films dans <i>L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus</i> de l'année 1955.....	p.637
9. MOROY Serge, « Affaire Procès Gomet (6) : l'arrêt de la cour d'Appel de Versailles », <i>Infos-Ciné</i> , n°49, mai 2000	p.639
10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », <i>Infos-Ciné</i> , n°41 juin 2003	p.640
11. Autorisation de publication des articles de Serge Moroy.....	p.641
12. Cotes des films en 35 mm sur le marché parallèle des collectionneurs en 2008.....	p.642
13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 - 2008.....	p.643
14. Cotes des films de collection en format Super 8 mm en 2008 - 2009.....	p.644
15. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008.....	p.645
16. Lettre d'accompagnement du sondage de 2006 pour les personnes privées.....	p.646
17. Questionnaire du sondage de 2006 pour les personnes privées.....	p.647
18. Index des tableaux des sondages auprès des collectionneurs de films en 1998 et 2006.....	p.649
19. Lettre d'accompagnement du sondage 2006 pour les associations et structures	p.650
20. Questionnaire du sondage 2006 pour les associations et structures.....	p.651
21. Affichette lors du sondage à Argenteuil en janvier 2006.....	p.652
22. Communiqué dans <i>Infos-Ciné</i> n° 67 de la 1 ^{ère} rencontre collectionneurs privés et publics.....	p.653
23. Communiqué dans <i>Infos-Ciné</i> n° 68 du report de la 1 ^{ère} rencontre au 12 janvier 2008.....	p.654
24. Texte du courriel type annonçant la 2 ^{ème} rencontre entre les collectionneurs privés et publics du 28 mars 2009 et qui reprenait pour partie l'annonce faite dans le programme de mars – mai 2009 de la Cinémathèque française.....	p.655
Annexe B : Figures	p.657
n°1, montage photographique des différents formats de films [format paysage].....	p.658
n°2, photographie d'un dépôt en support 35 mm nitrate par un particulier à Lobster Films.....	p.659
n°3, photographie d'un film 35 mm en support nitrate après décomposition.....	p.659
n°4, photographie d'un appareil de lecture du niveau de retrait pour 35 mm en support nitrate ...	p.659
n°5, photographie d'un film 35 mm exposé aux vapeurs d'acétone à l'ECPA-D.....	p.659
n°6, photographie d'un film 16 mm victime d'un syndrome du vinaigre.....	p.660
n°7, photographie d'une boîte métal 35 mm de marque Fuji oxydée de l'intérieur.....	p.660
n°8, photographie d'une boîte et d'une bobine de 16 mm dite plastique.....	p.660

n°9, photographie d'une cassette film pour support Super 8 mm.....	p.660
n°10, photographie d'une pellicule 35 mm polyester après rupture d'un bras de projecteur.....	p.661
n°11, photographie d'une mûre proliférante se propageant au milieu de copies 35 mm.....	p.661
n°12, photographie d'une pellicule 35 mm endommagée par une mûre proliférante.....	p.661
n°13, photographie d'une boîte en bois d'une capacité de 1800 m pour le 35 mm.....	p.661
n°14, photographie d'une juxtaposition de supports 35 mm, 16 mm, DVD et VHS.....	p.662
n°15, photographie d'un projecteur Pathé Kok 28 mm chez Pascal Rigaud.....	p.662
n°16, photographie d'une bobine de 70 mm et d'un bobinot de 16 mm.....	p.663
n°17, photographie de bobines en format 70 mm chez un collectionneur anonyme.....	p.663
n°18, photographie des trois formats de colleuses 16 mm, 35 mm et 70 mm.....	p.663
n°19, photographie d'un projecteur 16 mm à l'école de chasse de la base aérienne de Tours.....	p.664
n°20, photographie caméra numérique HD Sony Cinealta au SATIS 2008.....	p.665
n°21, photographie afficheur et serveurs 4K et capacité 3D au SATIS 2008.....	p.665
n°22, photographie de quelques unes des 18 casemates de stockage à l'ECPA-D avant 2007...	p.666
n°23, photographie de l'entrée du pôle patrimoine de Centre Images à Issoudun.....	p.666
n°24, photographies des télécinémas 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de Centre Images.....	p.667
n°25, photographie d'une allée de dépôt de films amateurs à Centre Images.....	p.668
n°26, photographies d'un conditionnement discret pour films amateurs sous forme de livres.....	p.668
n°27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris...	p.669
n°28, publicité de l'officine de location de films Shaffar 47 rue d'Amsterdam à Paris en 1955.....	p.669
n°29, photographie d'une étiquette d'avertissement sur boîte 16 mm du cadre prévu par la loi...	p.670
n°30, photographie de catalogues de films loués, prêtés ou vendus.....	p.670
n°31, photographie de films d'édition en format sub-standard chez Pascal Rigaud.....	p.671
n°32, photographies de la foire des Cinglés du cinéma d'Argenteuil en 2008 et 2009.....	p.671
n°33, photographie de Woody Le Robot à la 1ère brocante cinéma à Paris en juillet 2009.....	p.672
n°34, photographie d'une très rare maquette de placement d'un Ciné-palace de province.....	p.672
n°35, photographie d'une collection de caméras du 9,5 mm à la HDV.....	p.672
n°36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition.....	p.673
n°37, photographie d'un Super 8 de contrefaçon Italienne du film Disney <i>Merlin l'Encheteur</i>	p.674
n°38, photographie d'une caisse de films 9,5 mm à la foire de Bièvres en 2009.....	p.674
n°39, photographie d'une marque des douanes sur un film 16 mm vendu aux enchères.....	p.675
n°40, photographie du stand à la foire d'Argenteuil pour le sondage de 2006.....	p.675
n°41, photographie de la salle de projection de Jean Van Herzeele	p.676
n°42, photographie des portraits Harcourt et murs de la salle de Jean Van Herzeele.....	p.676
n°43, photographie de Jean Van Herzeele dans sa cabine de projection 16 mm et 35 mm.....	p.677
n°44, photographie de Jean Van Herzeele avec un projecteur de type Pathé Europ 9,5 mm.....	p.677
n°45, photographie de l'auteur devant les films 16 mm long-métrage de Jean Van Herzeele.....	p.678
n°46, photographie de Charlotte Rolland devant un stock de bandes annonces 35 mm	p.678
n°47, photographie stock de films 35 mm de Jean Van Herzeele	p.679
n°48, photographie stock de films 35 mm de long-métrage dans une grange.....	p.679
n°49, photographie du collectionneur Paul Vouillon via Serge Moroy.....	p.680
n°50, photographie du collectionneur Emmanuel Rossi devant une affiche de cinéma Bis.....	p.680
n°51, photographie de la table de projection d'Emmanuel Rossi.....	p.680
n°52, photographie Serge Moroy à l'assemblée générale de l'ALICC 2009.....	p.680
n°53, photographie de quelques appareils de la collection de Pascal Rigaud.....	p.681
n°54, photographie d'un appareil Pathé 4,75 mm chez Pascal Rigaud.....	p.681
n°55, photographie de Pascal Rigaud devant un de ses petits projecteurs.....	p.681
n°56, photographie de Bruno Bouchard devant sa collection de projecteurs jouets.....	p.681
n°57, photographie de revues françaises liées à la rentrée 2008 aux collectionneurs de films ...	p.682
n°58, photographie de L.Mannoni et F.Rolland à la Cinémathèque française en 2008.....	p.682
n°59, affichette des animations du 13 janvier 2009 à la médiathèque de Nevers.....	p.682
n°60, photographie de groupe des collectionneurs au <i>casse croûte des collectionneurs</i> 2009....	p.683
n°61, photographie de l'abbé Pineau devant quelques éléments de sa collection.....	p.683
n°62, photographies des oeuvres plastiques de Sylvain Girves à la Brocante du cinéma à Paris devant le MK2 Bibliothèque et la BNF François Mitterrand en juillet 2009.....	p.684
n°63, photographies d'une installation plastique de Etienne Faivre dans le parc Henri Salagnac à Malakoff en 2008 qui intègre le support film.....	p.684

Introduction générale

Procédures et méthodologie de l'étude

En réalisant un état des lieux des collectionneurs de films, nous avons souhaité éclairer ceux qui voudront bien en avoir connaissance pour dépasser le premier niveau des présupposés sur le sujet. Cette enquête apporte un complément aux histoires officielles du cinéma ou sur les usages et pratiques au sein d'un milieu méconnu.

Nous avons également eu l'objectif d'établir, si possible, pour la période considérée de l'étude¹, une évaluation globale des potentialités patrimoniales et éventuellement fonctionnelles² des collections privées françaises de films en support argentique.

Cette démarche, au-delà des motifs académiques habituels à une recherche en thèse, est également motivée par diverses raisons d'ordre plus personnelles.

Au regard des éléments qui vont suivre, en premier lieu, nous informons notre lecteur que nous allons déroger ponctuellement à la convention universitaire de l'usage systématique de la première personne du pluriel au profit de la première personne du singulier lorsque le contexte de notre implication nous y oblige.

En effet, mon grand-oncle³ est un collectionneur de films dont je reprends personnellement petit à petit le « flambeau ». L'émerveillement et la surprise des visiteurs de cette collection (y compris des représentants de l'industrie ou des archives du cinéma) me questionnent depuis longtemps sur la fascination qu'exerce l'objet film mais aussi l'ignorance généralisée concernant ces collections. Incontestablement ma connaissance intime de cette collection (en format 16 mm, 35 mm et 9,5 mm) qui est, sur le plan numérique, une des plus importantes de France⁴, tout en ayant été constituée dans un mode que l'on peut désigner comme « le tout venant », a été une base de réflexion et de comparaison.

En outre, en tant que collectionneur de film, en marge de cette collection, j'ai été impliqué depuis au moins une décennie dans les échanges et les réseaux de toutes natures. Cette position particulière m'a permis d'effectuer cette recherche en ayant accès à certaines informations grâce à mon statut de « collectionneur amateur », qui a constitué un indispensable « sésame » dans un environnement hostile aux enquêtes.

J'assume donc la particularité d'être personnellement impliqué comme collectionneur de films et, à ce titre, déposant à la Cinémathèque française⁵, ce qui ne doit pas cependant apparaître comme une vision de la finalité des collections privées, ni je l'espère comme un paramètre m'ayant ôté tout recul nécessaire à cette recherche.

¹ Entre décembre 2004 et août 2009.

² Comme support de diffusion par exemple dans le cadre de programmations ponctuelles et pour l'accès aux films pour les chercheurs.

³ Jean VAN HERZEELE qui est l'objet d'une monographie dans cette étude.

⁴ Avec 627 films de long-métrage et environ 2161 autres petits unitaires en avril 2009.

⁵ Déposant (depuis décembre 2005) et membre votant (depuis mai 2007) à la Cinémathèque française.

Le champ interdisciplinaire de cette étude, à la croisée entre la valorisation du patrimoine cinématographique, la sociologie du cinéma ou l'histoire culturelle, pose peut-être une certaine difficulté à classer cette recherche qui comprend en outre une partie technique qui est un préliminaire indispensable à la compréhension du sujet.

L'histoire des techniques du cinéma n'est pas un sujet traité à son juste niveau (ce qui est paradoxal pour un art avant tout technique) mais que dire alors de la collection de films par des « amateurs ». Notre étude s'inscrit en effet dans un contexte scientifique et universitaire qui semble ignorer jusqu'à l'existence de notre objet d'étude, c'est-à-dire les collections et les collectionneurs privés de films de cinéma en support argentique en France.

Le titre même de notre thèse : *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France* est révélateur, de par son caractère très explicite sur la question du support, de « l'in-évidence » préalable à se faire comprendre en qui concerne même « l'objet » collectionné, en l'occurrence le support film photochimique (argentique) de « cinéma » et pas le film sous la forme de vidéogrammes ou les collections de cinéma dites aujourd'hui de « non-film » (c'est-à-dire : les appareils, les affiches, etc.).

Nous avons choisi de limiter notre champ d'étude aux collectionneurs de films en support photochimique et non pas aux collectionneurs de films en général (sous entendu de vidéogrammes), ni même aux seuls collectionneurs d'appareils de projection, bien que ce type de collection ait un lien étroit et même quasiment « consubstantiel » avec notre sujet.

En ce qui concerne la notion de « collectionneur privé » de films, nous entendons ainsi : « un simple particulier accumulateur de films animés en support film photochimique ».

L'état des lieux de la bibliographie existante sur le sujet, au lancement de cette recherche et depuis, nous renseigne par son extrême faiblesse, sur la « non-évidence » du sujet dans le milieu de la recherche, des érudits du cinéma mais aussi, ce qui est plus grave, dans les cinémathèques et les centres d'archives officiels.

Nous avons été, au lancement de ce travail de recherche, très souvent saisis devant l'ignorance ou au mieux la « circonspection » de nombre d'acteurs du monde officiel des archives cinématographiques et même d'ayants-droit vis à vis des collectionneurs de films. Cela nous a d'ailleurs motivé pour effectuer une recherche sur ce thème.

Combien de programmeurs, d'archivistes audiovisuels ont pleinement conscience de ce que ces collections recèlent, alors qu'ils sont concentrés sur le développement ou la notoriété de leurs propres collections ? On peut d'ailleurs s'interroger sur les raisons profondes de la faiblesse de l'état des connaissances sur le sujet des collections privées.

L'absence de corpus sur le sujet des « collections privées de films » peut pour partie apparaître comme signifiante d'un certain malaise en lien avec la matérialité du support film chez les critiques et plus généralement les « écrivains de cinéma ». Combien d'ouvrages de

cinéma sur la Cinéphilie⁶, ou même de rapports en lien avec le cinéma « non commercial »⁷, ne mentionnent même pas de leur existence, alors que leur rôle a été et est encore fondamental dans la préservation des films, et finalement leur connaissance. Aucun ouvrage n'a, à notre connaissance, jamais été consacré aux collections privées de films au-delà de la question des cinémathèques officielles, et les bibliographies⁸ sur le cinéma ne nous ont été utiles que d'une manière incidente. Il y a 40 ans, c'est pourtant des dizaines de milliers de français qui accumulaient des films « d'édition » (ou d'autres) comme aujourd'hui les vidéogrammes « patrimonialisent » le film à une échelle plus grande encore.

Certes la lacune est ancienne si on pense par exemple aux histoires générales du cinéma rédigées entre 1925 et 1980 (par Georges-Michel COISSAC⁹ à Jean MITRY¹⁰ en passant par Georges SADOUL¹¹, René JEANNE et Charles FORD¹²) et l'omission dans ces ouvrages reflète (parmi bien d'autres) les oublis sur le volet des mécanismes de la distribution cinématographique qui comprenait à l'époque une distribution à destination des amateurs.

Quelques rares revues ou catalogues ont été le reflet des préoccupations des adeptes du « cinéma chez soi », comme en 1920 l'éponyme *Cinéma chez soi* édité par la firme Pathé¹³. Nous nous sommes appuyés pour notre étude sur les réseaux spécialisés qui publient aujourd'hui ces revues (parfois très érudites) mais peu connues, réalisées par les collectionneurs eux-mêmes, que nous n'avons pas hésité à citer même s'il s'agit de publications amateurs.

Pour contourner les difficultés liées à leur passion accumulatrice, des collectionneurs ont en effet été amenés à se regrouper en réseaux. Il existe ainsi des associations françaises, peu connues, comme par exemple l'A.L.I.C.C. (l'Agence de Liaison des Collectionneurs du cinéma), créée en 1987 qui édite une revue *Infos-Ciné* contenant de précieuses informations

⁶ Comme par exemple : BAECQUE Antoine de, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Fayard, 2003, 405p.

⁷ Comme par exemple : BERTHOD Michel, *L'exploitation cinématographique dite non commerciale*, (rapport pour l'inspection générale des affaires culturelles et le ministère de la culture, à la demande du Centre National de la Cinématographie), CNC, juin 2005, 40p. Disponible, sous forme électronique, (en format Pdf), sur le site du CNC, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>.

⁸ Comme par exemple :

HOUBEN Jean-François (dir.), *Dictionnaire de l'édition de cinéma*, Éd Corlet Télérama, 2001, 240p. Source électronique (base de données en ligne) : BnF catalogue général & BN Opale plus Bibliothèque Nationale de France, à l'adresse URL : <http://catalogue.bnf.fr>

⁹ COISSAC Georges-Michel, *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*, Paris : Ed Cinéopse-Gauthier Villars, 1925, 604p.

¹⁰ MITRY Jean, *Histoire du cinéma*, Paris : Éditions universitaires, (coll. « Encyclopédie universitaire »), 5 vol.: 1968-1980.

¹¹ SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris : Éd Denoël, 6 vol.: 1946-1954.

SADOUL Georges, *Le cinéma français*, Paris : Ed Flammarion, 1962, 294p.

¹² JEANNE René, FORD Charles, *Histoire du cinéma 1895-1945*, (Tome IV), *Le cinéma parlant*, Paris : Éd Robert Laffont - SEDE, 1958. 574p.

¹³ GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32, p.12.

sur le sujet ou, depuis janvier 2006, une association et revue concurrente *Cinésopie*. D'autres associations, comme le « Ciné-Club 9,5mm de France » ou quelques ciné-clubs ont pu jouer occasionnellement et depuis bien plus longtemps un rôle plus périphérique en relation avec le monde des collectionneurs, en servant à l'occasion de courroies de transmission entre les collectionneurs et les institutionnels ou des ayants-droit à la recherche de copies de leurs propres films.

Dans une moindre mesure, les revues des fédérations de ciné-clubs comme *Image et son*¹⁴ distillaient, jusqu'aux années 1970, quelques allusions au matériel de projection amateur mais aussi, par la présence de quelques publicités, aux loueurs et vendeurs patentés [voir Annexe B, figure 27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris]. Implicitement cela rappelait aux lecteurs de l'époque, l'existence des projectionnistes amateurs, c'est-à-dire d'un autre « cinéma amateur » que celui de la prise de vue, à savoir celui de la projection de films d'édition spécialement conçus à cette fin ou de copies recyclées de l'exploitation industrielle par la location-vente.

Il existe d'ailleurs aujourd'hui un intérêt croissant tant chez les responsables des centres d'archives régionaux que les universitaires, au sujet du « cinéma amateur », au sens de la « prise de vue » (que beaucoup de collectionneurs ont d'ailleurs pratiquée), mais rien ou presque sur notre sujet, alors que la grande majorité des centres d'archives et des cinémathèques trouvent leurs origines dans ce type d'initiatives et de fonds privés.

Je ne peux d'ailleurs m'exempter personnellement d'une coupable ignorance sur le sujet, bien qu'étant moi-même impliqué comme « collectionneur privé de films ». Je n'ai, par exemple, rien appris dans le cadre de mes études de cinéma (initiées en 1993) qui ne me montre l'importance patrimoniale cumulée de ma démarche individuelle comme collectionneur de films ; de plus je ne fréquentais pas les foires spécialisées avant janvier 2003, bien que familier d'une collection de films depuis mon enfance, actif à titre personnel depuis au moins 1999, et par ailleurs enseignant audiovisuel depuis 2000 en particulier sur le sujet des archives audiovisuelles.

Les points stimulants au lancement de cette recherche sont, d'une part, qu'elle s'effectue sur un terrain vierge de travaux antérieurs (ce qui est conforme à notre perception éthique de ce que doit être une recherche en cinéma) et d'autre part qu'elle s'accompagne d'une dimension opérationnelle, en permettant ultérieurement l'exploitation de notre état des lieux. Il ne s'agit donc pas d'une « classique » thèse conceptuelle, comme beaucoup de travaux¹⁵ dans le domaine des sciences humaines et en particulier du cinéma.

¹⁴ Edité par U.F.O.L.E.I.S. (l'Union Française des Oeuvres Laïques d'Éducation par l'Image et par le Son) entre 1951-1960 et devenue par la suite *Revue du cinéma/Image* puis *Revue du cinéma*.

¹⁵ Dont nous ne remettons pas en cause les qualités.

Au panorama des collections privées de films argentiques en France, purement lié à cette thèse, s'ajoute en effet la volonté d'établir des liens entre les centres d'archives publics ou officiels et les auteurs des collections particulières, disséminés sur tout le territoire national. En favorisant ces liens avec certains centres d'archives, nous espérons que cela pourrait engendrer de nouvelles retombées patrimoniales concrètes qui viendront s'ajouter à celles qui existent déjà mais aussi, et peut-être surtout, changer la posture des uns vis-à-vis des autres.

Il existe aujourd'hui un climat de défiance de part et d'autre entre collectionneurs et centres d'archives cinématographiques, et de nombreuses craintes peuvent exister sur ce sujet sensible.

Aujourd'hui les collections de films sont composées, que cela soit en format 35 mm ou pour une bonne part de celles en format 16 mm, à partir de copies dont l'origine peut-être discutée sur le plan légal parce qu'elles n'étaient pas destinées aux amateurs contrairement aux « films d'édition ».

Une recherche n'est pas là pour porter un jugement et encore moins de dénoncer des usages, d'autant que la « justification morale » (s'il devait y en avoir une) de ces collections est certainement plus ambivalente que l'a priori d'une simple approche légale, qui ne prendrait en compte que les échanges des films « d'édition » à proprement parler.

Notre portrait de la circulation de ces copies comprend ainsi l'établissement de « cotes » (puisqu'il convient d'employer ce terme) de films, ces échanges étant le reflet de la définition du « cours de certaines marchandises »¹⁶. Il ne s'agit en aucune façon d'un encouragement, d'autant que la réalité des échanges ou de la circulation des copies s'inscrivent dans un marché parallèle, oeuvrant le plus souvent au grand jour, sur les foires ou sur les sites Internet.

Les ambiguïtés légales participent en effet au repli sur soi ou à la marginalisation de nombre de collectionneurs. La difficulté pour nous de parler explicitement de certaines personnes et de certains détails de circulation de copies sur des marchés parallèles, sont des paramètres que nous avons intégrés en conscience dès le choix de ce sujet. La recherche et la communication sur celle-ci sont délicates, particulièrement, lorsqu'il s'agit de savoir qui détient quelles copies.

En conséquence et en contravention relative avec les usages universitaires, bien qu'à la recherche d'un constant équilibre, nous avons choisi de laisser dans l'anonymat ceux dont certaines activités¹⁷ pourraient leur attirer des ennuis d'ordre juridique si celles-ci étaient portées à la connaissance de structures qui se chargent de les dénoncer à la justice, à

¹⁶ MERLAT Guy (dir de publication), *Maxidico* [dictionnaire], Ed De la connaissance, 1996, p.278, 1720p.

¹⁷ En particulier d'ordre marchand pour ceux qui, toujours vivants, effectuent le plus souvent à la connaissance de tous, des ventes importantes ou en format 35 mm.

savoir, principalement la F.N.C.F. (Fédération Nationale des Cinémas Français), l'A.L.P.A. (l'Association de lutte contre la Piraterie Audiovisuelle) et jusqu'à preuve du contraire le C.N.C (le Centre national de la Cinématographie).

Nous avons donc été contraints, à certains moments et dans certaines parties, d'être discrets sur nos sources pour ne pas mettre en danger les personnes qui nous ont fait confiance en nous livrant certaines informations. Il en est de même pour les collectionneurs qui nous ont ouvert leurs portes ou se sont confiés à nous lors d'entretiens en nous demandant explicitement de taire leur nom. Précisons, par contre, que tous ceux qui se sont exprimés publiquement ou dans des revues astreintes au dépôt légal en faisant connaître leurs activités, ne peuvent attendre le même traitement même si, dans quelques cas (en particulier en ce qui concerne certaines petites annonces) nous avons estimé qu'il était plus prudent de pas citer le nom des auteurs.

Il nous faut saluer ici ceux qui ont accepté de répondre à nos questions et ceux qui ont accepté d'être l'objet de monographie tant un climat de crainte peut régner dans le milieu des collectionneurs de films. A ce titre, nous n'avons pas voulu faire figurer dans les annexes un index des personnes citées ni celui des films qui ne sont d'ailleurs cités, le plus souvent, qu'à titre d'exemple même si tous sont des cas réels.

L'équilibre que nous avons essayé d'atteindre, correspond à notre souhait d'obtenir une thèse communicable dans son intégralité, même si nous avons probablement à craindre d'être exposés à quelques susceptibilités, en particulier venant de personnels de centres d'archives¹⁸ ou bien de certains collectionneurs ne souhaitant pas que leurs réseaux et leurs fonctionnements soient mis au grand jour.

Notre travail de recherche s'appuie, au regard de la difficulté d'établir des contacts et parfois d'établir un climat de la confiance, sur des entretiens avec des collectionneurs et des responsables de centre d'archives, des visites de collections publiques et privées, de foires et brocantes spécialisées mais également un sondage que nous avons effectué dans le cadre de cette recherche, entre décembre 2005 et février 2006¹⁹. Serge MOROY (secrétaire général puis président de l'ALICC), nous y a beaucoup aidé et un sondage déjà effectué en 1998 par son association a été un point de comparaison intéressant.

Ses constats statistiques généraux ont, en effet, participé à donner une base de réflexion, début 2006, sur le profil des collectionneurs et ce que représentent leurs collections, dans le but de proposer un classement catégoriel.

En ce qui concerne les exemples que nous avons pris, ils ne doivent rien au hasard et viennent souvent d'échanges ou de cas qui nous ont concernés personnellement même si,

¹⁸ Qui se plaisent à présenter de façon idyllique leurs fonds, leur accessibilité ou les relations qu'ils entretiennent avec les déposants.

¹⁹ Auprès de 285 particuliers résidents en France avec un retour de 149 questionnaires valides.

par définition, il concerne aussi d'autres personnes, ce qui au-delà de notre propre sécurité face à la loi, nous incite à rester relativement discret.

Nous avons initié sous le nom de : « Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », avec le concours de la Cinémathèque française et en particulier de Laurent MANNONI²⁰, le 12 janvier 2008 et le 28 mars 2009, des manifestations qui font écho à cette recherche, dont elles sont en quelque sorte la continuité logique, ou du moins un « terrain d'expérimentation ».

La relative dilution sur presque cinq années de ce travail (du fait, de charges de cours²¹, de paternité²², de la dissolution de notre laboratoire d'origine²³ ou pour cause de travail) aura eu, selon nous, un effet positif conforme à l'éthique universitaire qu'implique une démarche de recherche en sciences humaines. En effet, ce temps nous a permis de mettre les choses en perspective, de nous imprégner plus encore du sujet et de faire évoluer nos présupposés initiaux sur de nombreux points ainsi que, par exemple, de rencontrer et visiter plus de personnes et de lieux.

L'organisation des éditions 2008 et 2009 de nos rencontres à la Cinémathèque française, l'élaboration de projets personnels dont un, en 2009, en région Bourgogne²⁴, ou simplement la poursuite de notre activité de collectionneur, ont permis à notre approche d'être enrichie et confrontée au champ opérationnel d'une valorisation des fonds de films provenant des collections privées de cinéma en support argentique en France.

Nous pensons par ailleurs que notre étude globale est un portrait « historique » des collections et des collectionneurs de films argentiques.

Nous sommes actuellement dans une période de mutation technologique charnière. La vague de dématérialisation des supports dans le cadre de la « convergence média » vers le tout numérique, l'arrivée de la vidéo dite « haute définition » ou encore, parmi bien d'autres données, l'âge en moyenne avancé des collectionneurs, vont changer d'ici quelques années et peut-être assez radicalement la situation présente. Le caractère daté dans la première décennie du XXIème siècle de ce travail est donc un des paramètres à prendre en considération dans son appréciation.

²⁰ Co-directeur du patrimoine de la Cinémathèque française et responsable des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du Centre National de la Cinématographie.

²¹ Comme chargé de cours (dans des volumes importants) puis comme A.T.E.R. (Attaché Temporaire d'Étude et de Recherche) à l'Université de Paris-Est Marne La vallée.

²² Depuis février 2005.

²³ Laboratoire I.S.I.S. (Ingénierie des Systèmes d'Informations Stratégiques et décisionnelles) et équipe S.I.S.A.R. (Simulacres, Images, Sons et Arts Relais) de l'école Doctorale I.C.M.S. (Information, Communication, Modélisation, Simulation). Notre l'UFR de rattachement de l'époque étant l'UFR « Arts et Technologie », Institut Charles Cros, du pôle Val d'Europe, de l'université de Marne-La-Vallée.

²⁴ Avec le collectionneur d'appareils et de films Bruno BOUCHARD qui est animateur de l'association « Ciné de papa », active en régions Centre et Bourgogne.

Je me suis exposé personnellement en soulignant certaines faiblesses ou insuffisances du système, la rareté du dialogue ou tout simplement en abordant un sujet pour partie tabou. Cette posture m'a parfois amené à rencontrer des oppositions et des tensions dont le poids des conséquences en dehors de l'université ne doit pas être sous estimée.

Sur le plan de la structuration de notre mémoire, la réflexion sur le support film nous a donc semblé être un point de départ incontournable, que cela soit dans une description de ses caractéristiques mais aussi de l'évolution de l'exploitation et de la distribution des films qui sont étroitement liées. Nous avons d'ailleurs pensé qu'il fallait définir à la fois en note et dans un lexique annexe quelques termes techniques²⁵ que nous estimons importants à la compréhension du sujet.

La technique a parfois du mal à être légitime ; la matérialité du support film renvoie au concret, aux matériaux (par ailleurs périssables) et pour certains à des problématiques « vulgaires » ou « d'intendance », comparées aux questions esthétiques et historiques. Elles sont pourtant le fruit des contraintes et des possibilités liées au dispositif cinématographique. Bien que collections et collectionneurs soient logiquement assez indissociables, après mûre réflexion, il nous a semblé que dépeindre les collections officielles et les réalités concernant le droit, les modes d'acquisition pouvaient précéder les réalités humaines actuelles. En effet, le facteur humain est un paramètre fondamental de cette recherche : c'est une « lapalissade » que de dire que sans collectionneurs il n'y a pas de collections.

Nous avons tenté d'étudier les cas généraux par le biais de l'étude statistique que nous avons menée, puis d'illustrer la segmentation catégorielle que nous proposons, par le biais de quatre monographies représentatives de celles ci.

Si ce travail de recherche a pour but de défricher ce sujet méconnu, notre posture « active » nous a amené, en prenant appui sur le tableau général que nous dressons, à tenter d'établir des passerelles ou au moins les conditions d'un dialogue entre les acteurs officiels et ces acteurs plus discrets que sont les particuliers qui disposent de collections de films.

Elles existent déjà via les associations ou groupements de collectionneurs amateurs, ou encore chez certains professionnels comme Serge BROMBERG²⁶ et sa structure Lobster films, la Cinémathèque de Toulouse ou Laurent MANNONI²⁷ de la Cinémathèque française pour les appareils, qui jouent déjà, à leur manière, un rôle de relais et, en un sens, de médiateur entre les deux rives.

²⁵ Voir l'Annexe A1. Lexique de termes techniques.

²⁶ Co-directeur de LOBSTER FILMS, société spécialisée dans la valorisation des films anciens (pour l'essentiel jusqu'au début des années 1950) qui a été créée en 1985. Elle réalise depuis 1992 les spectacles « Retour de flamme » dont l'objet est de montrer, le plus souvent sous la forme de ciné concerts, des films anciens retrouvés ou restaurés par la structure (qui se considère comme la première collection privée au monde). Serge BROMBERG a des liens dans le milieu des collectionneurs de films et fait des appels réguliers à la recherche de copies.

²⁷ Co-directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française et responsable des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du Centre National de la Cinématographie.

Le volume relativement important de ce mémoire, ou même la nature de ses annexes, tableaux comme iconographie, sont l'expression du besoin d'être « parlant » sur ce sujet où si peu a été dit.

Un contexte de patrimonialisation et de mutations technologiques du cinéma

Le film revêt une réalité plurielle puisqu'il est à la fois une œuvre qui a une dimension patrimoniale comme enregistrement, c'est-à-dire « trace » ayant une valeur esthétique, historique ou documentaire, mais il est aussi, à l'état de copie, un support de visionnement fonctionnel et à ce titre une archive « vivante ».

L'idée de préserver les films remonte aux premiers temps du cinéma, avec le photographe polonais Boleslaw MATUSZEWSKI, qui, de France, réclame, dès 1898, l'émergence de la nécessité de conserver les films du cinématographe pour les générations futures sous la forme d' « un " Musée " ou " Dépôt de cinématographie historique " ²⁸ ».

Des collectionneurs comme le britannique Will DAY²⁹, outre, bien sûr, Henri LANGLOIS dans le cadre de la Cinémathèque française, sont parmi les premiers à s'être entêtés, et ce, à titre privé³⁰, face à l'incompréhension du monde de l'industrie cinématographique ou l'hostilité d'ayants-droit, pour constituer des stocks d'œuvres représentatives de ce qui est, petit à petit devenu, suivant l'expression proposée en 1921 ³¹ par Ricciotto CANUDO, le « Septième Art »³².

Le film n'est devenu un enjeu patrimonial reconnu que par un lent enchaînement d'évènements, depuis la création des premières cinémathèques éducatives dans les années 1920 (à l'instar, en 1921, de la Cinémathèque de Saint-Étienne ou, en 1926, de celle de Paris³³) jusqu'aux plans récents de numérisation, qui parfois s'accompagnent d'une réflexion sur l'éthique de leur valorisation.

Aujourd'hui d'importants centres d'archives audiovisuelles publics ou privés de portée nationale ou même internationale existent aujourd'hui en France, et ont une notoriété importante comme : les AFF (les Archives Françaises du Film) du CNC (le Centre national de la Cinématographie), la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse, Pathé-

²⁸ MANNONI Laurent, VIGNAUX Valérie (dir.), « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », 1895, octobre 2003, n°41, *Archives*, p.16.

²⁹ (1873-1936) dont l'importante collection initiée dès 1922 fut finalement rachetée par la France en 1959.

³⁰ C'est à dire de façon individuelle et isolée comme de simples « particuliers ».

³¹ Année où le critique Italien vivant en France fonde le « club des amis du septième Art » (le CASA), puis, en 1922, la *Gazette des sept Arts*.

³² CANUDO Ricciotto, *Le manifeste des sept arts*, Paris, Éd Séguier (coll. Carré d'Art), 1995 [édition originale en 1923], 30p.

³³ Devenue en 1967 la Cinémathèque Robert Lynen de la Ville de Paris.

Gaumont Archives, le Pôle Archives de l'ECPA-D. (l'Etablissement de Conception et de Production Audiovisuelle de la Défense), l'INA (l'Institut National de l'Audiovisuel), etc.

Leur importance présente éclipse peut-être parfois l'in-évidence de leur genèse et la lente constitution de leurs fonds jusqu'à nos jours.

Raymond BORDE, fondateur, de la Cinémathèque de Toulouse, déclarait :

« Les cinémathèques s'emploient à conserver ce que l'industrie du film s'emploie à détruire. Elles ne se bordent pas, comme les musées ou les bibliothèques à gérer l'héritage paisible du passé. Elles ont une activité militante et pathétique. Elles interviennent dans la grande dérive de la pellicule en dressant le barrage de la dernière chance, elles sont au carrefour de la vie et de la mort d'un Art. Parce que le cinéma est la seule activité culturelle de l'histoire de l'humanité où l'on établit des certificats de destruction pour attester que l'on a bien anéanti les œuvres ³⁴ ».

L'obsolescence du film, « objet de consommation » et l'in-évidence de la collection de films vont de pair. Les aléas de la conservation des films dans le cadre de l'industrie du cinéma ont abouti à ce qu'un nombre considérable de films ait disparu.

« Cette machine [Ndlr, l'industrie du cinéma] vouée, non à la fabrication de biens matériels, mais à la satisfaction des besoins imaginaires, a suscité une industrie de rêve. Du fait, toutes les déterminations du système capitaliste ont présidé à la naissance et à l'épanouissement de l'économie du cinéma. ³⁵ ».

Une estimation de la F.I.A.F (la Fédération Internationale des Archives du Film) indiquait par exemple en 1989³⁶ que 50 % de la production mondiale de films d'avant 1950 avait disparu.

Le « plan Nitrate », décidé en 1990 par le Ministère de la Culture via le CNC, a montré aux professionnels et au grand public qu'il fallait agir pour sauver le patrimoine audiovisuel mondial. Il illustre la naissance d'une préoccupation tardive et incomplète sur la pérennité de l'objet film voué à disparaître car dégradable. D'un autre côté, ce même « plan Nitrate », dans les termes simplificateurs où il était annoncé (« le problème, c'est le nitrate »), n'a-t-il pas pour conséquence le manque d'intérêt et de crédit dont souffrent aujourd'hui d'autres chantiers de sauvegarde patrimoniale face, par exemple, au syndrome du vinaigre qui concerne la multitude des collections en support acétate, dont celles détenues par les collectionneurs privés ?

Hormis le problème de la conservation chimique des supports, de nombreuses vagues de destruction ont émaillé l'histoire du Cinéma, non seulement avant que ce dernier ne soit considéré comme un Art à part entière, mais aussi bien après et même encore aujourd'hui.

³⁴ BORDE Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1983, 259p. ; rééd. Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1988, 254p.

³⁵ MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Armand Colin, 2007 [Éd originale 1962], p.217.

³⁶ FIAF, *1938-1988 : 50 ans d'Archives du Film. Bilan 1989 de la Fédération Internationale des Archives du Film*, 1989, édition FIAF, 203p.

Dominique PAÏNI³⁷ résumait l'historique de « l'évidence patrimoniale » en la segmentant en périodes telles que :

« De 1850 à 1908, le cinéma (c'est pour moi déjà du cinéma) c'est une *curiosité*...

Entre 1908 et 1950, le cinéma est devenu un loisir de masse produit par la logique industrielle et dirigé par la reconstitution de la force de travail du public prolétaire. Cette reconstitution, qui engendrera plus tard la civilisation et la religion du loisir, fut-elle l'équivalent consacré dans les temps anciens à la dévotion religieuse...

Entre 1950 et 1968 le cinéma est gagné comme *art*. Déjà dans les années 10 et 20, le cinéma était aimé par les artistes parce qu'il n'était pas un art...

Entre 1968 et 1990 le cinéma devient culture dans le cadre de l'élargissement des loisirs à l'échelle de toutes les couches de la société...

Depuis 1990, après avoir été la curiosité du siècle, le loisir du siècle, l'art du siècle, la culture du siècle, le cinéma devient le patrimoine du siècle...³⁸ »

A partir des années 1920³⁹, puis à nouveau à la Libération, de nombreux lieux de vie du cinéma, en marge des cinémathèques naissantes⁴⁰, ont fait connaître le cinéma dans sa diversité. De nombreux ciné-clubs et plus généralement le cinéma dit « non commercial » (comme les patronages, les ligues d'enseignement par le film, etc.) ont pullulé et certaines collections privées actuelles sont héritières des copies (principalement en format 16 mm) qu'ils utilisaient. Ainsi, jusqu'aux années 1970, les copies de ces collections ont permis ou facilité le recul esthétique indispensable à l'émergence critique et la reconnaissance des films comme œuvres patrimoniales.

Le mouvement du cinéma « Art et Essai » prend son essor de manière ambiguë en officialisant, à partir de 1959, un classement officiel des films suivant une valeur « patrimoniale » à l'exclusion (même provisoirement) des autres :

« D'un point de vue étymologique, le patrimoine définit à la fois l'ensemble d'un héritage (individuel ou collectif) et la circonscription d'un espace que les pouvoirs publics considèrent comme devant être préservé. Ce deuxième sens est défini en fonction de déterminations esthétiques et/ou culturelles qui sont au fondement des débats sur l'art et de la dichotomie entre arts légitimes et expressions culturelles illégitimes. La manière dont s'organise l'action des pouvoirs publics autour du patrimoine cinématographique – et à laquelle participe le mouvement *Art et Essai* – relève de ce deuxième sens.⁴¹ »

³⁷ Ancien directeur de la Cinémathèque française entre 1993 et 2000 et acteur important du patrimoine cinématographique.

³⁸ PAÏNI Dominique, « L'évidence patrimoniale du cinéma en question », in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinémAction, Éd Corlet - Télérama - INA, octobre 2000, p.265. 208p.

³⁹ En 1929 est par exemple créée la « Fédération des Ciné-clubs » sous la présidence de la cinéaste Germaine DULAC.

⁴⁰ Dont la plus célèbre de toute, la Cinémathèque française qui fut créée en 1936 alors que la FIAF (Fédération Internationale du Film) fut initiée en 1938, donnant alors une impulsion mondiale à la genèse de grandes cinémathèques nationales.

⁴¹ Ibidem.

Face au flot d'images audiovisuelles produites et à l'immensité du travail de collecte, d'inventaire et de valorisation, la question se pose de savoir s'il ne faut pas effectuer une sélection, parfois même en amont lors des dépôts ou bien sûr lors d'acquisitions. Faut-il tout préserver de la mémoire audiovisuelle ou bien n'est-il pas légitime d'effectuer une hiérarchisation des films au vu de leur valeur morale ou financière ?

« En 1947, Siegfried KRACAUER posait déjà la question de la patrimonialisation du cinéma dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*, et montrait que celle-ci est au centre d'un enjeu fondamental : " doit-on évaluer la valeur des choses en fonction de leur grandeur ou en fonction de leur originalité ?⁴² ".⁴³ »

Pour certaines catégories de films, comme le film institutionnel, la légitimation de leur valeur « patrimoniale » (induisant leur préservation) est, dans les faits, très récente et même pas complètement assise. La cinéphilie a muté au début des années 1980, alors que la vidéo a pris une place plus importante et que nombre de ciné-clubs disparaissaient et avec eux parfois les membres fondateurs érudits des ciné-clubs de la Libération. Le public du cinéma n'est plus le même. Les goûts et même certaines valeurs ont changé et parfois la curiosité n'est plus la même, ce qui déplace l'appétence vers d'autres films qui deviennent le « répertoire » d'une nouvelle cinéphilie, où par exemple le « cinéma Bis » tient une certaine place.

Ne doit-on pas préserver les copies de tous les genres et laisser au temps et aux générations suivantes le choix d'évaluer et de juger au regard de paramètres de leur époque la valeur documentaire, historique ou esthétique des films ? Jusqu'à preuve du contraire, la valeur qui est attribuée aujourd'hui au film institutionnel et à certains genres fictionnels donnés, n'incite pas ceux qui sont officiellement en charge de la préservation de films, de les sauver de l'oubli et donc souvent de la destruction.

Quoi qu'il en soit, nous sommes perplexes quand nous lisons⁴⁴ que :

« Le cinéma vient tout juste d'achever sa phase d'accumulation primitive » et de ce que cela semble signifier. Est-ce à dire, que les éléments de tous les films dont il existe encore un élément exploitable, sont connus et catalogués ? Les collections des cinémathèques et centres d'archives « officiels » nationaux ou régionaux disposent-ils dans leurs fonds de l'intégralité des films ? Quelle part réelle de notre patrimoine audiovisuel, le dépôt légal

⁴² KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'âge d'homme, 1973 [Ed originale 1947], 409p.,

⁴³ BOURGATTE Michaël, *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*, thèse de doctorat, sous la direction de ETHIS Emmanuel, soutenue à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, le 3 décembre 2008, p.194, 590p.

⁴⁴ VERNET Marc, DAIRE Joël (avec la collaboration de), *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*, mémoire, INP, 20 mars 2006, p.3, 35p. Disponible, sur le site Internet du CNC, à l'adresse URL : www.cnc.fr .

possède ou même recense-t-il, parmi les films qui ont été produits⁴⁵ ou sont sortis en France ? L'image d'Épinal du film ancien en support Nitrate semble avoir aveuglé jusqu'à certains spécialistes de la question des archives.

Certes de nouvelles cinémathèques régionales se sont créées, en particulier depuis 1986 avec la création de la Cinémathèque de Bretagne, alors que d'autres, plus anciennes ou thématiques, se modernisent en prenant conscience des menaces qui pèsent sur leurs fonds. Nous assistons incontestablement à une prolifération des centres d'archives. Toutefois cette situation apparente cache cependant une réalité plus nuancée et ne doit pas dispenser de vouloir compléter les fonds. En outre, de nombreuses autres « petites » cinémathèques sont méconnues (en premier lieu des autres grands centres d'archives) et pour de modestes structures ou associations, le distinguo entre collection de nature privée ou publique, ou encore « particulier » et « institutionnel » ou « officiel », est d'ailleurs parfois difficile à effectuer⁴⁶.

C'est en effet seulement la structure juridique, l'ouverture officielle au public et souvent le financement qui sont des éléments de discrimination et pas les fonds qui peuvent être bien plus modestes que chez certains amateurs.

Connus ou pas, tous ces centres d'archives audiovisuelles, à l'exception (parfois discutable) de ceux qui sont producteurs de leurs fonds (comme Pathé, Gaumont, l'ECPA-D., le C.N.D.P. (le Centre National de Documentation Pédagogique), etc.) trouvent leur origine dans d'anciennes collections privées.

Beaucoup de cinémathèques semblent se couper, petit à petit, de leurs origines dont certains collectionneurs amateurs sont peut-être l'expression encore vivante. Chez les amateurs, l'appétit, la soif accumulatrice, le rapport affectif à la pellicule s'accompagne souvent d'une liberté programmatrice que sont en train de perdre les cinémathèques professionnelles qui font face à des ayants-droit de plus en plus sourcilieux quant il s'agit de diffuser « leurs » films.

En préface de leur ouvrage au titre explicite : *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Raymond BORDE et Freddy BUACHE⁴⁷, experts en la matière, parce qu'ils ont observé de l'intérieur les mutations qui affectent les cinémathèques officielles, écrivaient en 1997 :

« Les cinémathèques sont aujourd'hui les cliniques du film. Les techniciens en blouse blanche évaluent, diagnostiquent et restaurent du matériel laissé sur le bord de la route par le cinéma.

⁴⁵ Puisque, par ailleurs, la production française de films est une donnée inconnue dans ses détails et aucune liste complète n'existera jamais.

⁴⁶ Le volume des fonds n'est par exemple pas le premier critère puisque de simples particuliers disposent de fonds plus importants que certaines petites cinémathèques.

⁴⁷ Qui fut l'animateur de la Cinémathèque suisse entre 1951 et 1996.

Une objectivité foudroyante préside à leurs travaux. Ils opèrent sur ordinateur. Ils ne sont ni des chercheurs de trésors, ni des partisans. Ils voient les collections qui se déroulent sur leurs machines, comme des fondés de pouvoir entretiennent et surveillent les actifs d'une banque. Cette gigantesque évolution, de la cinémathèque des origines à l'Archive moderne, ne s'est passé ni sans débats de conscience, ni sans mutations houleuses. Quelque chose a été gagné. Quelque chose a été perdu.⁴⁸ »

La préoccupation, de la reconnaissance du droit d'auteur attaché aux films, s'avère problématique pour ce qui est de leur visibilité.

La « judiciarisation » de la société et la question de la piraterie audiovisuelle (enjeu majeur de l'audiovisuel contemporain) sont des paramètres qui perturbent les échanges, ne serait-ce que d'informations, sur le patrimoine filmique.

Parfois ils empêchent ou limitent même le sauvetage d'œuvres. Des institutions en charge de la restauration de films, comme le CNC, doivent, dans certains cas, faire des choix cornéliens⁴⁹ entre le respect de la loi (en particulier des ayants-droit) et le sauvetage des œuvres⁵⁰. Par ailleurs, si des progrès ont été effectués concernant l'accessibilité aux films par les chercheurs depuis une quinzaine d'année, il y a encore une marge de progression et de souplesse à conquérir, en lien par exemple, avec l'incomplétude des fonds et des bases de données.

L'actif immatériel et artistique qu'est un film a certes une valeur morale en tant qu'œuvre d'art mais aussi une valeur financière en tant que produit industriel, et le Droit accorde en Europe autant d'attention à l'un et à l'autre.

De manière tout aussi ambivalente, de nouveaux supports de diffusion comme la vidéo ou les chaînes câblées ont pu redonner à partir du milieu des années 1980 une certaine valeur à des fonds de films négligés depuis des années.

Incontestablement, le numérique, apparu pour la vidéo et Internet dans les années 1990, aide dans un certain nombre de cas à la visibilité d'œuvres préservées. Après des décennies d'indifférence, les fonds audiovisuels, y compris de films amateurs, sont en train de redevenir des « actifs ». Les archives audiovisuelles sont une solution pour répondre à la demande croissante de contenus de programme dits de « stock » destinés aux nouveaux canaux de diffusion, comme bien sûr Internet dont le modèle économique favorise la demande de programmes et de produits dits de « niche ».

⁴⁸ BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997, p.6, 109 p.

⁴⁹ Souvent eux mêmes pilotés par des motifs économiques.

⁵⁰ Avec des situations que l'on peut qualifier au mieux de « kafkaïennes » et au pire de « démentielles » lorsqu'on laisse des copies uniques s'autodétruire faute d'un cadre juridique pour effectuer un transfert de support ou une restauration (comme cela c'est vu dans le cadre du « Plan nitrate » avec des œuvres dites « orphelines »).

Dans cette mutation, l'argent prend toute sa place sur le plan de la visibilité des œuvres pour des projections ou diffusions publiques et indirectement au sujet de leur détention.

« A la grande époque corsaire, les cinémathèques ne se souciaient guère des ayants-droit. On prenait un film dans la collection, on le projetait en public et généralement il ne se passait rien. Celle belle impunité à pris fin. Les exigences des producteurs ou de leurs successeurs sont devenues la loi d'airain des dirigeants....

Le support film n'est que le support matériel d'un droit immatériel. On peut la toucher comme un bijou ou comme une cathédrale, on peut la caresser comme une richesse ineffable de notre vie sensible, elle est là, sous nos yeux, enroulée dans sa boîte. Mais à chaque instant, dans la galaxie des ayants-droit, quelqu'un peut surgir, la réclamer, la faire saisir et la détruire.⁵¹ »

La restauration des films a beaucoup évolué pendant le « Plan nitraté » et l'arrivée du numérique change petit à petit la donne, non plus seulement comme aide aux restaurations, mais aussi, depuis peu, comme support de diffusion en salles.

Le cinéma connaît actuellement une profonde crise identitaire en lien avec le sens même du vocable « cinématographe », affecté par le remplacement par la vidéo de la technique photochimique (c'est à dire argentique) qui le définissait. En effet, avec la dématérialisation de la vidéo et le mouvement de migration rapide de l'exploitation industrielle en support argentique vers la vidéo numérique, le « cinéma » devient certainement l'objet d'un hiatus puisque la projection sur l'écran d'une salle de « cinéma » n'est plus le seul paramètre à pouvoir définir ce qu'est le cinéma.

L'image digitale ne doit pas faire oublier les caractéristiques techniques du film en support photochimique, qui est le support natif de tournage ou de stockage pour longtemps majeur du patrimoine audiovisuel.

Le support film en format 35 mm en polyester est par ailleurs actuellement toujours le support de référence qualitatif pour l'image (en particulier sur le négatif), mais le volet industriel et économique du cinéma a maintenant exclu le support film de l'avenir du cinéma à une échéance qui se rapproche de plus en plus vite.

A l'heure du basculement de toutes les technologies numériques vers une seule forme numérique « interactive » (dont Internet est une interface opérationnelle), le rapport à l'objet film (argentique) se trouve modifié. Ce grand mouvement, convenu de désigner comme la « convergence médias », a pour effet de rabaisser le film au rang d'objet « obsolète » dont la préservation importe peu.

La vidéo numérique brouille d'ailleurs aujourd'hui la compréhension même de ce qu'est une archive audiovisuelle. Par exemple, les éléments originaux (ou reportés) en support

⁵¹ Op. cit., BORDE Raymond, in, BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997, p.17.

photochimique doivent être conservés, en l'absence pour le moment d'une vraie solution technologique de stockage numérique pérenne à parité qualitative.

« Or cet argument est devenu bien faible à une époque où la "reproductibilité technique" (W. BENJAMIN) est devenue la norme absolue. Car, selon ce sentiment contemporain, qui dit reproduction suppose une "authenticité". Le raisonnement serait le suivant : "Puisque je suis en mesure de consulter l'archive, par voie électronique, j'en déduis - faussement - que l'original doit bien se trouver quelque part, qu'il doit bien exister ou, du moins, qu'il a existé et que ce qui en subsiste est une trace...". Qu'importe puisque nous ne consultons plus que des traces. L'archive est donc devenue une valeur imaginaire.⁵² »

Le contexte exponentiel des progrès des technologies numériques vers de nouveaux standards dits « haute définition » (que cela soit pour l'exploitation en salles ou à la télévision) renvoie pourtant constamment les distributeurs vers le support « pelliculaire » pour re-faire, à chaque mutation, un nouveau transfert de support pour se rapprocher un peu plus des performances du film argentique, jusqu'à ce qu'un jour, on puisse se passer de ceux qui auront été transférés à parité qualitative.

Le film argentique à l'instar de la vidéo se présente sous des formes très hétérogènes et de qualité variable. Une copie de film, même en format sub-standard, du moment où elle est rare ou même unique, ne présente-t-elle pas pour autant un intérêt ?

En outre, même si elle est dans un état médiocre, une copie de film peut être le support d'une restauration⁵³ ou, a minima, la constitution d'un élément sauvegarde qui permettra sa mise à disposition. Cela est le biais logique de sa valorisation quelle qu'en soit sa forme finale et cela même si ce support n'existe pas encore actuellement. Un film n'est-il pas fait pour être vu ?

La méconnaissance des réalités techniques se rapportant aux films anciens est régulièrement renforcée par le manichéisme des propos tenus, parfois même par des personnes en situation de responsabilités et, en conséquence, capables d'orienter une politique de sauvegarde. Pour beaucoup, tant chez le grand public que les professionnels, au moment de l'avènement du numérique dans des formes de plus en plus immatérielles, il paraît presque illégitime de considérer les collections de films en support film argentique comme ayant toujours une valeur technique mais aussi patrimoniale.

« Etablir des plans de numérisation de fonds d'archives audiovisuelles » est une préoccupation soudainement en vogue dans les colloques sur les archives audiovisuelles⁵⁴ et ce à juste titre.

⁵² KUYPER Eric de, « La mémoire de archives », *Journal of Film Preservation*, (Éd FIAF), octobre 1999, n° 58-59, p.22.

⁵³ Où la technologie numérique prend rapidement et efficacement une place prépondérante.

⁵⁴ Sous l'impulsion par exemple de Marc VERNET à l'Institut National du Patrimoine (l'INP) lors d'*Archimages07* et *Archimages08* ou pour des séminaires comme celui du 9 et 10 mars 2009 à l'INP.

« Les gisements documentaires sont innombrables, éclatés, atomisés... Chaque jour qui passe apporte son flot d'archives à venir. Les stocks augmentent. Les nouveaux moyens de communication amplifient leur diffusion. Les technologies documentaires étendent leurs tentacules sur cette matière en mouvement, la compriment par tous les moyens pour la dompter, la canaliser. L'automatisation de l'information et Internet rationalisent et accélèrent l'accès aux documents.⁵⁵ »

Cependant, pour que les index électroniques et catalogues permettent un certain recoupement des informations, encore faut-il que les inventaires et recoupements aient été effectués.

Il ne suffit pas non plus que l'on sache où est entreposé un film pour y avoir accès, surtout s'il n'est détenu qu'à un exemplaire unique. Sa consultation peut l'endommager, mais dans le même temps, on détruit les copies dites de « circulation », parce que leur stockage est coûteux ou que le numérique est mis en avant, alors que celles-ci permettraient de voir et de prêter les films sous leur forme originale.

Beaucoup de cinémathèques rechignent à montrer leurs copies argentiques. La logique de la conservation s'oppose de plus en plus souvent à celle de la communication des œuvres. Alors qu'une certaine cinéphilie traditionnelle disparaît et que les cinémathèques se transforment, que va-t-il rester de la possibilité de voir certains films ?

Si les films ont été numérisés et existent sous des formes immatérielles, ils offrent théoriquement de nouvelles possibilités d'être vus. Si les films ne sont pas numérisés pour leur consultation, ni ne sont disponibles en plusieurs copies, ils deviennent alors quasiment invisibles par exemple aux chercheurs. Le manque de personnels ou de moyens nécessaires aux visionnages, n'aide pas à maintenir un accès aux copies argentiques. N'y a-t-il pas aussi une raison de changement de culture et de rapport au support chez les employés et les conservateurs des archives audiovisuels obsédés par la valorisation de leurs fonds sous forme électronique ?

Au delà des centres d'archives, les questions sur le cahier des charges ou les services attendus d'une numérisation ne doivent d'ailleurs pas empêcher de nouvelles acquisitions ni le recensement et la conservation des supports.

A défaut d'une motivation de nature morale ou éthique à sauver exhaustivement tous les films quels qu'ils soient, la « marchandisation de la culture » donc la valeur financière du film est peut être un paramètre positif à sa sauvegarde même si, de manière ambivalente, cela pose des problèmes pour les détenteurs de supports, dont ils n'ont pas légalement la pleine propriété.

⁵⁵ MASSIGNON Valérie, *La recherche d'images. Méthodes, sources et droits*, Éd Boeck, juin 2002, p.9. 208p.

La période de transition au tout numérique qui vient de commencer, pourrait aussi de manière ambivalente être un obstacle à la liberté de diffuser en salles des titres qui ne seront pas encore disponibles sous forme numérique haute définition, par manque de rentabilité à effectuer un transfert de support (ou une restauration).

Depuis en particulier 2008 - début 2009, nous observons cependant que, progressivement, un certain nombre de nouvelles interrogations se font jour au sujet du déploiement du « cinéma numérique » (dit « D-cinema ») en relation avec l'accès aux films dans les années futures. Alors que la fin de l'usage du film photochimique comme support de diffusion industrielle s'annonce, la question des nouveaux rapports de forces qui ne manqueront pas de s'établir entre distributeurs et exploitants concernant la programmation, est enfin abordée⁵⁶.

Quelle sera par exemple la liberté de programmation pour les exploitants de cinéma ?

Comment va se gérer la cohabitation des images numériques et argentiques surtout lorsque celle-ci aura cessé d'exister pour la production récente ? Sera-t-il plus simple ou finalement plus difficile de projeter des films en salle dans des conditions proches de leur distribution originale ?

En effet, si le numérique devient le seul « support » de diffusion opérationnelle (en dehors de quelques cinémathèques) qu'en sera-t-il de la possibilité de programmer des films qui n'auront pas été numérisés alors que les catalogues des distributeurs seront, pendant des décennies, forcément pauvres en nombre de titres de films sortant des « sentiers battus ».

Hypothèses

S'il est déjà difficile de comptabiliser les cinémathèques françaises « officielles »⁵⁷, il est encore plus difficile de le faire à propos des collectionneurs privés. Nous avancerons ici, toutefois pour la période de notre étude, le nombre minimal de 1000 « vrais » collectionneurs privés de films qui disposent de collections qui ne se limitent pas aux seuls films « d'édition ».

Collectivement, suivant le champ de ce que recouvre la réalité d'être « un collectionneur de films », ils disposent d'un patrimoine considérable, se situant, suivant les modes de calculs⁵⁸, entre des dizaines et des centaines de milliers de copies de films dans tous les formats qui

⁵⁶ Par exemple : DURUPTY Anne, WOLLING Olivier, (colloque (filmé)), *5^{ème} Rencontres du Numérique*, « Cinéma numérique et 3D », organisées par TDF (Télédiffusion de France), à l'Elysée Biarritz à Paris, le 26 mars 2009.

⁵⁷ Selon nous d'un nombre inférieur à la centaine si on ne compte pas les fonds d'entreprises qui existent ou ont été reconstitués.

⁵⁸ Si on prend en compte tous les films dont ceux d'éditions et les films amateurs qui existent en France ou seulement les copies d'un format égal ou supérieur au 16 mm dont disposent le millier de collectionneurs dont nous parlons.

ont existé, des plus rares au plus courants, en passant par les plus encombrants (comme par exemple le format 70 mm). Certains d'entre eux ont même pu accumuler plusieurs milliers de titres, même s'il s'agit de cas exceptionnels.

Beaucoup d'acteurs du monde patrimoine audiovisuel ne savent pas ou plus⁵⁹ que les collectionneurs disposent non seulement de films mais qu'ils ont également souvent la capacité de les projeter (ce qui a parfois disparu dans les institutions pour certains formats ou même parfois complètement dans les archives d'entreprises ou même... dans certains centres d'archives).

Au cœur de la passion des collectionneurs de films, il y a, le plus souvent, la tentative de reconstituer le dispositif cinématographique lui-même. Comme nous le verrons, un collecteur sur deux dispose d'ailleurs d'une salle de vision qui se révèle souvent être une vraie salle de cinéma, y compris sur le plan de la capacité d'accueil en spectateurs.

Le collectionneur privé de films collectionne avant tout les supports d'enregistrement (ou plus exactement leurs copies) et à ce titre beaucoup de collections trouvent leur origine, principalement jusqu'aux années 1970, dans le besoin concret de visionner des films. Elles ont une origine en grande partie « fonctionnelle » qu'illustrent, jusqu'à cette période, d'une part le marché du film d'édition ou celui de la location-vente.

Alors qu'il existe aujourd'hui d'autres moyens d'accéder aux films, c'est l'intérêt pour le support lui-même qui maintient l'envie de collectionner les films alors que beaucoup de collectionneurs de films sont passés à la vidéo.

La question du support, fruit de la technique d'enregistrement, est donc forcément nodale à qui veut comprendre les problématiques afférentes à ce sujet ; il y a pourtant une in évidence à étudier cette question face aux approches esthétiques ou historiques plus convenues ou « légitimes » dans le contexte d'un Art pourtant avant tout « technique ».

Les films anciens répondent par ailleurs à une réalité technique (le muet, le noir et blanc, etc.) ou une demande différente de celle au goût du jour sur le plan de la valeur esthétique ou historique. Pourtant sans la matérialité du film, sans les informations enregistrées sur un support (même numérique), il n'y a pas d'images et pas de film, de même que sans collections de films, il n'y aurait pas, dans bien des cas, de cinémathèques.

La pluralité des formats et la nature des pellicules affectent la sauvegarde, la programmation ou l'édition des films, y compris après un « transfert de support » vers la vidéo de dernière génération ou de nouveaux modes de distribution.

L'étude de l'objet film est indispensable à la compréhension du sujet par de nombreux aspects. Les propriétés matérielles du film photochimique lui donnent un caractère

⁵⁹ Fait que nous attribuons à un changement de génération chez les personnels des cinémathèques et par la même une forme de rupture culturelle en lien, en particulier, avec la perception du support argentique et la construction de leur cinéphilie.

particulier, si ce n'est « magique »⁶⁰, dont la dimension réelle n'est révélée qu'en passant l'objet dans un projecteur. Il existe donc plusieurs dimensions à la collection de films dont la valeur prend en compte des paramètres en lien avec la notoriété, la valeur historique, spectaculaire ou la rareté d'un film mais aussi son état physique, la version dont il s'agit, et d'autres paramètres plus subjectifs.

Il peut s'agir aussi bien d'une modeste collection de « films d'édition » en formats dits « sub-standards » destinés aux seuls amateurs, que d'une accumulation massive de copies vouées à une diffusion initiale en salle dans le cadre de l'exploitation professionnelle que des collectionneurs veulent imiter.

La question du plaisir d'accumuler des supports et du matériel est à rattacher aux mythologies du cinéma qui « chargent » les matériels d'une dimension poétique qui circulairement alimentent le plaisir de voir les films. La question de la technique ou celle de l'intérêt pour l'objet « matériel » rend d'ailleurs parfois difficile de distinguer le collectionneur d'appareils et celui de films.

Dans une certaine mesure, le film comme « objet » peut cependant être dissocié du film qu'il contient. Pour certains collectionneurs, les motivations psychologiques peuvent être complexes mais elles trouvent en général leurs sources dans l'histoire personnelle en lien, par exemple, avec le souvenir de projections dans les patronages ou en famille.

La valeur sentimentale que peut avoir un film pour un collectionneur trouve sa logique dans une posture fétichiste à vouloir posséder un film et par la même, devenir le propriétaire de ses propres désirs.

Les limites entre collecte et collection sont parfois très minces et c'est la subjectivité et le hasard qui consacrent l'originalité des collections par rapport au dépôt légal et aux dispositions réglementaires qui l'accompagnent.

Le fait est cependant que la valeur patrimoniale des collections particulières est, pour le moment⁶¹, souvent présumée « a priori » comme faible par nombre de responsables de la sauvegarde du cinéma, ce qui n'alimente pas, circulairement, la curiosité envers ces collections.

Les collections privées de films sont certes en partie constituées à partir de films d'édition spécifiquement conçus pour les particuliers, en formats « sub-standards » (pour l'essentiel apparus à partir de 1912⁶² pour le marché spécifique des films destinés au cercle familial), il n'en demeure pas moins que dans presque tous les formats de support, une copie positive

⁶⁰ Comme le rappellent les origines du cinéma du côté des spectacles d'illusionnistes dans la continuité de ceux des jouets optiques du pré-cinéma au XIX^e siècle.

⁶¹ En particulier, au lancement de l'étude, entre 2004 et 2006, lorsque nous avons interrogé des responsables des cinémathèques officielles mais aussi des universitaires.

⁶² Par la commercialisation du Pathé Kok de 28 mm et celle du Home Kinetoscope 22 mm d'Edison. [Voir Annexe B, figure 15, photographie d'un projecteur Pathé Kok 28 mm chez Pascal RIGAUD.]

peut avoir un intérêt patrimonial, en étant un élément unique ou un élément aidant à une restauration.

Une copie détenue par un collectionneur peut aussi permettre l'accès au film, en étant le seul élément disponible qui en permette sa consultation soit parce que le coût d'un nouveau tirage est inadapté à une projection ponctuelle, qu'il n'existe pas sous la forme d'une copie virtuelle numérique dite « haute définition », soit que la copie est tout simplement rare ou même unique.

La circulation des copies s'est faite, via la location-vente ou des revendeurs ayant pignon sur rue, avec une bonne part de copies d'exploitation 16 mm recyclées par les distributeurs eux-mêmes, à la vente de manière ouverte, plus récemment particulièrement dans les brocantes et foires spécialisées (comme la plus importante : les Cinglés du cinéma d'Argenteuil⁶³), via des réseaux souterrains⁶⁴, ou encore aujourd'hui grâce à Internet. La circulation des copies s'est effectuée en tout sens et il est souvent impossible de retracer le parcours jusqu'au collectionneur d'une copie de film (surtout en format 16 mm) depuis son tirage.

Des réseaux parfois souterrains d'échanges de copies se sont constitués avec le temps (spécialement depuis les années 1970 pour le 35 mm) et il est remarquable d'observer que ces réseaux, à l'heure de Internet, portent encore les stigmates de l'isolement de leurs membres et de leurs filières d'approvisionnement diverses⁶⁵. En effet, beaucoup de petits groupes de collectionneurs n'ont pas de lien entre eux et ne se connaissent pas, même s'il s'agit aussi d'une question de goûts pour certains films ou d'une logique disons « socioculturelle » qui implique ou non des affinités. Beaucoup ne connaissent d'ailleurs même pas les associations liées à leur passion.

Des films ont pu également être récupérés dans des poubelles d'entreprises ou des distributeurs, lors des liquidations judiciaires, de saisies des douanes, etc. alors que voués aux gémonies car détournés du « pilon ⁶⁶ ». Ce qui a pu être sauvé l'a été à titre individuel et à terme le sera peut-être pour la collectivité.

La base principale des objections vis à vis de ces collections tient souvent au fait qu'il s'agit de copies positives (parfois au potentiel mécanique entamé) avec, en outre, une bonne part de formats sub-standards (qui ne sont généralement pas les formats de captation originaux). Les choix éditoriaux, (quand ils existent), ne sont pas forcément ceux que ferait une cinémathèque institutionnelle.

⁶³ Foire organisée par le dynamique José AGUSTI de la MJC d'Argenteuil qui se tient chaque dernier week-end de janvier depuis 1987.

⁶⁴ Dont nous sommes portés à croire que les volumes de transaction des copies qui circulent sous le manteau sont à la baisse surtout pour le 16 mm et le 35 mm et que le nombre de transactions réelles est très faible.

⁶⁵ Distributeurs eux-mêmes, exploitants, laboratoires, etc.

⁶⁶ Les centres de destructions des films après exploitation.

C'est pourtant justement parce que les collections privées sont souvent le fruit du hasard ou de la subjectivité de leurs propriétaires qu'elles n'en sont que plus précieuses. Les mécanismes d'acquisition des films sont pluriels et ont varié jusqu'à nous avec le temps, les évolutions du contexte réglementaire, les crises de l'exploitation ou de l'édition, etc.

Parce qu'ayant justement connu des modes de distributions parallèles, certains titres de film peuvent se révéler complémentaires aux collections référencées dans des lieux où l'on peut s'attendre à les trouver. Les collectionneurs privés n'ont pas forcément acquis les mêmes films que ceux plébiscités par la critique ou conservés dans les cinémathèques institutionnelles, ce en, particulier de par leurs motivations psychologiques en lien avec l'accumulation des supports ou des questions d'opportunités à l'inverse de celles de l'industrie.

Des collectionneurs privés de films de cinéma en support argentique sont, dans certains cas, les détenteurs uniques de copies, de versions ou d'éléments de films. Ces collections particulières ne peuvent-elles pas combler les lacunes d'un système où des producteurs ou même le dépôt légal⁶⁷ n'ont pas su ou pu conserver jusqu'à nous tant de films ?

Parfois en marge de la loi, les collectionneurs ont réussi à préserver des films dont personne ne voulait plus, même parfois leurs ayants-droit⁶⁸.

Lors du procès mettant en cause un collectionneur, l'avocat de la partie civile déclara⁶⁹ que le collectionneur de films ne doit pas être :

« la béquille du dépôt légal pour la sauvegarde du patrimoine national ».

Pourtant il l'est de fait, même de façon modeste, ce qui doit être pris en compte par tous.

Il est vrai que, dans quelques cas, la possession jalouse et pathologique de l'objet ou simplement la peur, écartent la possibilité du partage du dispositif cinématographique, à l'origine de la démarche de beaucoup de collectionneurs mais ce n'est pas une raison pour que l'ensemble de ce patrimoine soit intentionnellement ignoré.

Le film, qui est de plus en plus perçu comme un simple « produit », doit aussi rester une œuvre d'art accessible, non seulement pour les cinéphiles mais aussi pour les chercheurs, Même à l'ère numérique, les collections privées de films en support photochimique auront encore un rôle à jouer en complétant les fonds institutionnels, ceux des ayants-droit ou le dépôt légal.

⁶⁷ Dont la mise en place concrète fut tardive (via les décrets d'application du 23 mai 1977 et du 31 décembre 1993) et qui présente comme nous le verrons de nombreuses lacunes par exemple en ce qui concerne les courts métrages récents.

⁶⁸ Comme par exemple la firme Gaumont et bien d'autres qui brûlaient ou recyclaient leurs copies au début du XXème siècle pour favoriser la production de nouveaux films à une époque où le cinéma n'était pas encore considéré comme un Art.

⁶⁹ MOROY Serge, « Justice, Procès Gomet (2) », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.5.

Avant d'être des « œuvres », les films sont des « matériaux » disponibles, et c'est en tant que tels qu'ils pourraient bien avoir une nouvelle valeur d'utilisation dans l'intérêt du patrimoine, par le biais de la visibilité des oeuvres.

Du fait de la faible rentabilité des transferts de support pour de nombreux films, des titres seront bientôt introuvables par les canaux habituels. Ils seraient alors potentiellement disponibles dans le circuit de l'exploitation traditionnelle au bénéfice des ayants-droit eux-mêmes. Il est ainsi très possible que les copies 35 mm et même 16 mm des collectionneurs soient (pendant une assez longue période de transition ayant commencé il y a peu) un vivier de « matériaux » utilisables pour une exploitation ponctuelle.

Cependant les moyens de valoriser ces collections pourraient être nombreux si justement ils provenaient de fonds officiels. De manière circulaire, la marginalité de ces collections et leurs auteurs entraîne la marginalisation de leur usage (parfois même par les collectionneurs eux-mêmes puisqu'il peut se produire que des copies ne soient jamais vues par leurs propriétaires).

L'énergie, la soif accumulatrice, parfois dans des situations d'isolement complet ou a contrario, dans le cadre de réseaux assez structurés, font qu'il existe des centaines de « petits Langlois » qui possèdent ainsi non seulement des collections intéressantes mais aussi des petits musées du cinéma. Ils constituent même souvent des relais de diffusion non officiels en milieu rural.

Les installations et collections dont disposent les collectionneurs sont d'émouvants témoignages sur l'histoire du Cinéma et de son exploitation industrielle. Il s'agit non seulement de collections, de fonds de films de cinéma et mais aussi une reconstitution d'une émotion collective, qui n'a de sens que dans la connaissance de ces fonds.

Incontestablement, certains ne peuvent s'empêcher de partager leur passion à l'instar du créateur de la Cinémathèque française, statue du commandeur des collectionneurs de cinéma :

« L'histoire de la cinémathèque française est avant tout une histoire de passion, la passion de conserver et celle de montrer et l'une ne va pas sans l'autre. ⁷⁰»

Ne peut-on pas penser que par ce partage « illégal », même lorsqu'il s'agit de projections non commerciales ponctuelles, certains collectionneurs participent, en particulier au niveau rural, à une mission de service public culturel ?

Paradoxalement, parce qu'ils possèdent des copies et ont le plus souvent la capacité de les projeter, les collectionneurs de films sont souvent perçus comme une menace par une industrie et un système de distribution qui souhaitent pouvoir contrôler totalement la diffusion des films, du tirage à la destruction des copies.

⁷⁰ TOUBIANA Serge, in, AUBERT Michelle, « Histoire de la cinémathèque française », *Journal of film preservation*, (Éd FIAF), novembre 2007, n°74-75, p.101.

N'y a-t-il pourtant pas dans cette posture de quasi « résistance » à conserver et montrer des films contre ou en marge de la loi, une légitime « affaire de morale » ? Ne fait-elle pas écho aux grandes références sur le sujet de la morale au cinéma qui fondent la cinéphilie : d'une part la formule d'André BAZIN appliquée au travelling (reprise par Jean-Luc GODARD dans l'introduction de son film de 1963 *Le Mépris*) : « le travelling est une affaire de morale » et d'autre part l'article de Jacques RIVETTE « Le travelling de Kapo »⁷¹ qui est le fondement de la pensée cinéphilique de Serge DANÉY, comme il l'exposait lui-même dans un article peu avant sa mort en 1992⁷².

L'affaire LANGLOIS fut (en 1968) une affaire d'Etat, mais celle des collections privées n'est même pas celles des cinémathèques. Il existe pourtant des collectionneurs qui possèdent des collections plus importantes que bien des cinémathèques régionales ou thématiques avec des milliers de titres et jusqu'à un millier d'appareils.

A quelques exceptions près, on peut établir, au lancement de cette étude, le constat d'une incommunicabilité ou de trop faibles liens entre nombre d'acteurs du secteur des archives audiovisuelles (qui ont aujourd'hui des carnets d'adresses presque vides) et le milieu des collectionneurs.

Les liens se sont distendus entre ceux qui ont initié (même indirectement) des collections et ceux qui les ont développées de manière publique, tandis que Langlois disparaissait (le 13 janvier 1977). Les collections « officielles » les plus importantes, comme celle de la Cinémathèque française et donc (hors dépôt légal), celle des archives du film du Centre National de la Cinématographie ou encore presque toutes les cinémathèques régionales, trouvent pourtant leurs origines ou une bonne part de leurs fonds dans des initiatives privées (même si il est vrai que les processus d'enrichissement des fonds sont généralement pluriels). La grande majorité des 150 collectionneurs déposants au CNC, ont déposé leurs copies, entre sa création après l'affaire Langlois en 1968, et les années 1970⁷³.

Pour les particuliers qui détiennent des copies de films, même en format sub-standard, les craintes liées au contexte légal imposent d'elles-mêmes une certaine discrétion.

Les risques liés à la cession ou même à la possession de films en support argentique sont beaucoup plus présents aujourd'hui qu'il y a trente ans. Le flou règne quant à l'interprétation des textes comme le prouvent les attendus contradictoires d'affaires judiciaires qui ont impliqué, suite à des dénonciations anonymes, des collectionneurs⁷⁴ entre 1964⁷⁵ et 2002.

⁷¹ RIVETTE Jacques, « *De l'abjection* », *Les Cahiers du cinéma*, 1961, n°120, pp. 54-55.

⁷² DANÉY Serge, *Trafic*, automne 1992, n°4.

⁷³ LE ROY Eric, [chef du service accès, valorisation et enrichissement des collections des Archives française du film du CNC], (communication), in, *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, à la Cinémathèque française, le samedi 12 janvier 2008.

⁷⁴ MOROY Serge, « Justice : Procès Gomet (6) L'arrêt de la cour d'appel de Versailles », *Infos-Ciné*, n°49, mars 2002. pp.8-9.

MOROY Serge, « Justice : Affaire Michel Cursan », *Infos-Ciné*, juin 2003, n°54, p.41.

Il ressort des jugements et des restitutions de copies après saisies pour les personnes mises en cause, que la possession est autorisée à titre privé même pour le 35 mm ⁷⁶ mais que la « cession » ne l'est pas, de même bien sûr que la représentation publique même gratuite de ces films.

Ces diverses affaires judiciaires ont ainsi calmé « l'ardeur » de certains collectionneurs à partager leur passion pendant qu'un renouvellement de génération dans les cinémathèques et les centres d'archives ont abouti à une situation de quasi incommunicabilité entre les deux parties.

Le rôle positif du collectionneur de films argentiques ne peut généralement même pas être envisagé dans un contexte qui, aujourd'hui, ignore tout simplement son existence ou l'intérêt général de ces collections particulières.

Que détiennent les collectionneurs privés de films sur le plan quantitatif ou qualitatif et quels sont les réseaux d'échanges et d'information actuels ? Qui sont vraiment ces collectionneurs et sont-ils prêts à collaborer à une exploitation des œuvres qu'ils détiennent ?

Quel est le processus et les raisons qui expliquent le manque d'intérêt pour les collections privées de films chez beaucoup de centres d'archives, les ayants-droit et bien d'autres ?

Le monde des collectionneurs est vieillissant et certains fonds peuvent être dispersés sans même que l'on puisse connaître leur réel intérêt patrimonial. Le contact ne doit-il pas, après des décennies de ruptures, être rétabli au plus vite, de manière intelligente entre fonds professionnels et amateurs ? Comment gérer l'information sur ces fonds dans un contexte légal assez hostile ?

La recherche universitaire ne peut-elle être un « acte militant » lorsqu'elle se porte sur une situation méconnue où derrière chaque boîte de film préservée, il y a possiblement un intérêt patrimonial même modeste ou un support qui peut aider à la visibilité d'une oeuvre.

[Voir sa reproduction en Annexe A 10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », *Infos-Ciné*, n°54 juillet 2001]

⁷⁵ Année de la relative clarification juridique du statut du cinéma non commercial par la loi ainsi que des instructions et règlements du CNC.

⁷⁶ La cassation du cas GAYOUT, non déjugée, depuis l'arrêt du 17 mai 1973 de la Cour de cassation (J.C.P.73.1521): « La détention d'un film sans que son détenteur soit cessionnaire du droit de représentation n'est pas illicite, mais qu'en revanche constitue une diffusion prohibée par la loi ».

Première partie

La matérialité de l'objet film

1. Un patrimoine aux formes hétérogènes

Le processus de transition technique de la chaîne de fabrication photochimique du Cinéma vers le numérique s'est amorcé depuis quelques années. Il relègue le support film au statut « d'antiquité » malgré des performances toujours d'actualité.

Le « Septième Art » est devenu conscient de sa nature industrielle à partir des années 1940 au travers des travaux d'ADORNO et HORKHEIMER⁷⁷ et surtout par la célèbre formule d'André MALRAUX : « par ailleurs le cinéma est une industrie⁷⁸ » ; pourtant il est aussi, avant tout, une technique où les supports passés conditionnent pour beaucoup ceux du présent.

La matérialité du support, de l'objet film, renvoie à la technique, au concret, aux matériaux, par ailleurs périssables. Pour certains chercheurs ou même « cinémathécaires », ces problématiques sont secondaires comparées aux questions esthétiques et historiques alors qu'elles sont pourtant le fruit des contraintes et des possibilités liées au dispositif cinématographique. Sans la matérialité du film, sans les informations enregistrées sur un support, même numérique, il n'y a pas d'images et pas de film, de même que sans collection de films, il n'y aurait pas, dans bien des cas, de cinémathèques.

Les innovations technologiques récentes peuvent modifier l'idée même que l'on peut se faire communément de la définition du vocable « cinématographe » qui précède, en 1892⁷⁹, la technologie des frères LUMIÈRE. Ce procédé qui correspond toujours, à ce jour, au support majoritairement utilisé dans la chaîne de création et d'exploitation cinématographique est en passe de ne faire plus qu'un avec la vidéo, si toutefois l'on admet qu'il s'agit encore de « Cinéma ». Le cinéma, contraction du vocable cinématographe, désignait en effet jusqu'à présent son principe de base, c'est-à-dire la projection d'un support film photochimique sur un écran. Pour un Art de la représentation, cet aspect est prépondérant, car la technique de la reproduction des images affecte le fond même de ce qui est représenté.

Plus encore, au delà d'une modernisation technique, il s'agit d'un changement profond de nature du Cinéma. L'arrivée du « D-Cinema » (le Cinéma numérique) et de la T.V.H.D. (la Télévision Haute Définition) entraînent une mutation des repères et la fin de la segmentation claire des supports de médias. N'y a-t-il pas plus de similarités entre le Kinétoscope d'EDISON et le Cinématographe des frères LUMIÈRE⁸⁰ que entre ce dernier et la vidéo projection ? La guerre des brevets qui faisait rage à l'époque des premiers temps du cinéma

⁷⁷ MATTELART Armand, MATTELART Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris : Éd La découverte (coll. Repères), 3^{ème} édition : 2004, p.41, 128p.

⁷⁸ MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1946, rééd, in, *La nouvelle revue française*, n° 520, *spécial cinéma*, Éd. Gallimard, mai 1996.

⁷⁹ LATTANZIO Évelyne, « Parler au Quotidien », (émission radiophonique), Radio France Internationale, 27 août 1996, transcription du texte, disponible à l'adresse URL : <http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-96-240.html>, consulté le 15 novembre 2003.

⁸⁰ Le 5 Février 1894, Jean Acme LEROY n'avait-il pas d'ailleurs essayé de faire une projection publique à partir du système d'Edison sous le nom de « Marvelous Cinematograph »?

ne portait-elle pas sur des points de détails, comparée aux différences qu'il y a aujourd'hui entre la vidéo et le film photochimique ? Le Cinéma, comme Art technique et spectaculaire, a dû pour rester un média de masse face à la télévision, innover tout au long de son histoire, avec, par exemple le son, la couleur mais aussi les formats larges. Pourra-t-il encore se renouveler sous une forme distincte de la vidéo ?

Les collectionneurs de films sont des amateurs de supports et une partie de leur plaisir ne réside pas tant dans les titres de films qu'ils possèdent que dans la manipulation physique de matériaux. Le spectacle cinématographique est une réalisation technique. Pour l'amateur capable de le « reconstituer » à domicile, la technique est indissociable de la passion de la collection de films. Beaucoup de collectionneurs sont d'ailleurs plus orientés vers technique (en particulier les projecteurs) que vers les films et ne sont pas forcément des cinéphiles au sens où on l'entend généralement c'est-à-dire des « cinéphages » érudits ayant une approche esthétique et historique du cinéma.

Les bobines de films et les appareils de projections sont de beaux objets. Ils portent en eux intrinsèquement (même lorsqu'ils ne sont pas en fonctionnement) la magie liée justement à la technique cinématographique qui sous-tend leur existence. Un film est un objet inerte qui demande à être révélé par la projection. La technique est belle et à l'instar d'autres machines et réalisations techniques (comme les aéronefs et l'automobile). Le regard des hommes sur ces objets est peut-être d'autant plus habité qu'ils ont en eux une forme de vie et de personnalisation puisqu'ils ont des titres et racontent des histoires. Il y a de la poésie dans la collection de l'objet de cinéma auquel se rattache à lui les mythologies ou une valeur au film ou aux films.

A chaque format qui a existé se rattache pour le collectionneur une image mentale associée aux films qui ont été exploités ou associés à un plaisir d'enfance par exemple. Le « Graal » du collectionneur de cinéma est donc pour une part de reconstituer la projection cinématographique s'accordant à ses désirs ou à sa nostalgie. Pour les uns le film *Lawrence d'Arabie* (film de David LEAN de 1962) n'aura de sens que sur une copie 70 mm pour d'autres c'est le souvenir d'un visionnage en famille sur une copie Super 8 mm qui primera. Le plaisir du support est nodal à la collection de film car le film lui même est souvent aussi disponible sous d'autres formes (vidéo).

Il existe maintenant avec la vidéo et les technologies numériques de nouveaux moyens d'accès aux images animées. Ces flux et formats se substituent au support argentique comme moyen opérationnel de visionnement ou même de restauration tant pour l'industrie de l'audiovisuel que pour certains collectionneurs. A partir des années 1970, l'apparition des enregistreurs vidéo (les magnétoscopes et caméscopes) avait déjà eu un impact fort sur les collectionneurs, mais l'incidence de l'apparition de nouvelles technologies, comme une vidéo projection de qualité et démocratisée, met en perspective le support film d'une façon inédite.

La vidéo n'est-elle qu'un support de plus pour l'image animée ou réciproquement le support argentique a-t-il quelque chose que ne possède pas la vidéo ? Cette réflexion étant valable tant sur le plan des principes généraux que de la technique même.

« Le cinéma se distingue des autres biens informationnels par l'exceptionnelle densité des informations contenues dans un film : une douzaine de terabits de données (douze mille milliards de bits) pour un film de long métrage en 35 mm, soit l'équivalent d'un million de séquences musicales MP3 ou de l'ensemble de la Bibliothèque du congrès. Difficile de dire s'il existe un lien entre densité et la puissance émotionnelle du cinéma, mais ce qui est sûr, c'est que le cinéma présente au spectateur, dans un temps limité, plus d'informations qu'aucun autre support matériel connu⁸¹»

La comparaison entre les supports argentiques et numériques a été, en elle même, un enjeu industriel important dans la première moitié des années 2000, jusqu'à ce que l'industrie de distribution ne décide du passage complet au numérique. Le processus de transition est en cours et, tant que les deux chaînes de création argentique et numérique existent encore de manière dissociée, il est toujours possible d'établir des comparaisons.

Bien que les deux types de technologies aient une même finalité (celle de la reproduction de l'image animée), elles possèdent toutes deux des avantages et des inconvénients. Elles sont vouées à coexister pendant de longues années, même si l'étalonnage numérique est un facteur clef d'une transition vers le numérique.

L'ampleur et donc les délais du travail d'une éventuelle numérisation sont immenses surtout quand on songe au financement qui ne peut, à grande échelle, que recouper une logique industrielle souvent différente de priorités esthétiques ou historiques. En outre, vers quelles normes techniques au juste doit-on se tourner pour un transfert en numérique alors que l'évolution des technologies numériques est constante et rapide ? Le mépris envers les « vieilles bobines » n'en sera-t-il pas plus fort ?

Ces nouvelles technologies ne doivent pas pour autant faire oublier la réalité technique antérieure et les caractéristiques des images anciennes d'origine argentique qui doivent être préservées au plus près de leur qualité et de leur condition de visionnement originale, ce qui implique leur connaissance. Tout changement de support est une « interprétation » : une « variante ». La multiplication des technologies multiplie également ces « variantes » et fait parfois glisser, à force d'approximations, petit à petit, le résultat loin de l'original. Il faut veiller à ce que la copie garde l'essentiel de « l'esprit », c'est-à-dire des caractéristiques techniques et esthétiques de l'œuvre originale sans trop « varier », à savoir interpréter différemment le contenu des images. Cela n'empêche nullement de valoriser une œuvre différemment, par exemple dans un contexte multimédia mais il faut toujours avoir à l'esprit le référentiel qu'est,

⁸¹ BOMSEL Olivier, LE BLANC Gilles, *Dernier tango de l'argentique. Le cinéma face à la numérisation*, Paris : Éd École des mines de Paris – Les Presses, 2002, p.14. 98p.

pour ce qui nous intéresse ici, le film original conçu dans un certain contexte et avec certains moyens technologiques pour une exploitation en salle.

La préservation des supports d'origine est une garantie, une ressource pour le futur, qui permettra l'exploitation, dans les meilleures conditions possibles sur le plan qualitatif, des films du passé au plus proche de leur potentiel technique.

La « marchandisation » des images et le besoin de plus en plus massif en films préservés sur des thématiques de plus en plus élargies équilibrent certainement pour partie le caractère injuste et arbitraire des choix faits à un moment précis de l'histoire, suivant une vision esthétique ou industrielle (de rentabilité) qui ne peut qu'évoluer avec le temps. Les collectionneurs privés de films pourraient d'ailleurs, plus encore qu'aujourd'hui, jouer un rôle en aidant à retrouver des copies de ces films méprisés par le système industriel.

« L'industrie cinématographique est une industrie originale par la nature de ses " produits ", par ses modes de consommation et par les intérêts qu'elle défend, qui sont à la fois économiques et culturels. Les " produits " de cette industrie, à savoir des films, sont des créations uniques, nécessitant des investissements financiers lourds, et réalisés grâce à une collaboration étroite entre artistes, techniciens et " hommes d'affaires " (producteurs et distributeurs). L'argent est donc autant présent que « l'Art », et cela implique une logique souvent plus financière (donc « économique »), qu'une logique de qualité. Les normes de diffusion ou même de conservation répondent à la demande du présent mais pas toujours, par manque d'ambitions (qui coûtent toujours trop cher) au futur. ⁸²»

Des structures spécialisées existent dans le domaine de la restauration des films comme Lobster films et elles font, en marge des grandes sociétés de production ou de distribution historiques comme Pathé-Gaumont Archives ou les centres institutionnels comme les Archives Françaises du Film (les A.F.F.) du CNC, un travail remarquable en recourant dans certains cas aux collectionneurs.

Par ailleurs, à l'ère du numérique, jusqu'où doit-on aller dans la restauration ou la « valorisation » d'un document audiovisuel si l'on pense aux limites originales de la technique d'enregistrement utilisée ? La « reconstitution » mène souvent à une « interprétation » souvent loin des intentions et du contexte original de la distribution de l'œuvre. Un mixage son en multi-canal, un recadrage, etc. pour une re-sortie ou une édition vidéo entraînent des choix éditoriaux lourds de sens qui affectent l'œuvre originale autant, si ce n'est parfois plus, qu'elles ne lui rendent hommage en lui donnant une visibilité.

Un film doit être vu dans les conditions les plus proches possible de celles de sa sortie originale, ce qui n'est plus forcément garanti aujourd'hui, au titre paradoxalement du « progrès » qu'est censé constituer le numérique.

⁸² ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, mémoire de DEA, sous la direction de DUGUET Anne-Marie, Université Paris I Panthéon - Sorbonne, juin 2004. pp.6-7, 137p.

Alors que le numérique semble devenir assez rapidement (et inéluctablement) la seule forme de diffusion des films, qu'en sera-t-il, par exemple, de la liberté de programmer ou simplement de montrer ponctuellement des films qui n'auront pas été numérisés dans des salles de cinéma où les projecteurs de films argentiques seront absents ?

A ce titre, les collections privées de films pourraient être un vivier de ressources de copies disponibles, non seulement pour aider à leur numérisation mais aussi pour, enrichir les programmations futures (des festivals, des ciné-clubs ou des cinémathèques) des films qui n'auront pas été rentables de numériser et pourraient rester invisibles car inaccessibles.

La distribution en ligne, sur Internet, semble de manière ambivalente, proposer des solutions de valorisation et même un modèle économique qui peut redonner de la valeur à certains films. Elle semble prendre en partie le relais de la distribution vidéo (par vidéogrammes ou même télévisée) qui fut elle-même à la fois une chance (par le besoin de contenus) et une menace pour le film (qu'elle a souvent remplacée comme moyen de visionnement et même parfois d'archives).

Le paramètre de la mutation des supports est fondamental pour les collectionneurs privés de films car il change la perspective sur l'objet même de leur collection : le film.

1. 1 L'in-évidence de la collection de l'objet film

Les collections de films, quelles soient publiques ou privées, illustrent parfaitement la coexistence des nombreux types de supports de stockage de l'image animée qui ont existé. Le constat de l'hétérogénéité des supports (qui complique parfois la valorisation des œuvres), peut a contrario parfois permettre de retrouver un film, sur un autre type de support.

Une simple copie d'un film d'édition d'un format détenue par un collectionneur peut être un des éléments d'une restauration ou éventuellement même l'élément unique exploitable. Tous les supports qui ont existé sont susceptibles d'être utilisés et peuvent être les seuls témoignages disponibles d'images ou des films produits.

Au cinéma, la notion de « format » prête à confusion, car il peut s'agir d'une part au support de pellicule, comme par exemple le 35 mm, mais aussi d'autre part des proportions des images, des photogrammes qui déterminent un format d'image enregistrée et projetée que l'on appelle également un « format ». On désigne ce dernier sous la forme d'un « ratio », par exemple : « 1,33 : 1 » ou pour simplifier « 1.33 », c'est-à-dire, une image 1,33 fois plus large que haute. Un même format de pellicules comme le 35 mm peut être décliné en une multitudes de formats d'image (1.33, 1.37, 1.66, 1.85, etc.). La compréhension du sujet demande donc un minimum d'ouverture à la technique.

L'ensemble des collections est, comme nous le verrons, construite autour de quelques formats de pellicules comme le 16 mm, le 35 mm ou le 9,5 mm mais elles peuvent rassembler des films dans nombre de supports qui ont existé. Beaucoup de collectionneurs disposent de films dans tous les formats, des plus rares (comme le 22 mm, le 28 mm ou le 17,5 mm) aux plus petits aujourd'hui disparus comme le 4,75 mm ou aux plus grands comme 70 mm.

Ils ont également la capacité de les projeter, ce qui a parfois disparu dans les institutions.

Les problématiques patrimoniales induites par la pluralité historique des formats de support physico-chimique, des tailles de formats de pellicule, etc. sont nombreuses et même la programmation ou l'édition moderne, y compris en vidéo, en sont affectées.

Le support argentique présente cependant dans une certaine mesure, quel que soit son format de support ou d'image au delà bien sûr de la source d'images qu'il représente, un intérêt technique majeur : il est indépendant des technologies vidéo présentes et futures puisqu'il ne relève justement pas de la même technologie. Les normes numériques se succèdent rapidement, les unes après les autres mais les bobines de films permettront, au moins pour le support 35 mm, de fournir pendant longtemps encore un niveau quantitatif d'information supérieure ou égal aux performances des supports numériques utilisés industriellement. Les nouvelles normes vidéo et particulièrement celles dites « HD » (Haute

Définition) impliquent théoriquement un retour aux éléments originaux et donc au support argentique pour en tirer le maximum d'informations.

Face aux risques de sa propre disparition, le cinéma a offert constamment et en un siècle des nouveautés ; soit par de nouvelles histoires, soit par de nouvelles techniques visant à renouveler l'intérêt populaire pour ce spectacle dont le lieu, (la salle) impliquait une sorte de passage entre la vie et le film ouverture sur le rêve.

La conservation est difficile pour tous les supports, y compris pour chacun des différents types physico-chimiques du support argentique. Ils se dégradent de façon corrélative aux conditions d'entreposage et au temps :

« Réalisme pour réalisme, il faut rappeler que la première cause de la perte de films au vingtième siècle n'a pas été la dégradation " naturelle " de la pellicule, mais la destruction volontaire de documents parfois uniques, les vicissitudes institutionnelles et financières de la collecte et de la conservation, la négligence ou les erreurs humaines – bref tout ce qui fait l'histoire du patrimoine et conduit, dans quelques domaines que l'on se place, à la constitution de collections dont le rapport avec la réalité doit toujours être considéré comme lacunaire et indicel⁸³. »

L'histoire est émaillée de vagues de destruction du support film considéré comme des objets pérимés. Les collectionneurs, même s'ils connaissent des difficultés logistiques croissantes, se retrouvent donc aujourd'hui détenteurs d'un patrimoine filmique mais aussi technique qui fut bien souvent jugé vite obsolète par une industrie de l'audiovisuel qui, aujourd'hui, redécouvre ses vertus par le biais de leur « exploitation », qui est une facette non négligeable de leur « valorisation ».

⁸³ CAROU Alain, VIGNAUX Valérie (dir.), « Quel avenir pour un patrimoine numérique ? », 1895, octobre 2003, n°41, *Archives*, p.214.

1. 1. 1 Un Art technique

Une connaissance, a minima, du support film argentique s'impose à qui veut comprendre ses potentialités et les problématiques afférentes aux collections de films puisque les archives cinématographiques sont pour longtemps encore majoritairement en support film.

Le mouvement vers le tout digital de la convergence média occupe les esprits, à juste titre d'ailleurs, mais il ne faut pas oublier certains fondamentaux.

Il est toujours surprenant de voir à quel point les techniques du passé sont rapidement oubliées même si la pluralité des formats qui ont existé en support argentique, à l'instar de la vidéo, rendent difficile une parfaite maîtrise du sujet. La disparité des supports et leurs caractéristiques conditionnent pourtant pour beaucoup le présent de la représentation du document. Nombre de ces copies sont pourtant aujourd'hui des exemplaires uniques de films, peu ou prou conservées, en 35 mm ou bien sûr en vidéo.

Certains formats de films furent très courants à l'instar du 16 mm, d'autres furent plus anecdotiques comme le 28 mm et enfin certains interdits et détruits comme, en 1941, pendant l'Occupation allemande, le format 17,5 mm, ce qui limite les copies encore disponibles.

L'histoire de l'évolution des techniques cinématographiques est riche d'inventions pour tenter de maintenir attractif le spectacle cinématographique, et ce depuis ses origines foraines jusqu'à nos jours avec la banalisation de la projection numérique en trois dimensions.

Comme nous l'avons dit, on peut s'étonner, de la quasi absence de bibliographie sur notre sujet mais aussi, plus généralement, de la faible présentation de technique (au sens de la référence aux matériaux) dans les salons du livre spécialisés comme nous avons pu le constater bien souvent, par exemple à « Cinéditions Salon européen du livre du cinéma et du DVD » qui se tenait devant la Cinémathèque française du 3 au 6 juillet 2008 ⁸⁴.

Du côté de la formation des personnels destinés à avoir des responsabilités patrimoniales (comme ceux formés à l'école des Chartes⁸⁵) la place laissée à la technique et à la connaissance des supports d'images animées fut faible ou même quasi absente jusqu'à une certaine prise de conscience récente. Des réajustements ont eu lieu à l'I.N.P. (l'Institut National du Patrimoine) à la rentrée 2007-2008 comme cela a été rappelé lors du colloque « Archimages07 ».

« Avec le développement de la société de l'information et de l'Internet, la question de la sauvegarde et de la conservation des patrimoines audiovisuels, cinématographiques et sonores, devient une préoccupation générale. Les nombreux colloques et réunions techniques

⁸⁴ A part sur le cinéma des premiers temps où technique et exploitation sont naturellement liées aux yeux de tous, un seul ouvrage était visible sur le stand G.C.I.A. Sarl Alain GOMET (qui est le frère d'un vendeur de films et d'appareils) : PONT Patrice Hervé, PRINCELLE Jean-Loup, *50 ans de caméras françaises*, Éd Le rêve édition, 144p.

⁸⁵ Pour devenir « conservateurs du patrimoine ».

qui ont rassemblé récemment les principaux spécialistes dans ce domaine permettent de mieux percevoir comment les évolutions techniques et méthodologiques débouchent aujourd'hui sur de nouvelles stratégies de conservation et de valorisation ⁸⁶».

Le Ministère de la Culture et de la Communication a ainsi confié à l'INP, le 1er janvier 2007, « la formation permanente des professionnels européens du patrimoine cinématographique »⁸⁷. Des séminaires et formations sont maintenant organisés régulièrement le sujet à l'INP de même que le colloque annuel « Archimages »⁸⁸.

Il existe par ailleurs depuis déjà longtemps un enseignement de la technique des supports et des archives cinématographiques à la faculté, même s'il est vrai qu'il a été souvent marginalisé par rapport aux approches esthétiques ou historiques du cinéma. Par exemple les Universités de Paris VIII Saint-Denis Vincennes avec des options en Master ou le DUESS puis le DESS de « Valorisation des patrimoines cinématographiques et audiovisuels »⁸⁹ ou, jusqu'en 2006, l'UFR « Arts et technologies », « Institut Charles Cros », de l'université de Marne-La-Vallée⁹⁰ ou plus récemment, la formation diplômante de l'I.N.A. (l'Institut National de l'Audiovisuel) d'un niveau Master en « gestion et conservation des patrimoines audiovisuels et numériques ».

A l'initiative de Laurent MANNONI⁹¹, la création d'un « Collège des techniques cinématographiques » à la Cinémathèque française, à partir du 21 janvier 2008 ⁹² est, par ailleurs, un signe supplémentaire d'un intérêt nouveau porté à ce sujet. Nous espérons que cette curiosité va essaimer dans le milieu des « écrivains de cinéma » en redonnant une nouvelle valeur à la technique et donc aux supports.

⁸⁶ ABISIL Daniel, (article en ligne), « La valorisation du patrimoine audiovisuel cinématographique et sonore », [source électronique], site Internet de l'A.N.A.T.E.C. (les Archives Nationales Audiovisuelles du Travail et des Entreprises), article du 22 février 2001, (en format pdf, p.34.), à l'adresse URL : http://www.anatec.fr/_elements/CAN2-Theme-A5.pdf , consulté le 13 juin 2008.

⁸⁷ Effectuée par une mission « Patrimoine Cinématographique ».

Source électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr/index.php/fr/Patrimoine-cinematographique/Missions>, consulté le 8 décembre 2008.

⁸⁸ Les « journées d'études européennes sur les archives de cinéma et d'audiovisuel ».

⁸⁹ Associé à l'Université de Bologne, l'Université de Turin, l'Université Complutense de Madrid et l'Université de Lisbonne.

⁹⁰ Dont Sylvie DALLEY était la directrice et dont les enseignements ont été repris par le département Cinéma, Audiovisuel, Arts Sonores et Numérique de l'UFR L.A.C.T. (Lettres, Arts, Communication et Technologie) de l'Université Paris-Est - Marne-La-Vallée.

J'y étais par ailleurs sur ces thèmes, chargé de cours depuis 2002, puis ATER en 2007-2008.

⁹¹ Directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française et directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du CNC.

⁹² Conservatoire des techniques avec une première journée d'étude de lancement : « Du film au numérique. Vies et mort de la pellicule ? ». (D'autres journées, par la suite ont eu lieu, « Le cinémascope », « le Technicolor », etc.).

1. 1. 1. 1 Retour sur les principes techniques du Cinématographe

Le film de cinéma est l'héritier de la photographie et, plus directement, de ce qu'il est convenu d'appeler, en particulier au XIX^{ème} siècle, le : « pré-cinéma »⁹³. Cette période de la découverte de la synthèse du mouvement et de sa reconstitution par le biais de l'image animée a bouleversé la vision de l'Homme sur le monde ; les travaux d'Eadweard MUYBRIDGE⁹⁴ sur la décomposition du mouvement de la course du cheval entre 1875 et 1879 auront, par exemple, un impact considérable sur la perception du monde⁹⁵.

Le film argentique utilise à l'instar de la photographie, et comme son nom l'indique, un procédé de captation de la lumière pour impressionner une image, initialement par l'utilisation de cristaux d'halogénure d'argent puis de bromure d'argent qui, couchés en suspension, sur le négatif, vont former, certes une « image latente », mais avant tout un reflet de la réalité⁹⁶ que l'on va développer et projeter.

Au-delà de la performance technologique, il y a dans cette reproduction analogique⁹⁷ de l'image vue par la caméra une part de magie qui disparaît certainement un peu avec l'image digitale qui est une interprétation abstraite, une reconstruction de la réalité à partir de la logique booléenne⁹⁸. Le « cinématographe » est donc, ontologiquement, pour reprendre le manifeste de Dziga VERTOV, en 1923 : un « ciné œil ».

Un film de cinéma en support argentique, c'est à dire une pellicule cinématographique, est constituée d'un matériau transparent, le dit « support », sur lequel est couché une émulsion qui constitue l'image avec ses propriétés (résolution, couleur, etc.). Cette bande film dans son ensemble est découpée dans un format donné (35 mm, 16 mm, etc.) dont la taille et la place laissée par les perforations conditionnent, plus ou moins, avec le sens de défilement (généralement vertical), la taille du photogramme. [Voir Annexe A 2. Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma et Annexe B, figure 1, montage photographique des différents formats de films [format paysage]].

⁹³ Certains collectionneurs disposent d'appareils parmi les plus marquants de l'histoire du pré-cinéma : des premières lanternes magiques, des premiers jouets optiques jusqu'au Kinescope de Thomas EDISON.

⁹⁴ PINEL Vincent, LEGRAND Jacques (dir.), Les chevaux exemplaires d'Eadweard Muybridge, in, De l'image animée au Cinématographe 1600-1899, in, *Chronique du cinéma*, Boulogne-Billancourt, Éd Chronique, octobre 1992, p.29. 959 p.

⁹⁵ La décomposition du mouvement, via une série d'appareils photographiques positionnés dans la ligne de course du cheval, a permis de prouver l'intuition de beaucoup. Le cheval s'appuie bien sur une seule patte lors de sa course, ce qui remet en cause toute la peinture « réaliste ». La photographie seule n'ayant pas été jugée crédible précédemment pour prouver cette réalité que l'on voulait voir pour la croire.

⁹⁶ Même si nous savons depuis l'allégorie de la caverne de PLATON, (in, *La république*) que : « L'image est ontologiquement une tromperie car elle n'atteint jamais la réalité de son modèle ».

⁹⁷ L'analogique est ce qui est « fondé sur l'analogie ou qui en résulte » donc s'oppose dans sa logique même au numérique.

⁹⁸ Raisonnement logique élémentaire émis par George BOOLE : 1815-1864 qui a abouti à la « numérisation » ou toutes informations, données deviennent « codable » en 0 et en 1 (en bit élémentaire) qui peut se résumer à un Oui / Non.

Le film flexible de cellulose en format 35 mm, qui en fait mesure 34,975 mm de large, fut inventé en 1887-1889 par George EASTMAN et W. K. L. DICKSON (son assistant). Il deviendra, en 1892, le support de base du « Kinetograph », puis à partir de 1894 du « Kinetoscope » d'EDISON⁹⁹ et enfin du « Cinématographe » de 1895 des frères LUMIÈRE¹⁰⁰. Il est d'ailleurs remarquable de noter que ce format 35 mm (dit « standard ») bien que conçu il y a plus d'un siècle et normalisé en 1909 est toujours majoritairement en service dans les salles de cinéma, et ce même s'il a connu de nombreuses évolutions ; ce fait est exceptionnel dans le domaine technologique sur cette période d'intenses innovations dans tous les domaines.

Les perforations adoptées par EDISON dès 1890 servent à faire défiler le film et peuvent être disposées d'un seul côté (par exemple en 16 mm standard) ou des deux cotés du film (sur le 35 mm standard). Leur nombre peu varier à la hauteur de chaque photogramme (de aucun sur certains films non perforés des premiers temps, à 15 par image sur le format « IMAX »). Les perforations peuvent être rondes comme sur les premiers films des frères lumière ou carrées comme sur les films d'EDISON, ce qui fut la norme jusqu'à 1989 où elles ont été très légèrement arrondies dans les angles pour augmenter leur résistance¹⁰¹.

Bien que tous les espaces possibles soient maintenant utilisés sur une pellicule 35 mm moderne 4 perforations (avec la piste son analogique, les paquets d'informations ou les codes de synchronisation numérique), jusqu'à 46 % de la surface est perdue pour l'image sur une pellicule¹⁰².

La cadence de la projection des images est bien sûr un aspect essentiel pour l'image animée. Elle n'est pas fixe jusqu'au parlant, puis est fixée empiriquement à 24 images par seconde afin d'éviter tout « pleurage »¹⁰³ lors de la lecture de la piste son optique à densité variable qui est positionnée sur le bord de la pellicule¹⁰⁴. A l'époque du muet les cadences de prise de vues et de projection étaient très variables suivant les opérateurs et les réalisateurs ; on parle parfois seulement de 12 images par secondes chez GRIFFITH et

⁹⁹ Évolution du Kinetograph de 1889 montré au public new-yorkais le 14 avril 1894. Suivant le principe du « manchot » qui consiste à mettre une pièce de 25 cents dans une machine électrique, regarde par un œilleton un petit film 35 mm de 15 m à 17 m. EDISON réalise donc les premiers films dont *Record of a Sneeze (A vos souhaits)* et *The Bowing Cats (Les chats boxeurs)*.

¹⁰⁰ Les dates officielles de l'invention du Cinématographe sont : le 13 février 1895 pour le brevet, le 22 mars 1895 pour la première projection des frères LUMIÈRE et le 28 décembre 1895 pour la première projection payante parisienne qui eut lieu dans le Salon indien du Grand Café, 14 bd des Capucines, devant 33 spectateurs.

¹⁰¹ REUMONT François, *Le guide de l'image de la prise de vues cinéma*, Éd Dujarics, Octobre 2002, p.20, 356p.

¹⁰² DEROBE Alain, « Pourquoi trois perfos maintenant ? », *Sonovision Digital Film*, supplément de, *Sonovision*, mai 2003, n°473, p.47.

¹⁰³ Désignant une déformation d'un signal audio avec l'impression pour un auditeur que la musique « pleure ».

¹⁰⁴ La vitesse de 24 i/sec sera respectée par la suite sauf pour quelques rares exceptions avec de nouveaux systèmes de projection qui finiront tous par y revenir. (En fait, cette vitesse fut choisie par certaines productions dès 1920, pour anticiper le parlant).

entre 20 et 27 pour Abel GANCE et d'une moyenne général entre 16 et 18 images par seconde¹⁰⁵, ce qui pose de nombreux problèmes pour les choix de restauration de films et leur diffusion ultérieure.

On ne peut que constater amèrement le nombre encore trop important d'images d'archives diffusées à la télévision ou même parfois en salle qui ne prennent pas en compte ce facteur, ce qui donne le plus souvent un caractère drolatique à des images et des personnages qui paraissent vivre « en accéléré » alors que, comme nous le verrons, les cadences originales devraient être respectés.

Cette réalité variable des durées des films a abouti à ce que seul, pour la période muette, le métrage d'un film soit objectif puisque la vitesse de défilement de l'image était variable.

Par extension, cette habitude de parler en métrage d'un film s'est appliquée jusqu'à nos jours au cinéma dans la distribution, du fait du découpage en plusieurs bobines pour chaque long métrage, d'amorces, d'éléments de génériques, de doute possible sur la destination ou l'origine des films argentiques qui sont diffusés en Europe à 25 images par seconde pour la télévision, etc. A ce propos, le décalage d'une image par seconde entre le cinéma et la vidéo européenne (à 50 hertz et donc 50 demi images par seconde) entraîne des différences de durée entre les deux médias qui sont encore loin d'être corrigées dans la pratique lors des diffusions ce qui représente quelques minutes sur la durée totale du film et ce qui peut modifier la perception de l'œuvre pour le spectateur.

Il est trop peu connu (même de certains professionnels) que, si les images d'un film de cinéma sonore défile bien à 24 images par seconde, chacune d'elle est exposée plusieurs fois (sur les projecteurs modernes) du fait que les pales des projecteurs qui passent devant l'image l'exposent généralement 3 fois à chaque fois (parfois même plus). Une projection moderne est donc en fait généralement effectuée au rythme de 72 hertz (cycles) ce qui en augmente la qualité en diminuant l'impression de discontinuité et de scintillement pour l'œil du spectateur (en référence au principe de la persistance rétinienne).

La qualité de l'image cinématographique, en général, dépend donc, en autres, de :

- du rythme, et de la durée d'exposition des images qui donne sa fluidité au film.
- de la puissance et de l'uniformité de la projection¹⁰⁶.
- de la stabilité de l'image projetée (qui est, sauf pour les supports à défilement horizontaux, une faiblesse de l'argentique).

¹⁰⁵ 18 images par seconde qui est la vitesse choisie par beaucoup de fabricants d'appareils comme vitesse de défilement pour les films muets.

¹⁰⁶ Les lampes trop faibles (ou au rayonnement pas assez focalisé comme certaines lampes verticales), des miroirs sales ou abîmés, etc. Limitent la qualité de l'image à la projection. Ces défauts peuvent aboutir à une image trop peu lumineuse, une température de couleur inadaptée, un vignettage des bords de l'image, etc.

- de la taille du photogramme qui conditionnera, pour une bonne part, en proportion, la qualité de l'image qui y est couchée.
- la finesse du grain de l'émulsion ou de ce que l'on nomme parfois le « pouvoir séparateur »¹⁰⁷ de la pellicule, même si elle peut être variable en fonction de la rapidité, c'est-à-dire la sensibilité à la lumière mais aussi la technique employée.
- de considérations propres aux conditions de captation, comme la lumière, la qualité des optiques (transparence, aberrations chromatiques, distorsions des formes), etc.
- de la technique employée lors du développement de l'image avec une perte au transfert plus ou moins forte jusque vers la copie finale¹⁰⁸ dont la qualité de l'émulsion est également variable.
- de l'état de conservation du film dont le support peut s'être décomposé, être mécaniquement abîmé ou, plus simplement, du virage des couleurs (comme nous le verrons, quasi systématique et inéluctable, pour presque toutes les copies couleurs, à quelques exceptions).
- par ailleurs certains usages comme le « flashage » (une première exposition du film vierge) et autres sont des effets volontaires qui changent les performances de l'image finale.

Outre le rythme et la lumière de la projection la qualité de l'image dépend donc, en premier lieu, du rapport entre la surface du photogramme et la capacité à projeter de grandes images est donc, logiquement, relativement proportionnelle. Plus le photogramme sera grand, plus l'image aura une résolution potentielle importante permettant un agrandissement de qualité à la projection. La résolution potentielle d'un photogramme de film IMAX (70 mm en 15 perforations) est, par exemple, infiniment supérieur (soit 225 fois plus grande) à la toute petite image stockée sur un film 8mm. Un film cinématographique, en format de support 35 mm et en format d'image 1.37 sur 1 sonore (dit Standard « Academy » imposé à partir de 1929) qui peut être agrandi 150 000 fois¹⁰⁹ sans que l'on perçoive trop la granulation à la projection. On peut donc obtenir avec une pellicule d'une finesse normale, avec un bon rendu sur un écran de 52,8 m², à partir d'une surface utile de 22 mm sur 16 mm.

¹⁰⁷ BERNARD Hervé, (avec la contribution de HELT François et SINTAS Matthieu, [membres de la CST]), *L'image numérique et le cinéma Un pont entre l'argentique et le numérique*, Saint Paul : Éd Eyrolles, 2000, p.77. 221p.

¹⁰⁸ Les tirages par contact sont généralement considérés comme les meilleurs (via une moindre déperdition de qualité) et sont la norme pour les développements (encore analogiques) alors que montent en puissance des éléments intermédiaires numériques et les « shoot » au laser de l'image numérisée directement sur les internégatifs.

¹⁰⁹ ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, (sous forme de cédérom), *Encyclopedia Universalis*, France, 1995.

Usuellement, pour chaque format de pellicule, on aura, à titre indicatif¹¹⁰, les surfaces d'images suivantes depuis un photogramme projeté en ratio 1.33 muet : 8 mm (15 mm²), Super 8 (21 mm²), 9,5 mm (50 mm²), 16 mm (70 mm²), 35 mm (430 mm²), ou en 70 mm « Todd-Ao » en format 2.21 1074 mm² ou même 3383 mm² sur un positif en format 70 mm 15 perforations de type IMAX.

Ces chiffres montrent bien la disparité des performances entre les supports en fonction, des paramètres qui laissent plus ou moins de place au photogramme comme le ratio de l'image utilisé, le positionnement du photogramme entre les perforations et la présence d'une piste sonore.

De plus, s'il s'agit de surface utile à la captation ou à la projection, ces chiffres peuvent être légèrement différents car il existe souvent un petit masque de protection, à la projection, ce qui réduit très légèrement la surface utile réelle. Par exemple, en 35 mm, pour le format d'image 1.37, la fenêtre finale de projection est, en théorie, très exactement de 25,4 mm sur 19,5 mm soit 30 mm² de moins que celle de captation sur le négatif.

Les images reportées, vers un support de plus grande taille, c'est-à-dire « gonflées », comme, par exemple, du 16 mm vers le 35 mm, ne permettrons pas, en revanche, la création de nouvelles informations¹¹¹. A l'inverse, un transfert sur un format plus petit n'apportera que ce que le support d'accueil peut donner comme performances.

Depuis l'apparition, entre 1998 et 2006, d'une technologie numérique concurrente ayant pour finalité de se substituer au cinéma argentique, la question de la qualité de l'image photochimique est devenue un enjeu industriel¹¹². L'image argentique 35 mm est en effet un référentiel qualitatif dont certains promoteurs du cinéma numérique ont pu vouloir minorer les performances pour mettre en avant plus rapidement la technologie digitale. En outre, une comparaison avec la technologie numérique reste très théorique du fait des deux processus complètement différents.

L'image est composée de grains sur un support film argentique et non pas de pixels comme en vidéo (ce qui visuellement n'est pas la même chose). Les particules d'informations images avec des grains fourmillant d'une image à l'autre laissent au cerveau le soin d'interpoler dans le cadre de la synthèse du mouvement, l'ensemble des images qui se succèdent pour en faire une encore plus définie, ce que nous rappelle quelqu'un, pour le

¹¹⁰ Source électronique, site Internet Lumiere.org, « Récapitulatif des principaux formats », à l'adresse URL : <http://www.lumiere.org/techniques/formats-recapitulatif.html#formats-image>, consulté le 15 mars 2007.

¹¹¹ Même s'il existe une sorte de petite interpolation* naturelle qui, au mieux va compenser certaines distorsions techniques dues au transfert.

¹¹² Et par conséquent « polémique » car le seul paramètre technique n'est plus le seul pris en compte.

moins qualifié, sur la question : Jean-Pierre BEAUVIALA¹¹³ qui est le créateur des caméras de marque Aäton. Récemment, il a sorti la toute petite « A-minima » en Super 16 mm et surtout la caméra « Pénélope » une 35 mm argentique en 2 ou 3 perforations (1.85 ou Scope) qui est à la fois une caméra numérique du 2K jusqu'au 6K soit 6144 points de large (pour 2009)¹¹⁴ ce qui prouve que le meilleur de l'argentique et du numérique peuvent parfaitement s'associer dès le tournage.

En numérique, les pixels sont à des places fixes. Il est toutefois possible, si on évacue ce premier constat, de tenter une première description en terme de performance comparée du support film argentique avec le numérique, en considérant qu'un point n'est rien d'autre qu'un point.

Les termes même, de « définition globale », de « résolution », de « pouvoir séparateur » ou de ce que nous pourrions nommer, sans vouloir donner un équivalent exact par : « densité » et « quantité » d'informations posent problème mais on peut dire, pour simplifier, que plus la concentration des grains sera grande et plus grande sera la surface du photogramme, meilleure sera la définition globale du film.

Les performances chiffrées en la matière de définition varient, en outre, énormément suivant les sources quant elles ne sont pas biaisées dès le départ¹¹⁵ en lien avec les enjeux industriels liés au remplacement du support film argentique¹¹⁶.

Les sources¹¹⁷ nous indiquent des définitions allant de 50 lignes par mm¹¹⁸ à 355 « lignes verticales » (c'est-à-dire des paires de traits par mm dans le sens horizontal) dans le cas du négatif de la pellicule Kodak EXR 5245¹¹⁹ dont la résolution semble correspondre à un équivalent vidéo de 8700 points sur 6400 lignes (soit 55,68 millions de pixels vidéo) ce qui

¹¹³ BEAUVIALA Jean-Pierre, (conférence), « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule », in, « Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », le 21 janvier 2008, à la Cinémathèque française. Texte disponible en ligne, à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=247>, consulté le 9 avril 2008.

¹¹⁴ Elle inclue, un contrôle électronique du moteur, un menu numérique avec les points d'entrée et de sortie de chacun des plans avec même des « imageries » numériques du retour vidéo, d'être liée à l'ordinateur de la script, etc.

Source : BOUSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Pénélope entre l'argentique et numérique », *Sonovision Digital Film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, octobre 2008, n°533, pp.36-39.

¹¹⁵ En vidéo la définition se mesure en lignes de pixels dans un axe, vertical ou horizontal, et cette donnée est comparée à l'argentique où une paire de grains forme un trait en argentique ce qui biaise du simple au double les comparaisons à l'avantage de la vidéo !

¹¹⁶ Les comparaisons entre l'image cinématographique 35 mm et le cinéma digital s'effectuent d'ailleurs, le plus souvent, à partir du format d'image « Panoramique américain » d'un ratio 1.85 (sur la base d'un film classique 35 mm 4 perforations) dont la surface d'image sur le photogramme avec 237°mm² est facilement égalé en numérique car 45% plus petite que le format 1.33 muet de 430 mm².

¹¹⁷ Op, cit., ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, .. p.54.

¹¹⁸ LANDRAGIN Jean-Pierre, « le cinéma numérique en quête de légitimité », *Broadcast*, n°475, juillet 2003, p.19.

¹¹⁹ LORANCHET Philippe, *Le cinéma numérique, la technique derrière la magie*, Paris : Éd Dujarric, 2000, p.100. 256p.

donne la dimension des performances du meilleur de l'argentique dans ce domaine comparé à la vidéo dite « haute définition » pour ce qui est du négatif image. Une source très crédible, l'I.S.O. (l'organisation internationale de normalisation)¹²⁰, concernant les microfilms 35 mm (qui ne sont rien d'autre que de la pellicule argentique non perforée) indique une résolution de 400 lignes par mm. Les émulsions argentiques récentes sont d'ailleurs de plus en plus fines. Par exemple, la « Vision 3 - 500 5219 / 7219 » de Kodak est très efficace dans les basses lumières ou les expositions dites atypiques ce qui est encore un point fort de l'argentique sur le numérique (le rapport d'un clair obscur par exemple). La « vision 3 », (qui compte une couche supplémentaire de sensibilisateur de couleur dont l'épaisseur serait de l'ordre de la « molécule »), est optimisée pour les transferts vers le numérique et la latitude totale du film couvre 16 diaphragmes contre 14 par rapport à la pellicule précédente « Vision 2 HD7299 »¹²¹.

Cela dit, les performances des films argentiques du présent, ou même du temps des frères LUMIÈRE qui étaient théoriquement déjà très bonnes comparées au numérique de nos jours, sont à relativiser. D'une part les performances de la série « Vision 2 » de Kodak mais aussi des pellicules concurrentes de marque Fuji ont bénéficié d'une découverte (le « tabular grain » / T-Grain) faite en 1986 par Kodak (et récompensée par un Oscar technique en 1991) qui améliorerait de 40 % la finesse de grains par rapport aux anciennes émulsions¹²². D'autre part le film passe par toute une chaîne de développement diminuant drastiquement sa qualité, entre l'information qui est couchée sur le négatif et celle qui reste disponible sur un positif final exploité en salle ou que possèdent les collectionneurs.

Le transfert de l'image du film même depuis le négatif originel vers un film interpositif, lui même repris vers un internégatif et finalement vers une copie positive d'exploitation, génère ce qu'on appelle la perte M.T.F. (Multi Transfert Film) (c'est-à-dire une « courbe de transfert de modulation » ou autrement dit des pertes de générations) qui réduit très considérablement les performances du positif du film argentique.

¹²⁰ I.S.O. 10602 :1993. [Norme]

Film photographique noir et blanc, type gélatino-argentique – précisions concernant la stabilité, in « Directives pour la réalisation de Microfilms de conservation des journaux », *table ronde INFLA sur les journaux*, (manuel technique), section des publications en série, 2001. p.20, 61p. Document, sous forme électronique (en format pdf), disponible sur le site Internet de l'I.F.L.A. (International Federation of Library Association),

à l'adresse URL : <http://www.ifla.org/VII/s39/broch/pr49-f.pdf> , consulté le 1 juillet 2008.

¹²¹ « Une pellicule à l'aise dans les hautes lumières » (in, « Actualités »), *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, février 2008, n°526, p.8.

¹²² BRENDAL Harald, « The Power of Film », *ARRI News (90 Years)*, septembre 2007, p.20, 67p.

Certaines technologies, comme les premières techniques du Technicolor Tri-chrome, demandent en outre un grand nombre d'inter éléments jusqu'à la copie finale (7 supports différents¹²³) ce qui dégrade d'autant plus la qualité de l'image.

Certaines sources parlent de pertes de l'ordre de 75 % due aux lentilles lors des transferts analogiques¹²⁴. Certes un film argentique scanné en numérique avec un appareil haut de gamme comme l'ARRILASER HD/DI connaît lui aussi une certaine perte MTF de 40 %¹²⁵ mais elle est, sur ce plan (uniquement)¹²⁶ moindre qu'en analogique. Cette donnée n'affecte pas la richesse des données sur le négatif mais elle tempère grandement la qualité des images sur un positif (seuls éléments que possèdent, en général, les collectionneurs privés). A notre sens cette question est un des principaux points de l'argumentation d'un passage au cinéma numérique de toute la chaîne de production de la captation à la diffusion en passant par la postproduction (qui supprime ce problème). En outre, il existe aussi chez les professionnels des archives et de l'édition un relatif dédain des copies positives (utilisables) si des éléments intermédiaires ou négatifs sont encore disponibles pour des restaurations ou des tirages.

La « définition globale » d'un photogramme de positif d'exploitation (en format 35 mm et ratio 1.85) est donc ramenée, dans la pratique, sur un positif d'exploitation, à l'équivalent maximal de 3000 lignes (verticales¹²⁷) et à un rapport de contraste que peut maintenant atteindre le meilleur de la vidéo Haute Définition. En ce qui concerne la résolution numérique 4K (d'environ 4000 points de large) utilisé pour l'étalonnage haut de gamme : la performance donnée par la firme ARRI est de 80 lignes par millimètre¹²⁸ ce qui reviendrait, selon cette firme, à mieux que le processus de tirage film 35 mm complètement analogique avec sa perte MTF.

A propos des type différents de supports de pellicule, il nous faut signaler qu'il existe le film dit « inversible » qui est à la fois un film « négatif » parce qu'on le révèle au développement sur le même support et devient son propre « positif » ce qui limite la possibilité de faire des

¹²³ VERSCHEURE Jean-Pierre, (conférence), « Histoire du Technicolor trichrome de 1932 à nos jours », dans le cadre du Conservatoire des techniques cinématographiques, le 4 avril 2008, à la Cinémathèque française.

¹²⁴ BARONCINI Vittorio (F.U.B., Italie), MAHLER Hank (C.B.S., Etats-Unis), SINTAS Matthieu (C.S.T., France), DELPIT Thierry (C.S.T., France), *Résolution du film 35mm en projection cinématographique*, [rapport en ligne de tests réalisés dans le cadre du groupe 6/9 de l'I.T.U], document (sous forme pdf, 9p.). Disponible à l'adresse URL : http://www.cst.fr/IMG/pdf/35mm_resolution_francais.pdf , consulté le 3 août 2008.

¹²⁵ ARRI Group, *ARRILASER HD/DI spécifications*, [source électronique], site Internet du groupe Arri, (format pdf, p.4), à l'adresse URL : http://www.arri.de/infodown/other/broch/ARRILASER_HDDI_BRO_E.pdf, consulté le 3 août 2008.

¹²⁶ Strictement optique, donc en dehors de considérations liées à la compression de l'image ou la résolution des capteurs.

¹²⁷ Donc dans le sens de la hauteur soit environ 1/3 de plus dans le sens de la largeur.

¹²⁸ KIENING Hans (Dr.), « Does 4k Look Better Than 2K », *ARRI News (90 Years)*, septembre 2007, p.30, 67p.

copies directement comme dans le cas du « Kodachrome » ou de « l'Ekatchrome ». Ce support manipulé, (lors de son montage par exemple), va se salir, s'abîmer et perdre en qualité. Notons que la plus grande partie des films amateurs, les films d'écoles, les archives des anciens journaux télévisés etc. sont généralement en inversible.

Il existe même du film de cinéma argentique utilisé exclusivement comme élément de stockage du son optique.

Les limites de l'argentique comparées au numérique sont en premier lieu de nature industrielles : par exemple, le coût d'une copie 35 mm d'exploitation allant de 750 à 7000 euros et ce de manière inversement proportionnelle au nombre de copies tirées¹²⁹, la moyenne se situant aux alentours de 1500 euros la copie en 2008¹³⁰. Bien que l'ensemble des frais de tirage de copies représente au maximum 3 % du budget total d'un film cette part¹³¹ est vouée à disparaître avec le passage au « cinéma numérique ». Les studios américains devraient économiser, avec la disparition de l'exploitation en argentique, un milliard de dollars de frais de laboratoires et transport de copies par an¹³².

En outre, la copie n'a qu'un potentiel mécanique limité par l'usure à au maximum de 1000 passages, la copie est soit en V.O. (Version Originale) soit en V.F. (Version Française), puisque les sous-titres sont couchés sur la pellicule contrairement aux « films » numériques ou ceux ci sont « réversibles »¹³³.

Le support film est encore pourtant largement majoritaire dans le domaine de la production et de l'exploitation cinématographique : en 2007, pour les longs-métrages de fiction d'initiative française, 79 % des projets étaient tournés en 35 mm et en 16 mm contre 21 % en vidéo (à 88 % en Haute définition)¹³⁴.

Entre 2005 et 2006, on a même noté une croissance de près de 4 % du métrage 35 mm vendu. En 2007 il y a eu un record de tirage de films argentiques avec 4 millions de mètres de négatifs vendus en France et 2 millions pour les éléments intermédiaires¹³⁵.

¹²⁹ Lorsque 800 copies par exemple sont tirées, le coût unitaire sera proche de 1000 € et pour moins de 5 on sera plus proche de 7000 € à l'unité ce qui ne favorise pas les petits films.

¹³⁰ Source électronique, « Le cinéma numérique : une réalité industrielle, un enjeu économique, social et culturel », [dossier sous forme électronique] *Cinéma numérique*, T.D.F., avril 2009, n°10, p.5. 6p. Disponible (en format pdf), sur le site Internet de Télédiffusion de France (TDF), à l'adresse URL : http://ntdf.niv2.com/assets/files/upload/Multimedia/CineNum_NL10_avril09.pdf, consulté le 14 mai 2009.

¹³¹ « Fusion avortée entre LTC et Eclair Group » (in, « Actualités »), *Sonovision Broadcast*, juillet août 2008, n° 531, p.8.

¹³² BORT Emmanuel, « NAB 2006 consacre le Digital Cinema », *Le technicien du film*, mai 2006, n°566, p.21.

¹³³ C'est à dire, qu'à l'instar d'un DVD, on peu les afficher ou pas.

¹³⁴ Source électronique, « Observatoire Métiers Marchés section Pellicules », in, « Les ventes du film négatif restent stables au 1er semestre 2007 », site Internet de la F.I.C.A.M., mise en ligne le 18 juillet 2007, à l'adresse URL : <http://www.ficam.fr/fr/informer/actusobs.php?choix=all>, consulté le 1 avril 2008.

¹³⁵ Ibidem.

Pour les programmes de « prime time » de la télévision (les téléfilms), en 2007, le support film 16 mm se maintenait encore donc à hauteur de 65 % même s'il était par contre de plus en plus concurrencé par la vidéo haute définition¹³⁶ à l'instar des programmes de la journée presque tous tournés en vidéo.

Le basculement de la chaîne argentique au numérique de captation à de l'exploitation est en fait en train de se faire par son milieu, c'est-à-dire lors de la post-production par l'étalonnage. Une grande partie de l'étalonnage s'effectue déjà en numérique alors que le procédé a été initié en 2000. En 2003, 10 % des films français étaient déjà étalonnés en numérique, et pour 2006-2007 la part du « Digital Intermediate¹³⁷ » concernait environ 90 % des films américains¹³⁸ et 36 %¹³⁹ des films français. Le mouvement est rapide puisque qu'en 2007 et 2008, la part des films français 35 mm étalonnés en numérique était passée à 60 %¹⁴⁰. Les gonflages du 16 mm (Super 16 mm) vers le 35 mm s'effectuaient eux, en 2007, majoritairement à 64 % en numérique¹⁴¹.

« Aujourd'hui, [Ndlr, en 2007] 100 % des effets spéciaux et 92 % des montages sont réalisés en numérique. Les autres secteurs – où le support était pourtant seulement testé dans les années 2000 – l'ont désormais adopté de manière significative : à 30 % pour l'étalonnage et à 10 % pour les tournages (avec un choix artistique élargi, de *La Graine et le Mulet* d'Abdellatif KECHICHE à *Avatar* de James CAMERON, en préparation pour 2009). Peu perméable au numérique, l'exploitation, où il ne représente que 5 % des projections [Ndlr, chiffre très extensif], est elle-même susceptible de connaître en France une modification structurelle sans précédent avec l'annonce faite par CGR (troisième réseau national avec 16 millions d'entrées par an) d'équiper ses 367 salles d'ici à la fin 2009, avec l'aide du groupe anglais Arts Alliance Media (A.A.A.).¹⁴²»

Avant de parler plus avant du numérique, il nous faut rappeler ici les conditions matérielles « historiques » d'une projection argentique en lien avec la matérialité du support. En effet, l'allongement de la durée des films s'est effectué à partir de 1903 mais surtout à partir de

¹³⁶ Source électronique, « Perspectives du long métrage d'animation », site Internet de la F.I.C.A.M., publié le 13 juin 2007, à l'adresse URL : <http://www.ficam.fr/fr/informer/actusobs.php?choix=all>, consulté le 1 avril 2008.

¹³⁷ Anglicisme utilisé au niveau mondial signifiant internégatif numérique. De plus en plus souvent évoqué sous l'acronyme « D.I. ».

¹³⁸ CANU Arthur, « Christie et la CST font le point sur le cinéma numérique », *Sonovision Broadcast*, septembre 2007, n°521, p.128.

¹³⁹ Source électronique, « Observatoire Métiers Marchés : analyse de la production longs métrages 2007 », site Internet de la F.I.C.A.M., mise à jour le 28 janvier 2008, disponible à l'adresse URL : <http://www.ficam.fr/fr/informer/actusobs.php>, consulté le 1 avril 2008.

¹⁴⁰ Op. cit., Source électronique, « Le cinéma numérique : une réalité industrielle, un enjeu économique, social et culturel », [dossier] *Cinéma numérique*, T.D.F., avril 2009, n°10, p.5...

¹⁴¹ Op. cit., Source électronique, « Observatoire Métiers Marchés : analyse de la production longs métrages 2007 », site Internet de la F.I.C.A.M., mise à jour le 28 janvier 2008, ...

¹⁴² BERTHET Frédérique, (compte rendu de conférence), [Allusion principalement à l'intervention de LORANCHET Philippe], in, « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule », in, « La Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », le 21 janvier 2008, Cinémathèque française.

1909 avec le premier film de long métrage, (donc de plus d'une heure), *l'Assommoir*¹⁴³, permis par l'augmentation de capacité des bobines et le recours aux doubles postes pour projeter sans fin en rechargeant la bobine de film suivant pendant que l'autre projecteur passe la précédente.

Il arrive encore dans certains petits cinémas ou salles d'Art et Essai ou la Cinémathèque française (pour des raisons pratiques liées au caractère unique des projections) que les projections soient réalisées en « double postes », c'est-à-dire via deux projecteurs, ce qui multiplie les zones d'usure. Les collectionneurs de 35 mm utilisent quant à eux généralement au moins deux « galettes » de 1800 m pour stocker et passer les films. Voir en Annexe B, figure 14, photographie d'une juxtaposition de supports 35 mm, 16 mm, DVD et VHS].

Depuis les années 1970, les « plateaux » (dit parfois « escargots ») se sont généralisés ; ils permettent une projection avec un seul projecteur mais surtout une projection plus automatisée avec un film qui s'enroule tous sens par le centre de la bobine, et donc un film prêt sur chaque étage du plateau pour commencer une nouvelle séance. Certains collectionneurs sont même équipés de ce type d'équipements professionnels et le seront de plus en plus avec l'arrivée du numérique et le démantèlement à venir d'un nombre croissant de cabines de projection argentiques.

L'architecture centralisée des nouvelles cabines des multiplexes permet d'ailleurs de passer le même film sur plusieurs projecteurs à la fois avec une seule copie.

Les films sont pour leur distribution conditionnés en boîtes. En 35 mm, un film de long métrage fait généralement 5 à 6 boîtes, le tout représentant une masse de 25 kg. Pour passer un film, il faut donc assembler la copie composée de plusieurs éléments ce qui implique un travail physique d'assemblage et de désassemblage des bobines. Cela demande une manipulation, donc du temps, mais aussi des contraintes, avec à la clef, une usure mécanique liée aux frottements.

Il est à signaler que certaines copies, jusqu'à la fin des années 1980, n'étaient pas destinées à être projetées en salle mais sur des tables de vision ou des appareils spéciaux dans les salons professionnels. Ces films étaient tirés « à l'envers » pour être rétro projetés¹⁴⁴.

Il a même existé, toujours pour les salons, des films sous formes de cassettes plastiques qui sont à la fois le débiteur et le récepteur. [Voir Annexe B, figure 9, photographie d'une cassette film pour support Super 8 mm]. Ce type d'objet, très courant dans les années 1970,

¹⁴³ Film français de CAPELLANI Albert d'après l'œuvre de Zola.

¹⁴⁴ On nous a apporté en avril 2008, une copie 16 mm, trouvée dans une poubelle. Il s'agissait d'un film sur le site de lancement spatial de Kourou destiné au salon aéronautique du Bourget de 1987. Il est en format scope et en « multivision » c'est-à-dire avec de nombreux plans en triples écrans. Le film est, de plus, exclusivement en son magnétique et est monté en double copie pour limiter les réamorçages du film dans la machine.

est aujourd'hui devenu une curiosité qui laisse perplexe les jeunes générations ou les non techniciens.

1. 1. 1. 2 Le son analogique au cinéma

Du côté du son, le film sonore est généralement doté, depuis l'installation du parlant dans les salles (qui a imposé une cadence d'enregistrement fixe), d'une piste sonore analogique sur le côté de l'image. Il s'agit d'un son dit « optique » ou pistes photographiques à « densité variable » (qui ressemble un peu à un code barre) lu par un faisceau de lumière placé un peu plus bas que la lanterne de projection. Il s'est petit à petit modernisé avec une « double élongation » (toujours simple trace), puis une « piste à double élongation double trace » avec l'arrivée de la stéréophonie.

Rappelons d'ailleurs que le support film a pu aussi être exclusivement, comme nous le verrons, un support de stockage pour le son optique¹⁴⁵.

Il a également existé des copies en son magnétique permettant par exemple, soit de la stéréophonie multi pistes comme sur les premiers films en 35 mm en Cinémascope comme *The Robe (La Tunique)* en 1953 (4 pistes), soit des versions très évoluées et de très bonne qualité sur le 70 mm par exemple en 6 pistes sonore. De même pour les copies 16 mm destinées aux avions de ligne disposaient de plusieurs pistes sonores simultanées (2 pistes magnétiques en plus de la piste optique, ce qui, en plus d'un sous-titrage laissait un important choix de langues lues simultanément). Les films d'édition pour le marché des collectionneurs amateurs en format réduit comme le Super 8 mm sont par exemple généralement en son magnétique.

L'inconvénient majeur des pistes magnétiques réside théoriquement en une mauvaise conservation du son. La qualité du son optique, en particulier en format réduit, est assez faible ce qui, comme nous le verrons, décourage certains de le reprendre (lors d'une édition vidéo par exemple).

Le son correspondant à l'image est décalée sur les copies d'exploitation puisque le faisceau de lecture est situé plus bas sur le cheminement du film pour ne pas être gêné par la lanterne de projection : en 16 mm il l'est de 26 images en son optique et de 28 images en son magnétique, en 35 mm le son est enregistré à 21 images en avance sur l'image mais est lu à 20 images pour tenir compte de la vitesse de propagation du son (à 340 m/s) dans les grandes salles¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Bandes de films qui peuvent constituer des volumes importants dans les centres d'archives cinématographiques que l'on ne trouve théoriquement pas ou peu chez les collectionneurs.

¹⁴⁶ Source électronique, « Synchronisation son-image 35mm », [Note technique CST-NT-001], site Internet de la C.S.T, janvier 2001, (document sous forme pdf, 2p), à l'adresse URL : <http://www.cst.fr/IMG/pdf/cst-nt-001-p-2001.pdf> , consulté le 5 août 2008.

Le son analogique des copies argentique n'est généralement pas un son de « qualité ». Par exemple, en Super 8 mm la bande passante sonore allait seulement de 100 Hz à 10 KHz ¹⁴⁷ et pour le 35 mm analogique elle est limitée 12,5 KHz ¹⁴⁸ (en fait usuellement même moins). Cette limite technique explique d'ailleurs, aujourd'hui, le manque d'appétence des éditeurs ou des restaurateurs de film pour les copies en format 16 mm (que peuvent posséder massivement les collectionneurs) puisque la bande passante est inférieure au son d'une copie de film 35 mm.

A partir de 1967, est apparu, pour le 35 mm, un système de réduction de bruit le Dolby A, suivi du Dolby B et C stéréo à partir de 1970 et 1971, et enfin à partir de 1990-1992 des systèmes de son numériques multi-canal sont apparus puis se sont depuis généralisés en moins de dix ans. Les pistes sonores optiques existent toujours sur les copies 35 mm comme pistes de secours en plus du son numérique, pourtant :

« En 2005, de nouvelles exigences mondiales en matière de protection de l'environnement ont obligé les laboratoires à abandonner le traitement d'empattage sur la piste optique.

En retenant les cristaux d'argent, ce traitement empêchait les pistes optiques de devenir transparentes aux infrarouges, et donc illisibles par les lecteurs son. Cette technique avait été instaurée au moment du passage des copies noir & blanc à la couleur, et permettait de continuer à lire les pistes sur les 2 types de film, couleurs et noir & blanc. La suppression de ce traitement a contraint l'ensemble des salles de cinéma dans le monde à changer le lecteur son des projecteurs. Le nouveau lecteur optique analogique a une source lumineuse rouge qui a donné son nom à la nouvelle piste optique sur une nouvelle longueur d'onde. L'ensemble des distributeurs de films ont déployé cette technique durant l'année 2005. En 2006 les salles doivent toutes être conformes pour lire la piste cyan. Dans le cas contraire, la lecture du son se fait avec une atténuation de 12 dB environ, une augmentation du bruit de fond, un mauvais « dématricage » du dolby A ou SR rendant le film quasiment inaudible ... ¹⁴⁹»

Les collectionneurs amateurs de 35 mm sont donc obligés, (comme les professionnels), s'ils veulent continuer à lire le son des copies récentes, de passer au lecteur de son cyan, ultime technologie du son analogique. [Voir en bas à droite dans l'Annexe B, figure 1, montage photographique des différents formats de films [format paysage]].

¹⁴⁷ TAUFOUR Pierre-Antoine, « Non la vidéo n'est pas le cinéma !... », *Cinéma pratique*, n°164-165, 1980, p.99.

¹⁴⁸ PIERRE Vincent, (article en ligne) « (WO/1993/022710) Image and Digital and analog sound recording and reproduction on photochemical film », source électronique, site internet WIPO (World Intellectual Property Organisation), 11 novembre 1993, à l'adresse URL : <http://www.wipo.int> , consulté le 1 juin 2008.

¹⁴⁹ COUTANT Pierre Antoine, « La reproduction au cinéma - Le son analogique », Source électronique, site Internet, à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/pacson/SonCineC2.html> , consulté le 16 avril 2008.

1. 1. 1. 3 Différents types physico-chimiques de support de pellicule

La fonction d'un « support » est de donner aux films des propriétés mécaniques qui en permettent la manipulation. L'émulsion photographique, (« l'image »), est, quant à elle, couchée sur ce support.

Le film argentique a connu trois grands types de support physico-chimique jusqu'à nous ce qui implique que les films préservés soient dans ces trois supports : le film en support dit « nitrate », le film en support dit « acétate » et enfin le film en support dit « polyester ». Ce premier niveau de nature chimique conditionne en grande partie la conservation du support. Les formats dits sub-standards, c'est-à-dire inférieurs au 35 mm, comme le 16 mm, etc. ont été, le plus souvent, conçus dès le départ¹⁵⁰, en 1912 (avec le « Pathé Kok ») mais surtout à partir de Noël 1922 (avec le « Pathé Baby »), en format « safety », c'est à dire ininflammable, en support di-acétate, puis tri-acétate et enfin polyester, car ils étaient destinés au grand public, à des opérateurs non professionnels ou pour des tournages et des conditions d'exploitation plus difficiles.

Le premier type de support du cinéma, inventé en 1887 par Hannibal GOODWIN fut donc le support nitrate de cellulose, également appelé « film flamme ».

« Le Celluloïd est un Ester Cellulosique : c'est un Ester nitrique de la cellulose. En faisant agir sur du coton (la cellulose), un acide fort : l'acide nitrique, on obtient, par la réaction d'estérification, du nitrate de cellulose. Le nitrate de cellulose, soluble dans des solvants volatils type Acétone, permet de fabriquer une solution qui se présente sous forme de sirop. Ce sirop, étalé sur un cylindre métallique parfaitement poli, donne, par évaporation du solvant, une couche mince transparente¹⁵¹ ».

Il a posé et pose encore de nombreux problèmes tant pour sa conservation que pour son usage opérationnel jusqu'à son retrait officiel, pour le format 35 mm le 1^{er} juin 1952 (pour les tirages de copies), le 15 août 1952 pour les copies importées avec des aménagements jusqu'au 1^{er} juin 1953¹⁵², L'interdiction totale de sa détention date de 1959 même si les dernières destructions de copies (dans ce cadre) furent effectuées, à la demande de l'Etat, en 1963¹⁵³. Sa dangerosité et sa mauvaise réputation sont par ailleurs légendaires. Sa conservation est problématique car il se décompose de façon inéluctable et relativement rapide en raison de son instabilité chimique et ce même dans de bonnes conditions de stockage. [Voir Annexe B, figure 3, photographie d'un film 35 mm en support nitrate après décomposition]. Le film nitrate dégage par ailleurs, même dans les meilleures conditions d'entreposage, des gaz nocifs comme l'anhydride azoteux (NO₂) même si à 3°C on réduit le

¹⁵⁰ AUBERT Michelle, *bilan du CNC*, 1988, n°218, p.12.

¹⁵¹ LÉON Claude, *L'image par le film ou pourtant elle tourne*, Bonchamp-Lès-Laval (Mayenne) : Éd Diderot Éditeur, (coll Arts et sciences), 1997, p.22. 149p.

¹⁵² BESSEY Maurice, CHARDANS Jean-Louis, « cabine de projection », in, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, (Tome 1), 1965, Ed Jean-Jacques Lauvert, p.293.

¹⁵³ Ibidem.

volume des gaz nitrés libérés à moins de 1/10 de sa proportion normale à la température ambiante de 20°c ¹⁵⁴.

Ce problème de conservation a été identifié très tôt dans l'histoire du cinéma, certains des films étant touchés par des symptômes de retrait et de dégradation chimique dès les années 1910. On trouve cependant encore, de nos jours, des films des premiers temps en support Nitrate en assez bon état, ce qui rappelle la complexité du sujet et montre qu'il est réducteur de dire que le film nitrate ne se conserve en « moyenne » que 50 ans¹⁵⁵.

Cela tient principalement à l'un de ses composants : la « nitrocellulose » qui composait aussi les explosifs comme la TNT (le Trinitrotoluène). La température d'ignition du film Nitrate est en théorie pour un film neuf de 130°c mais un film ancien dégradé peu s'auto enflammer spontanément à partir d'une température d'environ 40°c ¹⁵⁶, une température rapidement atteinte dans certains lieux de stockages improvisés comme des hangars.

L'incendie est impossible à éteindre et si on considère usuellement que 300 mètres de films équivalent à 1 litre d'essence, sa combustion génère de nombreux gaz dont certains mortels, ainsi que de l'azote et de l'oxygène qui lui permettent de continuer à brûler même totalement immergé dans l'eau. Il suffit de 3 minutes environ pour réduire en cendres 20 tonnes de pellicules et l'incendie dégage une chaleur pouvant atteindre 1700°c ¹⁵⁷, ce qui n'est pas sans poser des problèmes aux centres d'archives habilités à le stocker (le fort de Bois d'Arcy aux Archives françaises du film (A.F.F.) et le fort d'Ivry pour l'ECPA-D).

Cette dangerosité de ce premier type de support film a d'ailleurs historiquement retardé le passage d'un cinéma forain à une exploitation plus sédentaire. L'incendie du Bazar de la Charité, en 1897, notamment, gravement porté atteinte à l'image du Cinématographe¹⁵⁸.

A partir de 1953, la pellicule en format 35 mm passe comme les formats sub-standards sur support « acétate » qui fut fait techniquement du di-acétate de cellulose jusqu'en 1957 et, par la suite, du tri-acétate de cellulose¹⁵⁹ utilisé pour les amateurs dès 1948 en photographie¹⁶⁰. Le film est ininflammable et de ce fait beaucoup moins dangereux à manipuler que le Nitrate. Ses propriétés mécaniques sont par ailleurs très bonnes et sont, aujourd'hui encore, un très bon compromis entre souplesse et résistance mécanique. Ce

¹⁵⁴ VOLKMANN Herbert, in, collectif des membres de la Fédération Internationale des Archives du Film, « La conservation » (chapitre III), *Manuel des archives du film*, publié par le secrétariat de la FIAF, à Bruxelles : Ed Eileen Bowser et John Kuiper, 1980, p.18, 151p.

¹⁵⁵ Op. cit., AUBERT Michelle, *bilan du CNC*, 1988, ...

¹⁵⁶ Op. cit., in, collectif des membres de la Fédération Internationale des Archives du Film, « La conservation » (chapitre III), *Manuel des archives du film*, ... p.20.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Incendie qui causa la mort de 121 personnes dont nombre d'enfants. La catastrophe étant due à une maladresse dans le remplissage de la lampe qui enflamma le support de projection nitrate.

¹⁵⁹ Viscose additionnée d'un plastifiant tel que le triphénylphosphate par exemple avec de nombreux autres produits.

¹⁶⁰ Source électronique, site Internet de la Mairie de Paris, « Abécédaire de la photographie », à l'adresse URL : http://www.paris-france.org/musees/Arcep/Conseils_pratiques_et_ressources/Glossaire consulté le 1 juillet 2009.

support est de loin le premier dont disposent les collectionneurs de par la proportion de films en sub-standard et période d'édition de leurs copies 35 mm.

Il est parfois difficile de dater une copie et d'être tout à fait sûr de la nature physico chimique d'un film : pour s'y retrouver, il existe sur les copies de Kodak par exemple les codes Kodak de datation (l'« Eastman Kodak Code Chart ») composés de triangles, de ronds et de carrés sur les bords des pellicules ; ils indiquent l'année de fabrication sur des cycles de 20 ans. Il est également possible d'effectuer un test simple en découpant un bout de film et en le faisant brûler pour s'assurer de la nature du support.

Enfin, si dès 1945, fut découvert le support polyester, celui ci ne fut utilisé au cinéma que bien plus tard. Ce support présente une très grande résistance mécanique, qui d'ailleurs fut, semble-t-il, un des principaux motifs de son usage tardif pour les copies d'exploitation. Il est en effet capable de résister à des tractions phénoménales sans se rompre ce qui le rend pour partie dangereux pour les appareils de projection, étant capable de rompre des pièces dans les aciers les plus durs et une « sur résistance » de la pellicule polyester allant parfois jusqu'à la rupture de l'acier d'un bras de projecteur [voir, Annexe B, figure 9, photographie d'une pellicule 35 mm polyester après rupture d'un bras de projecteur.

Dans un premier temps, il fut utilisé pour les internégatifs qui sont très sollicités mécaniquement (par contact) en offrant généralement un potentiel maximum de 150 tirages à partir d'un même élément. Par la suite, dès 1982 ¹⁶¹, en France, des films annonces, des courts métrages puis enfin toutes les copies vers 1997 basculèrent vers ce support qui est devenu le support actuel de l'exploitation cinématographique en photochimique en tous formats (IMAX et autres procédés inclus). Son potentiel mécanique l'amène à pouvoir effectuer jusqu'à environ 1000 séances avant que, soit trop abîmée, la copie n'ait plus de potentiel d'utilisation. Sa résistance mécanique l'amène à être susceptible de se conserver entre 500 et 1000 ans, ce qui en fait, supports numérique inclus, le meilleur support actuel et le seul garanti (numérique inclus) sur une aussi si longue période !

Comme nous le verrons à propos de la problématique de la conservation des films, les produits chimiques qui composent l'émulsion ont tendance à interagir avec le support de même que par exemple des adhésifs acides etc.

Pour l'essentiel les collections privées de films de cinéma en support argentique sont en support Acétate (di- et tri-acétate) et l'on peut dire que le support Nitrate est devenu anecdotique dans ces collections. La part de films polyester concerne surtout les films récents ou les bandes-annonces et correspondra bientôt à la fin de l'usage industriel du support argentique, période qui, on peut l'espérer, aura été mieux conservé par ceux qui auraient du le faire c'est-à-dire les laboratoires, le dépôt légal, etc.

¹⁶¹ NAJBERG Daniel, « La conservation des films », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.46.

1. 1. 1. 4 Différents formats d'images animées argentiques

Il a existé dans l'histoire technique du cinéma (et du pré-cinéma) un nombre incroyable de formats de films, des plus petits comme le « Cine system 3 » (de 1960) en 3 mm ¹⁶² jusqu'au plus grands comme avec le « Cinéorama » (inventé par Raoul GRIMOIN-SANSON pour l'exposition universelle de 1900) consistant en dix pellicules 70 mm synchronisées¹⁶³. Aujourd'hui, les formats anciens comme le « Cinérama », le « Cinemascope 55 » (en 55 mm), le « Magnifilm » (de 56 mm), le « Natural Vision » (en 63,5 mm) et autres sont invisibles en salles, car les projecteurs n'existent plus. Pour cette raison, ces films sont recadrés approximativement lors d'édition en vidéo.

Les collectionneurs privés disposent d'éléments de presque tous ce qui a existé en matière de films mais aussi, comme nous l'avons signalé, d'appareils de projection. Ainsi que nous le verrons, l'aspect technique est, si ce n'est prépondérant, au moins très important, d'autant que certains collectionneurs sont d'abord et avant tout des collectionneurs d'appareils et donc des passionnés de technique. Pourtant, seulement une dizaine de formats de support composent principalement leurs collections, à l'instar de ceux qui ont vraiment compté dans l'histoire du cinéma et du film amateur¹⁶⁴.

Parmi les formats de support les plus courants, le 35 mm, s'est imposé avant même l'invention des frères Lumière comme le format de pellicule principal de l'image animée. Il est aujourd'hui encore le format professionnel par excellence pour la captation à l'exploitation cinématographique. C'est en référence à lui, qu'on parle de film en « sub-standard » c'est à dire d'un format de pellicule plus petit que lui.

Le format d'image, quant à lui, est, dans un premier temps, jusqu'au parlant, (même si ce n'est complètement qu'à partir de 1909 ¹⁶⁵), repris du plus courant format de portrait en photographie¹⁶⁶, c'est à dire dans le rapport d'image ou « ratio » de 1,33 :1 (abrégé le plus souvent 1.33) dit format « standard » sur 4 perforations de hauteur.

¹⁶² Initié par l'U.S.A.F. (United States Air Force) et la N.A.S.A. (National Aeronautics and Space Administration).

Source électronique, site Internet Wikipedia.org, (version en langue anglaise), « List of Films format », à l'adresse URL : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_film_formats, consulté le 1 mars 2008.

¹⁶³ En format d'image de 1.33 chacune, formant un écran sur 360°. Source :

MEUSY Jean-Jacques, *Paris-Palaces ou le Temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, Éd C.N.R.S., 1995, in, source électronique, « List of 70mm films », site Internet Wikipedia.org, à l'adresse URL : <http://fr.wikipedia.org>, consulté le 4 avril 2008.

¹⁶⁴ [Voir, Annexe A2, Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma et Annexe B, figure 1, montage photographique des différents formats de films [format paysage]].

¹⁶⁵ Source électronique, « Les formats cinématographiques », *Académie de Nancy*, à l'adresse URL : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/docu/format.htm>, mise à jour le 10 mai 2001, consulté le 6 juin 2006.

¹⁶⁶ PINEL Vincent, « Largeur du film, largeur de l'écran. La quête du format du Kinetoscope au CinemaScope », *Positif*, mai 2004, n°519. p.81.

Le photogramme 35 mm positif, dans ce format, à une image de 18 x 24 mm d'un « format relatif » de 4/3 repris, bien plus tard, par la télévision puis par l'informatique¹⁶⁷.

[Voir Annexe 4, Tableau des définitions des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007].

Avec l'arrivée du parlant, officiellement à partir de 1927 et *Le Chanteur de jazz (The jazz Singer)*, le format muet en ratio 1.33 passe, petit à petit, en 1929-1931, brièvement au 1.24, puis au 1.375 nommé « standard Academy »¹⁶⁸ pour laisser de la place, sur 2,1 mm¹⁶⁹, à la bande son à intensité variable qui est couchée sur le film entre les perforations et l'image. Celui-ci s'installe rapidement et entre 1929 et 1933 toutes les salles de cinémas sont équipées en France¹⁷⁰. En 1934, le cinéma muet ne subsiste, pour peu de temps encore, que dans les patronages et des ciné-clubs¹⁷¹.

Rapidement, le besoin en films en format sub-standard se fait sentir pour la pratique du cinéma en amateur que cela soit pour l'enregistrement d'images comme pour projeter des films (le plus souvent obtenus par réduction).

Les formats furent très nombreux et beaucoup ne perdurèrent pas. Difficile de dire avec certitude, quel format sub-standard fut le premier mais on peut en citer un certain nombre de formats disparus ; il y eut par exemple : en 1899, un « Prestwich 13mm » en 13 mm, en 1900, un « Pocket Chrono » en 15 mm et un « Minograph » en 21 mm, vers 1915-1916, du 11 mm « American », en 1922 du 22 mm « Cinebloc » (adaptation en support Nitrate du 22 mm de 1912 de EDISON¹⁷²).

Nous l'avons évoqué la plupart de ces formats sub-standard ont été conçus, au moins à partir de 1912¹⁷³, sur support Safety, afin d'être compatibles avec leur usage amateur et ne présenter aucun danger. Le « Pathé Kok » (« Pathéscope » pour le marché américain) de format 28 mm qui fut assez populaire en France est toujours collectionné par quelques amateurs (et il est même le seul support argentique en 2009 à connaître une croissance des échanges). [Voir Annexe B, figure 15, photographie d'un projecteur Pathé Kok 28 mm chez Pascal Rigaud]. Il se distingue par des perforations différentes de chaque côté et surtout est,

¹⁶⁷ Le système de définition d'écran VGA est en 4/3 soit 640 x 480 pixels.

¹⁶⁸ Par l'académie américaine du cinéma (l'American of Motion Picture Arts and Science) qui définit cette année-là un nouveau standard.

¹⁶⁹ PINEL Vincent, « Dans la jungle des formats. L'exploitation de l'écran, la défaite du cadre », *Positif*, mai 2004, n°519, p.94.

¹⁷⁰ FOREST Claude, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris : Éd CNRS économie, 1995. p.46, 310p.

¹⁷¹ DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Éd La découverte, (coll repères & Syros), 2000, p.36, 128p.

¹⁷² Source électronique, site Internet, « Les formats substandards (< 35 mm) », à l'adresse URL : <http://users.swing.be/beckerp/substand.htm>, consulté le 1 mars 2008.

¹⁷³ Par la commercialisation du Pathé Kok de 28 mm et celle du Home Kinetoscope 22 mm d'EDISON.

à notre connaissance, le premier film ininflammable. Trop onéreux, il disparaîtra avec l'apparition du 9,5 mm et du 16 mm.

Il a existé par ailleurs plusieurs types de formats 17,5 mm (obtenus théoriquement en coupant une pellicule 35 mm en deux) : une première version « Birtac » dès 1898, puis le « Duoscope » en 1912, le « Movette » en 1917, le « Clou » en 1920, et enfin le « Pathé Rural » (qui deviendra « Pathé Natan ») créé, (suivant les sources¹⁷⁴), entre 1923 et 1926 pour concurrencer le 16 mm.

Il est à noter, à propos de ce format 17,5 mm (très riche en documentaires), surtout destiné à la petite exploitation rurale et aux salles de patronage (sur un total de 3000 points de projection¹⁷⁵), qu'il fut interdit en 1941 par le régime de Vichy¹⁷⁶, sur instruction des Allemands¹⁷⁷, qui voulaient mieux contrôler la diffusion des films et imposer le format 16 mm. Nous devons signaler ici que ce format devenu assez rare est collectionné par quelques amateurs¹⁷⁸, mais il est finalement peu connu au regard de son importance historique dans notre pays¹⁷⁹.

Fin 1922, est inventé le 9,5 mm « Pathé baby » qui va être très populaire en France jusque dans les années 1960 tant pour les films d'édition que pour la captation¹⁸⁰. Il est le vrai précurseur des formats d'amateur, parfois sous la forme de « ciné-jouets » et est très courant chez les collectionneurs français. Il ne dispose que d'une perforation positionnée dans l'inter image pour garder le maximum de surface utile à l'image ; le rendement de l'image est donc, proportionnellement à sa taille, très bon, ce qui en fait un support, qui peu

¹⁷⁴ Source électronique, site Internet, wikipedia.org, « Pathé », à l'adresse URL : <http://fr.wikipedia.org>, consulté le 1 mars 2008.

¹⁷⁵ Op. cit., FOREST Claude, *Les dernières séances Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, ... p.50.

¹⁷⁶ Le 9 septembre, 1941 sur instruction du Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique (le COIC qui est l'ancêtre du CNC).

¹⁷⁷ L'acquéreur de la société Pathé, en 1929, Natan TANENZPAF dit Bernard NATAN, sera déchu de la nationalité française et mourra en déportation en 1942 à Auschwitz.

Source : Ibidem.

¹⁷⁸ Dont, par exemple, le Dr TOUPET qui dispose d'une importante collection exclusivement en ce format.

¹⁷⁹ Pour illustrer ce propos, au delà du simple cas du 17,5 mm, la dimension du manque de connaissances techniques et donc de la non évidence de la valeur de ces questions « techniques » dans le monde des archives cinématographiques.

Par exemple, lors d'un stage que j'ai effectué à l'été 1999 au service des archives de l'E.C.P.A. (l'Établissement Cinématographique et Photographique des Armées), j'ai trouvé une bobine de film 17,5 mm, par hasard, dans une boîte de film 35 mm en support nitrate. J'ai tout de suite montré ma trouvaille à la personne en charge du département sur le plan patrimonial qui n'avait jamais entendu parler de ce format.

Il en est de même pour un certain nombre d'universitaires qui, selon nous, sous évalue l'importance historique du 17,5 mm.

On peut donc être responsable d'un centre d'archives ou être une référence en matière de publication sur l'histoire du cinéma (forgeant du même coup la perspective historique sur ces sujets) sans pour autant avoir un bagage technique sur le sujet.

¹⁸⁰ Il compose d'ailleurs une part très importante des fonds de films amateurs des cinémathèques régionales françaises.

être utilisé à partir de copie d'édition pour restaurer des films anciens 35 mm. Usuellement, le 9,5 mm est en format muet à l'instar des films d'éditions dans ce format, avec des intertitres sous forme de cartons¹⁸¹. Comme nous le verrons, il compte encore des adeptes en France (en particulier via le « Ciné-club 9,5 mm de France ») et sur la côte Est des États-Unis, ce qui lui permet d'exister encore aujourd'hui. Signalons, en outre, un projet avorté, vers 1993, par Paul BIGOU et Jean-Pierre BEAUVIALA d'un Super 9,5 mm pour la captation à destination de la télévision.

Le 9,5 mm fut souvent obtenu par la coupe en 3 de bande de films 35 mm. Le 4,75 mm quant à lui (dit parfois, « 9,5 mm panoramique », « Classique », « Duplex » ou « Monoplex »¹⁸²) fut un format décliné par Pathé, en 1955, à partir du 9,5 mm lui même coupé en deux mais utilisé dans un défilement horizontal avec donc une image « panoramique » (comme c'était la mode à cette époque pour le 35 mm et grands formats). La pellicule dans ce format apparaît comme la plus fine dans notre annexe montage photographique des différents formats de films et en un sens plus impressionnante même si ce format assez « gadget » disparu en 1976 [voir Annexe B, la figure 54, photographie d'un appareil Pathé 4,75 mm chez Pascal Rigaud].

Pour ce qui est du 16 mm, (outre de premières expériences pendant la première guerre mondiale uniquement pour la captation) le format démarre officiellement en 1923 avec la firme Kodak comme un format « Safety ». La couleur apparaît dans ce format dès 1928 en inversible via le procédé « Kodacolor ». Bien qu'à son lancement officiellement « Sub-standard », le 16 mm doit rapidement le format natif d'un grand nombre de tournages de reportages, de documentaires, de téléfilms, de film de fictions, de films expérimentaux, etc. Outre une forte exploitation à destination des amateurs via des catalogues de films d'édition, ce format a par ailleurs été l'épine dorsale de l'exploitation en 1947. Il y avait en France pas moins de 5300 exploitations¹⁸³ (y compris itinérantes), effectuées en 16 mm (c'est à dire un peu plus que de salles de cinéma en France aujourd'hui). Comme nous le verrons, ce format relativement peu encombrant équipe encore majoritairement les collectionneurs français.

Il a connu pour la captation une évolution en 1971 avec le Super 16 mm qui se caractérise par un rendement maximal de l'espace disponible sur la pellicule (sans piste son), principalement destiné aux gonflages vers le 35 mm ou la vidéo Haute définition.

Le format 16 mm (et Super 16) est toujours utilisé par des professionnels en particulier à la télévision et reste toujours majoritaire chez les collectionneurs de films. On le trouve encore en usage dans les endroits assez inattendus comme sur les « cinémitrailleuses » des avions

¹⁸¹ Même si par la suite il a existé des versions sonore (dont en son magnétique).

¹⁸² GROFFIER Frédéric, « Oui, le 4,75 mm existe je l'ai rencontré ! », *Infos-Ciné*, Janvier 2000, n°42, p.25.

¹⁸³ *Le film Français*, 19 mars 1948, N°171, in, op. cit., Claude FOREST, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, Éd CNRS économie, 1995. p.79-80, 310p.

d'entraînement Alpha-jet de l'Armée de l'Air ; il est étonnant de voir de jeunes élèves pilotes de chasse nés au moment de la fin de l'exploitation industrielle de ce format dans le milieu des années 1980 manipuler un projecteur 16 mm ¹⁸⁴ [voir Annexe B, la figure 19, photographie d'un projecteur 16 mm à l'école de chasse de la base aérienne de Tours].

En 1932, au Etats-Unis, Kodak propose le « Single 8 », format 8 mm (obtenu par la coupe de films 16 mm en deux) qui va rencontrer un grand succès dans le monde, même si en France il sera, comme nous l'avons dit, très concurrencé par le 9,5 mm. Il a existé une version dite « Double 8 », qui consistait en du 16 mm muet double perforation avec une fenêtre 8 mm. Après avoir utilisé un premier côté du film on retournait le chargeur pour impressionner l'autre moitié de l'image (d'où le terme de « double » 8). Avec un photogramme qui ne fait que le quart de la surface de l'image 16 mm, son rendement est assez mauvais et son image de piètre qualité mais les films anciens en couleurs sont parfois des documents ayant une grande valeur historique comme par exemple les films réalisés en couleurs dans l'intimité d'Hitler par Éva BRAUN¹⁸⁵.

Le Super 8 sort en mars 1965 et diffère du 8 mm par les perforations, plus étroites avec à la clé une place plus grande pour l'image. Si les projecteurs Super 8 mm acceptent le plus souvent le 8 mm (en étant bi format), la réciproque n'est pas de mise. Ce format a connu un immense succès de par le monde et est même devenu dans les années 1970 le symbole du format amateur. La fin de la fabrication et du développement par Kodak du « Kodachrome 40 » en septembre 2005 lui a donné un coup de frein important, alors qu'il était bien sûr comme tous les autres très concurrencés par la vidéo depuis les années 1980. En septembre 1996 déjà, Kodak avait arrêté la fabrication des chargeurs sonores. Même si on trouve encore des films vierges en couleur et en noir et blanc, signalons que Fuji, marque concurrente (sous le nom de format « Single 8 ») a fixée, pour sa part, les derniers développements en septembre 2006 à Tokyo¹⁸⁶.

Ce format garde pourtant toujours ses adeptes spécialement chez les artistes plasticiens, les amateurs, des festivals comme le « Festival tourné monté Super 8 mm » à Strasbourg¹⁸⁷.

Le cinéaste italien Nanni MORETTI a, par exemple, réalisé, en 1976, son premier long-métrage en Super 8. Un certain nombre d'autres films ont connu des carrières internationales après gonflage vers le 35 mm notamment de réalisateurs prestigieux de ces vingt dernières années (comme pour une partie de *Super 8 stories* de KUSTURICA en 1999,

¹⁸⁴ Constat effectué lors d'une visite, (dans le cadre des réserves de l'Armée de l'Air), à l'école de chasse de la Base Aérienne 705 de Tours, mercredi 11 juin 2008.

Le projecteur est équipé d'un analyseur d'images permettant un défilement image par image pour analyser les coups au but sur les cibles lors des entraînements aux tirs.

¹⁸⁵ Exploité dans le documentaire *Eva Braun dans l'intimité d'Hitler* réalisé par CLARKE Isabelle et COSTELLE Daniel, diffusé le 12 juin 2008 sur TF1 avant une édition en DVD en juillet 2008.

¹⁸⁶ MOROY Serge, « Single 8 : Fuji jette l'éponge », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p.58.

¹⁸⁷ Source électronique, site Internet, « Festival tourné monté », à adresse URL : <http://festivalsuper8.free.fr> , consulté le 1 mars 2008.

ou pour *Paranoïd Park* de Gus VAN SAINT en 2007). Récemment, le joueur de football Vikash DHORASSO, à l'initiative de Fred POULET, fit sensation (et polémique) en tournant en Super 8 des images lors de la coupe du monde 2006 qui aboutirent à un film *The substitute* (sorti en salles en février 2007).

En réponse au succès du petit écran de télévision dans les foyers américains à partir du début des années 1950 et d'une nouvelle technologie, la sortie, du standard de télévision couleur NTSC¹⁸⁸, sort à la même période sur les écrans divers procédés d'écrans larges rectangulaires, soit par le biais de pellicules plus larges, utilisant éventuellement un défilement de la pellicule à l'horizontal, soit par le biais du procédé « Cinemascope » qui à l'avantage d'être compatible avec le parc de salles existantes¹⁸⁹.

Des expériences de projection de grandes tailles avaient déjà eu lieu. Dès les débuts du cinéma, vers 1897 apparaît un « Veriscope » en 70 mm en 5 perforations, suivi en 1900 d'un 75 mm en 8 perforations par les Frères Lumière en ratio d'image 1,72 sur 1¹⁹⁰.

Lors de l'exposition universelle de 1900 à Paris, Louis LUMIÈRE réalisa un record mondial avec une projection sur un écran de 25 mètres sur 15 devant 25 000 spectateurs¹⁹¹. Une seconde vague de diffusion en formats larges se produisit en 1929 – 1931, comme une réponse marketing, en lien avec l'essoufflement de la fréquentation en salle à la même époque. A partir de 1931 surtout, l'instauration du double programme va donner naissance à la « série B ». Une dizaine de productions américaines en 70 mm¹⁹² virent le jour, comme dans le cas du procédé « Grandeur Fox » d'un ratio de 2.13 sur 1 dont le film « véhicule » en 1930 fut *The Big Trail* avec John WAYNE. Certes il y eut aussi quelques cas particuliers comme, en 1927, le *Napoléon* d'Abel GANCE avec son triple écran dit : « Polyvision » d'un format de 4 pour 1¹⁹³ qui anticipe justement la technologie dont nous allons parler mais avec des images indépendantes les unes des autres.

A partir de 1952, c'est donc le retour des grands formats, dit « panoramiques », avec de nouvelles images, plus spectaculaires, « Bigger than Life ». L'année 1952 voit donc le vrai démarrage des formats larges avec *This Is Cinerama*, un documentaire sur le procédé

¹⁸⁸ NTSC, acronyme de, National Television System Committee, norme pour la télévision couleur américaine apparue à partir de 1953 et qui devrait théoriquement disparaître en 2009.

¹⁸⁹ Même si en fait, bien que vertical, il exige un objectif spécial et idéalement un écran adapté qui amènera, petit à petit, l'ensemble des salles de cinéma du monde à modifier leur architecture pour s'y conformer avec des écrans dans un ratio généralement de 2.35 sur 1.

¹⁹⁰ GUELLERIN Christian, « Le CinemaScope Ses dérives et ses concurrents », *Le Technicien du film*, 15 janvier 2005, n°551, p.41.

¹⁹¹ BESSY Maurice, LEGRAND Jacques (dir.), *A l'Exposition universelle, le Cinématographe est réhabilité avec éclat aux yeux d'un vaste public*, in, *Naissance d'une industrie*, in *Chronique du cinéma*, Boulogne-Billancourt, Éd Chronique, octobre 1992, p.72. 959p.

¹⁹² Également tournés par précaution dans la plupart des cas en 35mm.

Source électronique, site Internet Wikipedia.org, (version en langue anglaise), « List of 70 mm films », à l'adresse URL : http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_70_mm_films, consulté le 4 avril 2008.

¹⁹³ Op. cit., PINEL Vincent, « Largeur du film, largeur de l'écran. La quête du format du Kinetoscope au CinemaScope », *Positif*, mai 2004, n°519. p.83.

« Cinérama » lui même. Il s'agit de 3 copies 35 mm de 6 perforations chacune, (dans le sens vertical), projetées simultanément et de façon synchronisée sur un écran panoramique ¹⁹⁴ projetant une même image d'un ratio de 2.65. Le « Cinérama » a 7 pistes sonores, synchronisées pour donner une image. Les deux recouvrements entre les trois images demeurent visibles sous la forme de deux fines bandes à l'écran [Voir Annexe B, figure 1, montage photographique des différents formats de films [format paysage] où sont bien visibles les 3 pellicules avec des repères spéciaux ¹⁹⁵]. Il n'y eut que de très rares films tournés avec ce procédé ou son équivalent soviétique le « Kinopanorama » ¹⁹⁶ et plus rares encore furent les longs métrages comme *La conquête de l'Ouest (How the West Was Won)* sorti en 1962. Pour la projection en « Cinérama » il fut même installé au Gaumont Palace (qui était déjà la plus grande salle du monde sur le plan de la capacité d'accueil avec presque 6000 places) un écran courbe de plus de 600 m² qui fut, à l'époque, le plus grand du monde. Signalons que deux collectionneurs français sont capables de le projeter ce qui n'est plus possible dans aucune salle française « officielle » aujourd'hui. En septembre 2009, un festival a eu lieu aux États-Unis ¹⁹⁷ ce qui est peut-être le signe d'une fascination pour ce procédé.

En 1953, sort sur les écrans une « nouvelle » technologie, le « Cinémascope » qui est obtenu à partir du support film 35 mm. En fait il s'agit de l'invention recyclée par la Fox du professeur français Jean CHRÉTIEN qui servit à réaliser (déjà avec un ratio d'image de 2.66) en 1928, un film d'Autant LARA, *Construire un feu*, ¹⁹⁸ et pour l'exposition universelle de 1937 pour une démonstration sur un écran de 60 m de base. Elle possède un ratio initial de projection de 2.66 sur 1 (puis rapidement 2.55 qui deviendra par la suite 2.35 et enfin récemment souvent en 2.39) ¹⁹⁹. Elle s'obtient grâce à un objectif spécial (en forme d'œil de chat), l'hypergonar qui déforme la réalité rectangulaire observée dans le champ pro optique pour la coucher sur le photogramme de la caméra à la captation au format 1.175 (pour le cinémascope moderne). L'anamorphose (c'est-à-dire la déformation à l'enregistrement), puis

¹⁹⁴ Le projecteur de droite projette la partie de l'image de gauche et réciproquement en plus de celle du centre et l'image totale faisait un champ de 146° sur 55° soit environ 80% du champ visuel humain. Source : DASSONVILLE Martial, « A la conquête du Cinérama », *Infos-Ciné*, décembre 2008, p.38.

¹⁹⁵ Trois très rares morceaux que je suis très fier de pouvoir montrer.

¹⁹⁶ Dans mon enfance, j'eus souvent l'occasion de visiter la cabine du Kinopanorama. Bien qu'ayant déjà effectué son passage au 70 mm depuis quelques années, il était toujours équipé des trois projecteurs et du système. Cette salle, en lien avec son équipement, même passée et fantomatique, fit rêver un grand nombre de spectateurs conscient du potentiel technique du lieu adapté au grand spectacle.

¹⁹⁷ Au Pacific Cinerama Dome de Los Angeles du 7 au 10 septembre 2009.

Source : électronique « forum du cinéma », in, site Internet de l'ALICC, à l'adresse URL : <http://www.alicc.net> , consulté le 19 août 2009.

¹⁹⁸ Op. cit., GUELLERIN Ghristian, « Le CinemaScope Ses dérives et ses concurrents », *Le Technicien du film*, .. p.43.

¹⁹⁹ Il est remarquable de noter que très rares sont les institutions ou les sociétés de post production à être équipées des fenêtres, pour projeter les premiers films en Scope dans leurs formats d'origine soit : 2.66 et 2.55.

la dés-anamorphose (la restitution à la projection) de l'image rectangulaire à l'écran est obtenue en utilisant presque toute la surface totale disponible sur le photogramme d'origine (ce qui en fait un format de qualité). La première production de la Fox en « Cinémascope » est : *The Robe (La tunique)* réalisé par Henry COSTER. Le Cinémascope (toujours massivement utilisé), est suivi cette même année 1953 par la sortie de formats larges concurrents et plus économiques, où le photogramme est directement rectangulaire sur le film (grâce à des caches / des fenêtres), à l'instar du « Panoramique américain », le format 1.85, qui est lancé par Columbia en réponse au « Panoramique européen », le format 1.66, de la Paramount et enfin un format « Panoramique italien », en 1.75, qui lui ne perdura pas contrairement au 1.66 et surtout au 1.85 qui est le format le plus répandu au cinéma aujourd'hui.

Le film en « Scope » connut un succès considérable à l'instar des premiers procédés couleurs, et a subi, un nombre impressionnant de variations techniques, le principe général de la technique étant tombé dans le domaine public, comme le « Dyaliscope », « Naturama », le « Superscope », le « Total Scope », « l'Arabiscope », la « Panavision » (par la MGM), le « Techniscope »²⁰⁰, etc.

Aujourd'hui, le 35 mm à défilement vertical connaît encore des évolutions. Le Super 35 mm, en particulier, est l'appellation depuis 1982²⁰¹ qui utilise toute la surface de la pellicule, mais n'est utilisé qu'en tournage. En 3 perforations existent plusieurs formats dont le « 3P » est un dérivé avec son ratio 1,777 qui s'adapte idéalement avec la vidéo en format 16/9 (du même format d'image), « l'Univisum » en format 2.0 de 1998 a aussi des adeptes²⁰². La tendance lourde étant, ces dernières années, pour des raisons économiques, un passage pour la captation aux 3 ou aux même de plus en plus souvent²⁰³ aux 2 perforations (en 1.85).

Il existe également la possibilité de passer le 35 mm à une vitesse plus importante que le traditionnel 24 images seconde comme dans le cas du « MaxiVision » à 48 images par seconde sur la base d'un film en format 1.85 en 3 perforations.

Lancé par la Paramount, en 1954, avec le film *White Christmas* de Michael CURTIZ, le procédé « VistaVision », est construit autour d'un film 35 mm à défilement horizontal, (comme la photographie dite 24x36 en 35 mm sur l'appareil allemand Leica depuis 1924), ce

²⁰⁰ Format directement au ratio du scope sur seulement 2 perforations de hauteur pour des raisons économiques qui fait son retour depuis peu d'autant que la qualité des émulsions s'est grandement amélioré depuis les années 1960 où, par exemple, était tournés dans ce format les western spaghetti de Sergio LEONE comme *Le Bon la Brute et le Truand (Il buono, el brutto, il cattivo)* film de 1963.

²⁰¹ Après une première invention par la R.K.O. et Howard HUGUES en 1954 sur *Vera Cruz* réalisé par Robert ALDRICH.

²⁰² Voir Annexe A 2. Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma.

²⁰³ op. cit., BEAUVIALAT Jean-Pierre, (conférence), « De Lumière à Pénélope, un siècle de caméra de grande agilité », in, « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule », in, « Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », le 21 janvier 2008, ...

qui permet de dégager un photogramme de grande taille et de format panoramique sur une longueur de 8 perforations par image. Il n'a jamais vraiment réussi à s'imposer même si de grands films ont été tournés dans ce format, comme *Les dix commandements* de Cecil B. DE MILLE en 1956, *Vertigo* ou *la Mort aux Trousses*²⁰⁴ d'Alfred HITCHCOCK. L'exploitation de ces films s'effectua d'ailleurs généralement soit en 70 mm (par gonflage), soit en 35 mm (par réduction). Son format de projection, suivant les versions, va de 1.5 à 2.39 en passant par de 1.85 et 2.2, mais il n'a jamais vraiment réussi à s'imposer au cinéma, avant d'être finalement abandonné puis redécouvert :

« Ce n'est que depuis 1977 avec *Star Wars*, que ces caméras oubliées ont vu leur cote remonter en flèche. Constatant l'impossibilité chronique d'effectuer des prises de vues rapprochées avec des optiques Scope (limitées en minimum de mise au point). John Dykstra eut l'idée de remettre en service une caméra d'époque, allégée par l'utilisation de la pellicule couleur moderne. Installée par la suite sur un support motion control, cette « Dykstraflex » est devenue depuis un outil de référence en matière d'effets spéciaux visuels.²⁰⁵ »

Ce cas est remarquable, car en lien direct avec notre sujet ; il prouve qu'une technologie ancienne, (ici associée aux dernières technologies numériques des effets spéciaux), donne toujours d'excellents résultats. Des collectionneurs et des brocanteurs (de caméras) auront permis en conservant ce matériel de redonner vie à ce format pour un nouvel usage pour la réalisation d'effets spéciaux.

En 1955, *Oklahoma !* de Fred ZINNEMANN est le film véhicule du procédé « Todd-AO » en format de pellicule 70 mm sur 5 perforations (donc dans le sens vertical) et un ratio d'image de 2.21. Le négatif a normalement un format de 65 mm du fait du rajout ultérieur de six pistes son magnétique. Les versions avec anamorphose de l'image donc en plus des objectifs sphériques avec une image anamorphosée, existent partir de 1957 sous le nom de « Ultra-panavision » (en 2.76 pour 1 dit « Road Shox print ») ou la « Super Panavision » (en 2.35 pour 1) en 1959.

D'une qualité exceptionnelle, le 70 mm donne à l'image projeté des caractéristiques dites « hyper-réalistes » ; Bernardo BERTOLUCCI, au regard de cette possibilité a choisi de tourner pour son film, *Little Boudda* de 1993, les scènes avec Boudha en 70 mm et celles contemporaines en 35mm. Le 70 mm reste associé aux nombreux grands titres tournés dans ce format comme *Lawrence d'Arabie (Lawrence of Arabia)*, film de David LEAN, de 1962, dont la restauration en 1989 et sa nouvelle exploitation en 70 mm en fit la projection la plus impressionnante qu'il nous fut donné de voir pour un long-métrage.

Ce format est aujourd'hui en voie de disparition car trop cher (on parlait de copies à 100 000 francs pièce vers 1988). Le dernier film de long-métrage utilisant ce procédé de la captation

²⁰⁴ Op. cit., REUMONT François, *Le guide de l'image de la prise de vues cinéma*, Éd Dujarics, Octobre 2002, p.32, 356p.

²⁰⁵ Ibidem.

à la projection fut *Hamlet* réalisé par Kenneth BRANAGH en 1996 en « Super Panavision 70 ». En Occident, seuls une cinquantaine de films de long-métrage ont été entièrement tournés en 70 mm, même si des centaines ont été gonflés vers ce format. Cela dit, il existe quelques festivals de part le monde, avec parfois quelques re tirages de copies neuves, mais aussi un savoir faire maintenu dans de rares laboratoires et un usage limité, dès la captation (en 65 mm), pour des questions qualitatives comme par exemple en 2005 pour certaines séquences du film *Le Nouveau Monde (The New World)* de Terrence MALICK.

Il est à signaler qu'en France seuls une douzaine de collectionneurs et une poignée de salles (dont la Cinémathèque française) sont encore capables de projeter le 70 mm. [Voir Annexe B, figure 17, photographie de bobines en format 70 mm chez un collectionneur anonyme et Annexe B, figure 18, photographie d'une bobine de 70 mm et d'un bobinot de 16 mm].

Reste ponctuellement²⁰⁶, parfois en copies neuves, aux États-Unis, en Suède, ou même en France, la ressortie de films pour une exploitation assez confidentielle, comme par exemple : sur 10 jours en avril 2004²⁰⁷, la ressortie en 70 mm en copie neuve dans une salle d'Hollywood du film *Tron* (de 1982), ou en France *Playtime* à Cannes et Paris suite à une restauration numérique en 2002²⁰⁸. Récemment le film *Faubourg 36* a connu un gonflage du 35 mm au 70 mm²⁰⁹ par le laboratoire Arane-Gulliver et a été exploité ainsi sur au moins une copie²¹⁰ avec un son numérique DTS (ce qui est, à notre connaissance, une première). Un tournage semble aussi en projet avec un négatif 65 mm²¹¹ mais cela reste très marginal.

Le format a ses fans, des sites dédiés et des rencontres et festivals aux Pays-Bas, au Danemark, en Tchéquie (3^{ème} festival en 2008), en Angleterre (14^{ème} widescreen festival de Bradford en 2008), en Allemagne (4^{ème} au festival de Karlsruhe en 2008).

Le « Technirama » est un format très proche du « Vistavision ». Il fut lancé en 1957, avec pour film véhicule *Montecarlo* de Sam TAYLOR. Il s'agit aussi d'un film 35mm à défilement horizontal sur 8 perforations mais le rendement semble avoir été amélioré de 30 %²¹².

Nombre de super productions comme, en 1958, *Les Vikings* de Richard FLEISCHER furent tournées dans ce format même si à partir de 1959, elles connurent soit des réductions vers le 35 mm en Cinémascope ou des transferts très propres vers le 70 mm (dans un ratio de

²⁰⁶ Source électronique, site Internet, « 70 mm.com », à l'adresse URL : <http://www.in70mm.com/news/index.htm> , consulté le 1 avril 2008.

²⁰⁷ Source électronique, site Internet, « The Big Screen », à l'adresse URL : <http://www.bigscreen.com>, consultée le 15 mai 2004.

²⁰⁸ FAILLOT Jean René, « La restauration de Playtime », in, source électronique, site Internet, « 70mm.com », à l'adresse URL : <http://www.in70mm.com/news/2004/playtime/french/index.htm>, mise à jour 18 avril 2004, consulté le 5 avril 2008.

²⁰⁹ Via en fait un inter élément numérique.

²¹⁰ CARRIN François, « Faubourg 36 en 70mm au Paramount opéra », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.63.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Source électronique, site Internet, « Widescreenmuseum », « Technirama page 1 », à l'adresse URL : <http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/wingtr1.htm>, mise à jour en 2004, consulté le 1 février 2008.

2,35 pour 1) sous le nom de « Super Technirama 70 » dont en 1960, *Spartacus* de Stanley KUBRICK.

Le 70 mm horizontal sur 15 perforations dit « IMAX » (Abréviation de « Image maximum » appelé parfois « 15/70 ») a été inventé par la firme canadienne *IMAX corporation* qui a ouvert une première salle en 1971. Ce format très large avec un photogramme qui mesure 69,6 mm sur 48,5 mm²¹³ est généralement projeté sur des écrans de 22 m de base sur 16 m ou même 33 m sur 25 m²¹⁴. Il a connu des évolutions : l'« Omnimax » (la version sphérique qui existe depuis 1973), « IMAX 3D » et « Cinaxe » (versions en 3 dimensions) et enfin « l'IMAX DMR » destiné à l'exploitation de long-métrages gonflés depuis le 35 mm à partir d'un scan numérique comme *Apollo 13* qui fut le premier à connaître en 2002 ce processus qui n'est donc plus complètement argentique. L'IMAX DMR est un format d'exploitation « hybride » pour le cinéma traditionnel mais une seule salle française, le *Gaumont Disney village*²¹⁵ en est équipé depuis avril 2005.

Il existait, début 2008, 300 salles équipées des écrans semi-hémisphériques IMAX dans 40 pays²¹⁶ contre 220 début 2004²¹⁷. A, cette date, il connaissait même encore une croissance avec l'ouverture de nouveaux parcs à thème dédiés à l'image en Chine populaire.

Ils diffusent normalement exclusivement des moyens métrages. L'IMAX alias 15/70 (sauf sa version IMAX DMR) est donc la référence qualitative absolue de l'image animée argentique mais son encombrement l'est aussi, ce qui est certainement la raison pour laquelle aucun collectionneur français ne dispose, à l'heure actuelle, d'un système de projection IMAX.

Ce format était le dernier format argentique à être menacé par le numérique jusqu'à ce la firme canadienne, *IMAX corporation* annonce, début 2008²¹⁸ qu'elle optait d'autant pour le numérique via les système DLP cinéma de Texas Instrument « pour accroître leur rentabilité en évitant d'avoir à utiliser des pellicules ».

²¹³ Soit 10 fois la taille de l'image d'une pellicule standard 35 mm et environ trois fois celle de l'image d'un film 70 mm (classique).

²¹⁴ BOSQUILLON Sophie, « Ariane Guliver au cœur de l'argentique », *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512, p 39.

²¹⁵ Cette salle possède son écran de 26 mètres de base, le défilement horizontal d'une parfaite stabilité verticale, le principe d'un jet d'air qui plaque la pellicule à chaque passage d'une image et un processus de transfert depuis l'internégatif numérique excluant donc une partie de la perte MTF. Cela en fait un bon support même si le fichier source n'est généralement que du 4K ce qui est insuffisant au regard du potentiel théorique du film IMAX argentique qui utilise parfois des images numérisées en 16K soit 16 384 x 12 288 pixels .

Voir en Annexe A4. Tableau des définitions des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007.

²¹⁶ Source électronique, site Internet institutionnel, *IMAX corporation*, à l'adresse URL : <http://www.imax.com>, consultée le 5 avril 2008.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ « IMAX opte pour le DLP cinéma ! » (Actualités), *Sonovision Broadcast*, avril 2008, n°528, p.16.

Signalons aussi qu'il existe, depuis 1984 ²¹⁹, un procédé dit « Showscan » en 70 mm 5 perforations à 60 images/sec (dont une variante en 3D) mais la société qui l'exploite semble connaître des difficultés et il est de toute manière réservé à une centaine de parcs d'attraction.

Ces systèmes 70 mm horizontaux ou verticaux nous semblent pourtant voués à disparaître relativement rapidement, en raison du coût des copies est très important

Précisons, que toujours pour faire face à concurrence de la télévision, dans la logique des formats spectaculaires « Bigger than Life », le cinéma essaya surtout dans les années 1952-1954 de promouvoir les systèmes les plus divers en relief, donc, « 3D » et plus tard dans les années 1970, au moment de la vague des films catastrophes, des salles actives.

Des films comme, en 1954 *L'étrange créature du lac noir* (*Creature from the Black Lagoon*) de Jack Arnold ou *Dial M. for murder* (*Le crime était presque parfait*) d'Alfred HITCHCOCK sont ceux qui ont le plus retenu l'attention dans cette vague d'une cinquantaine de films²²⁰.

La soirée « Retour de flamme », organisée, en novembre 2006, au théâtre parisien le Trianon par Serge BROMBERG, avait pour thème les films en « relief » et j'ai pu prendre la mesure de la richesse et de la variété des procédés argentique²²¹ dont il est très probable que certains collectionneurs possèdent des copies.

Le relief, après s'être cantonné, aux parcs d'attraction, est à nouveau à la mode aujourd'hui même si, comme nous le verrons, l'animation numérique peut plus facilement être adaptée en relief que l'argentique (en 2010 sur 10 films d'animation 8 existeront dans une version en relief²²²). La « 3D » est pour beaucoup un pari sur l'avenir pour garder les spectateurs dans les salles de spectacle dites « cinématographiques » et même à la télévision. Cela dit les systèmes actuels comme les verres polarisants restent contraignant pour les spectateurs²²³ et les films n'exploitent pas complètement le procédé par souci de compatibilité avec une exploitation en 35 mm à « plat » comme nous avons pu le constater, par exemple, avec le film *Voyage au centre de la terre 3D* sortie en juillet 2008 et qui est un des premiers films numériques en relief à sortir simultanément dans un volume important de salles (donc de manière banalisée).

²¹⁹ Source électronique, site Internet de Showscan, « Showscan Entertainment », à l'adresse URL : http://www.showscan.com/company_1.htm, consulté le 5 avril 2008.

²²⁰ VIDAL Vincent, « Les inventions du cinéma », *Ciné Live*, Octobre 2001, n°50, p.118.

²²¹ Même si pour des raisons pratiques la projection avait lieu grâce à deux projecteurs numériques.

²²² PLOYE François, « Dimension 3 à Paris expo, le relief en quête de maturité », *Sonovision Broadcast*, juillet - août 2008, n°531, p.25.

²²³ Avec ne fatigue visuelle, un inconfort lié aux lourdes lunettes, des reflets parasites, le besoin de garder la tête droite en gisement et en azimut et enfin une transparence douteuse sur le plan du pouvoir de séparation des matériaux qui convient finalement assez bien à la résolution limité à la vidéo HD.

1. 1. 1. 5 Différents types d'émulsion de pellicule

L'émulsion est un ensemble de couches de produits photosensibles que l'on étale sur une face d'un support transparent, qui en permet la manipulation. La face du film sur laquelle est couchée l'émulsion est généralement plus mate que l'autre, on parle parfois de « gélatine » pour l'émulsion.

Le sujet des supports films est assez complexe à traiter dans le détail au regard du grand nombre d'émulsions qui ont existé. Entre 1889 et début 2007, la firme Kodak a ainsi produit 319 variétés de pellicule²²⁴ en dehors de la question des formats avec différentes caractéristiques et matériaux ! [Voir Annexe A4, Rappel des étapes techniques principales du cinéma en photochimie et en numérique].

Schématiquement, on peut dire que les premières pellicules cinématographiques étaient monochromes, disons « noir et blanc » par facilité. Dès 1897, apparurent des copies peintes au pinceau, ce qui en faisait des copies de luxe (dont le prix était au minimum le double de celles en noir et blanc). Vers 1903 se généralisèrent (toujours pour les copies « de prestige ») les couleurs faites au pochoir puis, à partir de 1905, par des procédés électriques plus automatisés. Par la suite, les copies furent teintées soit par une coloration globale pour une même bobine via des sels d'argent colorés²²⁵ ou par « virage » (qui n'affecte pas le blanc). Ces techniques permirent de connoter plus facilement le sens de la scène par des codes narratifs souvent repris du théâtre (par exemple ce qui deviendra la « nuit américaine » par du bleu ou en rouge, jaune, etc. pour des scènes d'actions, etc.).

Malheureusement, les premières pellicules noir et blanc n'étaient pas sensibles à l'ensemble du spectre électromagnétique visible par l'œil humain (le rouge était noir à l'image) et le film dit « orthochromatique » ; en outre, ces films étaient limités en terme de profondeur de champ. Inventées vers 1925, c'est à partir de 1927 qu'apparaissent sur le marché les premières pellicules « panchromatiques » qui vont régler les deux problèmes à la fois en facilitant les tournages.

La faible sensibilité des émulsions du début du cinéma laisse entrevoir les difficultés que représentaient les tournages des premiers temps avec des pellicules très peu rapides (de l'ordre de 10 à 20 ASA seulement) d'où de fortes puissances d'éclairage. Rapidement le grain des émulsions devient plus fin et les pellicules plus rapides. Il est d'ailleurs à signaler que le film noir et blanc est en fait composée de deux couches de sensibilités différentes : une composante rapide et une lente dont la moyenne font la sensibilité du film.

Dès le début du cinéma, de nombreuses recherches, ont eu lieu pour trouver le moyen de réaliser des films en couleurs dites « naturelles ». En ce qui concerne la photographie

²²⁴ KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, p.25.

²²⁵ Impliquant pour des raisons pratiques une relative unité narrative.

pourtant, dès 1857, fut inventé par MAXWELL, la photographie couleur par séparation des colorants et alors que depuis 1880, existaient déjà des techniques de développement dites « chromogènes »²²⁶, à partir de gélatino-bromure d'argent, de films négatifs et positifs couleurs.

Après de nombreuses expériences dès 1906-1908 (comme le « Kinémacolor » bi-chrome ²²⁷), c'est un film britannique : *The World, the Flesh and the Devil* qui fut, en 1914, un des premiers longs métrages en couleurs dites « naturelles ». Dans l'ensemble, toutes ces techniques furent si difficiles à mettre au point qu'elles restent anecdotiques au regard de l'histoire qui ne retient que quelques dates et technologies. Parmi celles-ci, le « Chronochrome Gaumont » en tri-chrome 1913 (via des filtres et des images 3 par 3) et des projections à vitesse plus rapide.

Uniquement pour le sub-standard, exista à partir de 1928, un premier « vrai » film couleur, le complexe « Kodacolor » uniquement disponible en inversible (ce qui empêche toute duplication) et qui utilisait un système additif. A partir de 1935 est inventé le film inversible « Kodachrome », un film « chromogène » (dont les couleurs apparaissent en cours de développement) dit « monopack » (c'est-à-dire film en un seul élément) dont la célèbre pellicule K40 a été produite et développée jusqu'en 2006 ! Cette fin de production du K40 qui est certainement un indicateur des difficultés à venir de continuer une captation en argentique dépendant de choix industriels qui dépassent les petits particuliers et bientôt les professionnels.

Après de nombreuses expériences et systèmes, c'est la firme Technicolor du Dr Elbert KALMUS, qui va sortir un premier film professionnel en vraies couleurs naturelles, le « technicolor tri-pack » dit « n4 » après un « Technicolor n2 » (bi-chrome avec deux copies teintées collées l'une sur l'autre) en 1922 et un « Technicolor n3 » en 1926. C'est Disney qui aura l'exclusivité du procédé « n4 » trichrome à partir de 1932 avant qu'en 1934 ne sorte un premier court métrage en prise de vues réelles *La Cucaracha* et en 1935 un premier long métrage *Becky Sharp*.

Le Technicolor, dans cette première version tri-chrome, est un système très complexe aux couleurs saturées inspirées par la lithographie. Ces très belles images films présentent pour nous un intérêt particulier, outre l'ancienneté de leur technique, elles ont une bonne capacité de conservation.

Jusque vers 1954, (notons qu'aujourd'hui le nom « Technicolor » est juste une marque) il s'agissait d'une captation avec une caméra spéciale de 120 kg qui distribuait (via un prisme

²²⁶ Association des colorants avec les grains d'agent dans ce qu'on nomme : « copulation des colorants ».

²²⁷ Source électronique, site Internet Cinéma en lumière, « Une histoire du cinéma au regard de l'évolution technique Européen », à l'adresse URL : <http://www.cinemaenlumiere.com/histoire/sitfr/pages/pages/chrono.htm> , consulté le 1 décembre 2003.

et des filtres) l'image vers 3 pellicules vierges (une orthochromatique sensible au vert, une au bleu et enfin une panchromatique sensible au rouge²²⁸). Les 3 films résultants étaient assemblés, après développement, sur une même copie positive finale dite par « imbibition » c'est-à-dire par un processus qui à plus à voir avec l'imprimerie quadrichromie offset que la photographie, en associant du noir aux couches de couleurs Cyan, Magenta, Jaune, ses « encres » très stables dans le temps cochées, « superposées » sur la pellicule.

L'aspect inimitable et plastiquement très beau du procédé donne une certaine « personnalité » aux premières superproductions réalisées et assoit dès 1939, la popularité du Technicolor avec *Le magicien d'Oz*, *Robin des bois*, *Autant en Emporte le vent*.

A partir de 1954, les tournages en « Technicolor n4 » (Tri-film) s'arrêtent car les 7 éléments nécessaires jusqu'à la copie finale dégradent trop la définition de l'image, ce qui rend cette technologie incompatible avec l'émergence des grands formats. Des copies positives resteront tirées avec le procédé par « imbibition » (par ailleurs amélioré en 1955 avec le slogan « la qualité du négatif sur le positif »²²⁹) jusqu'en 1974 aux Etats-Unis²³⁰, en 1977 au Royaume-Uni et en Italie et enfin jusqu'en 1993 en Chine²³¹.

Notons que, bien après l'arrêt de cette technologie, de nos jours, dans le cadre de la restauration de films anciens, il est possible de donner aux films en Technicolor une seconde jeunesse dans un rendu parfois supérieur à ce qui était visible à l'origine dans une copie d'exploitation. Des logiciels de réaligement des 3 négatifs (CMY²³²) sont scannés en parallèles et les 3 pixels résultants sont réalignés via un algorithme de détection de contours précision supérieure au banc titre d'origine²³³. Le support ancien allié aux nouvelles technologies donne une efficacité qui apporte un vrai plus inédit à l'image. Cet exemple de valorisation de l'argentique via le numérique ne pourrait-il pas d'ailleurs s'appliquer dans le futur à certains films positifs que possèdent les collectionneurs ?

Au vu des résultats impressionnants du Technicolor Tri-film américain, des recherches furent initiées par le régime nazi dès 1936 (pour des applications au service de la propagande) et elles aboutirent vers 1939 à la mise au point par le Dr FISCHER du procédé « Neue Agfa-color » qui est la base de toutes les pellicules modernes jusqu'à aujourd'hui.

²²⁸ Op. cit., VERSCHEURE Jean-Pierre, (conférence), « Histoire du Technicolor trichrome de 1932 à nos jours », ...

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Source électronique, site Internet, Cinéma en lumière, « Chronologie », in, « Une histoire du cinéma au regard de l'évolution technique Européen », à l'adresse URL : <http://www.cinemaenlumiere.com/histoire/siffr/pages/pages/chrono.htm> , Consulté le 15 mai 2004.

²³¹ Op. cit., VERSCHEURE Jean-Pierre, (conférence), « Histoire du Technicolor trichrome de 1932 à nos jours » ...

²³² Cyan Magenta Jaune (Yellow).

²³³ PLOYE François, « Objectif 4K à la Warner », *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision*, novembre 2004, n°489, p.31.

Il s'agit d'un procédé « monopack » (un seul film) « chromogène » (avec « copulation des colorants »²³⁴) dans trois couches distinctes du système soustractif trichrome (cyan, magenta, jaune) sur un négatif 35 mm qui donc peut-être développé et tiré à plusieurs exemplaires aussi facilement que le noir et blanc.

Le procédé sera toutefois difficile à mettre au point et tous les masques de compensation (pour l'absorption des couleurs parasites) qui seront introduits dans l'émulsion n'empêcheront pas les films allemands réalisés en couleurs avec cette technologie pendant la guerre d'être pastels²³⁵.

Avec la fin de la guerre, à l'instar d'autres technologies comme dans le domaine aéronautique, le procédé (et ses techniciens) fut importé par les alliés et devient ²³⁶ : « Ansicolor » (aux États Unis), « Sovcolor » (en URSS), « Gevacolor » (en Belgique), « Ferraniacolor » (en Italie), « Pathécolor » (en France), etc.. Jusqu'à ce que « l'Eastmancolor » américain, à partir de 1950, et surtout après l'arrêt des tournages en Technicolor n4 en 1954, supplante, presque tous les autres. Les procédés reprenant les principes généraux du Neue Agfa-color (comme l'Eastmancolor, etc.) sont utilisés jusqu'à aujourd'hui. Bien que, dès les années 1950, la stabilité des colorants bleus soit améliorée la gamme des jaunes restent encore très fragiles au vieillissement²³⁷ sur les copies tirées par les laboratoires de nos jours même si les négatifs semblent un peu moins touchés²³⁸. L'affaiblissement des colorants de l'une des couches se traduit par l'apparition d'une dominante et pour les corriger il est important de disposer des données sensitométriques d'origine d'une bonne connaissance de chaque type d'émulsion²³⁹.

Présentant toujours le problème de pertes des couleurs, la faiblesse de la technologie argentique reste, sur le fond, la « perte M.T.F. » (Multi Transfert Film) c'est-à-dire la courbe tangentielle du niveau de définition du film en lien avec les multiples transfert de l'image d'un support à l'autre (négatif, interpositif, etc.).

²³⁴ Processus chimique actif d'association des particules d'halogénure d'argent avec un colorant [voir définition].

²³⁵ Dans une logique qui leur était propre, les dirigeants nazis choisirent donc de ne raconter exclusivement que des histoires qui se passaient entre la fin du XVIIIème siècle et le début du XIXème, période censée être « pastelle » au niveau des décors et des costumes, d'où des films comme : *Die goldene stadt (La ville dorée)* en 1942, *Münchhausen (Les Aventures du Baron Munchausen)* en 1943 ou encore l'énorme production de *Kolberg*, film censé galvaniser la résistance allemande à l'envahisseur (dont des copies furent parachutées dans les poches de l'Atlantique en mars 1945).

²³⁶ Op. cit., LÉON Claude, *L'image par le film ou pourtant elle tourne*,... p.111.

²³⁷ Op. cit., VOLKMANN Herbert, in, collectif FIAF, *Manuel des archives du film*, ... p.24.

²³⁸ EDE François, (conférence), « La restauration des films en couleurs », dans le cadre du « Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française », le 5 décembre 2008, à la Cinémathèque française.

²³⁹ Source électronique, (article en ligne), TROCHU Xavier, CHAMBAH Majed, BESSERER Bernard, [équipe du L3i (Laboratoire d'Informatique et d'Imagerie Industrielle), Université La Rochelle, France], « Restitution numérique des couleurs de films », (sous forme pdf, p.3, 8 p.) à l'adresse URL : <http://retouche.free.fr/download/data/JTS2000.PDF> , consulté le 31 août 2004.

Dans les années 1950, (comme de nos jours), le positif lui-même connaît de nombreux traitements en laboratoire qui pourront influencer sur la conservation future du film si certaines étapes ont été un tant soit peu mal effectuées :

« 1. Pré- bain, 2. Lavage au jet éliminant l'anti-halo, 3. Développement chromogène, 4. Lavage rapide, 5. Fixage acide stoppant l'action du révélateur, 6. Lavage intense et prolongé éliminant les dernières traces du développateur [Ndlr, le produit de développement], 7. Blanchiment (transformation de l'argent en soluble), 8. Deuxième fixage solubilisant le sel d'argent, 9. Lavage final, 10. Séchage²⁴⁰»

La couleur se démocratise petit à petit jusqu'à devenir, dans les années 1960, l'essentiel de la production cinématographique mondiale.

Signalons aussi, à propos des copies positives d'exploitation, que des tirages de « prestige » sont parfois effectués dans la perspective de grands festivals comme celui de Cannes. Une attention particulière lors des choix d'émulsions ou du traitement est dans ce cas portée aux noirs les plus profonds possibles ou des couleurs bien saturées.

De nos jours, il est d'ailleurs intéressant de noter que le film noir et blanc est en voie de disparition et qu'il est beaucoup plus cher que le couleur, ce qui fait que la plupart des films tournés en noir et blanc le sont en fait en couleurs, celles-ci étant supprimées à la post-production. De nouvelles perspectives s'ouvrent donc aux producteurs et distributeurs peu scrupuleux des intentions des auteurs, comme dans le cas du film des frères COEN *The Man Who Wasn't There (The Barber)* pensé pour le noir et blanc en 2001, mais qui tourné, pour des raisons économiques en couleurs, a été diffusé, (dans certains pays) à la télévision et édité en vidéo couleurs contre la volonté des auteurs.

Il faut donc aujourd'hui un certain courage pour vouloir utiliser des formes esthétiques comme le noir et blanc ou même bien sur, dans certains cas, programmer un film monochrome. Les documents « d'archives » eux mêmes étant l'objet, au titre de leur « valorisation », de colorisations. Cet état de fait explique peut-être une part du manque d'appétence et de curiosité pour des documents noir et blanc ou même les positifs couleurs dont dispose les collectionneurs de films (dont état de conservation est présumé comme mauvais).

²⁴⁰ BRARD Pierre, « Théorie de la pratique de couleur à l'écran », *Le cinéma chez soi*, février 1959, n°21, p.8.

1. 1. 2 Un patrimoine fragile

L'histoire du cinéma n'est, pour beaucoup d'œuvres, qu'un immense faire-part nécrologique ; dans certains cas on ne connaît même pas le nom des victimes tant on ignore l'ampleur exacte des pertes liées à de multiples facteurs dont en premier lieu les vicissitudes d'une industrie du cinéma qui n'a pas forcément su ou voulu conserver les films considérés comme « périmés ».

Pour prendre l'exemple le plus connu pour les films anciens, celui de la filmographie de Georges Méliès : sur plus de 500 films réalisés en 16 ans, entre 1896 et 1912 ²⁴¹, à ce jour 40 % des titres ont été sauvegardés²⁴².

La cinémathèque suisse rappelle dans un document accessible sur Internet que chaque film peut être unique :

« S'il s'agit d'un film d'amateur, ce que vous avez entre les mains est très probablement un exemplaire unique (c'est une pellicule dite "inversible", exposée dans la caméra et développée directement en positif, il n'y a ni négatif ni copies). S'il s'agit d'un film professionnel, il y a de grandes chances pour que le matériel soit également unique (beaucoup de films ont été détruits quand leur intérêt commercial ou éducatif a échoué).²⁴³ »

L'INA signalait, en juin 2008, sur son site que :

« Environ 90 % des émissions de radio et 60 % des émissions de télévision [Ndlr, souvent en support argentique] ont été archivées sur un support unique²⁴⁴ ».

Le patrimoine audiovisuel même s'il est fragile, à l'instar des films argentique que possèdent les collectionneurs privés, doit être jusqu'à preuve du contraire, considéré comme précieux.

Le film photochimique dit argentique est un objet physique, un support périssable, même si les autres (comme la vidéo) le sont peut-être plus encore.

²⁴¹ DAIRE Joël, MANNONI Laurent, *L'œuvre de George Méliès*, (catalogue d'exposition), Paris : Éd de la Martinière, La cinémathèque française, 2008, p.13, 359p.

²⁴² Sur les 197 titres recensés 46 % des copies originales se trouvent aux Etats-Unis, 29 % en France, 17 % au Royaume-Uni et 8 % dans d'autres pays.

Source : Ibidem, p.334.

²⁴³ Source électronique, (recommandation technique scientifique), Groupe Film Memoriv : CORMON Catherine, COSANDEY Roland, NEESER, Caroline, 2000. Rédaction finale : Secrétariat général. « Recommandations pour la conservation des films », Bern (en Suisse), (en format pdf, 17p.), Dernière modification: avril 2001, à l'adresse URL : <http://www.transfert-sur-dvd.com/pages/recommandations.pdf> , consulté le 1 janvier 2007, p.3.

²⁴⁴ Source électronique, site Internet de l'INA, à l'adresse URL : <http://www.ina.fr/entreprise/activites/archives-sauvegarde-numerisation/> consulté le 25 juin 2008.

1. 1. 2. 1 **Une conservation difficile pour tous les supports**

Le support film a une durée de vie limitée et la pérennisation du patrimoine audiovisuel est comme nous l'avons déjà évoqué, en grand danger.

Il a pu y avoir une certaine polémique depuis quelques années (en particulier au moment du lancement du plan Nitrate) à propos du besoin de conserver ou non les éléments originaux comme les films Nitrate alors qu'un contretype sur copie Safety (acétate ou polyester) semble plus stable dans le temps. Il est pourtant préférable de garder si possible les éléments « originaux », quelle que soit la nature des supports et quoi qu'il arrive notamment, si dans un futur proche on est capable de mieux en exploiter les ressources par des scans numériques plus respectueux des cadres d'origine ou même des informations contenues sur le film par exemple avant la perte MTF. La préservation des supports originaux est une posture qu'il est souhaitable que toutes les cinémathèques et centres d'archives garantissent surtout à l'heure d'une numérisation souvent effectuée, comme nous le verrons, à « l'économie ».

La durée de conservation des films est en grande partie corrélative des conditions de stockage, même si le nettoyage initial des copies lors des tirages semble jouer un rôle primordial outre la question de la « copulation des colorants »²⁴⁵, processus chimique (normal de la pellicule chromogène) qui continue bien après les tirages des copies avec des produits qui sont de moins en moins conçus pour durer.

L'état mécanique (les problèmes de collage, rayures, perforations, etc.) sont parmi les premières causes de dégradation chez les particuliers qui ont des copies, surtout en 16 mm, qui ont connu des vies biens remplies²⁴⁶. Le film s'use lors des projections, chaque manipulation l'abîme de manière irrémédiable. Il est d'autant plus fragile qu'avec le temps, le film, connaissant des problèmes de conservation, deviendra sec, moins souple et donc fragile. Il aura alors une propension à moins bien supporter les manipulations physiques.

Les projectionnistes (amateurs ou professionnels) ne sont pas toujours soigneux et les projecteurs pas forcément en bon état, les bandes amorces sont souvent d'une longueur insuffisante et les lancements de bobines sont les parties les plus abîmées des films. Les perforations peuvent avoir été arrachées, l'enroulement des films inadéquat, car trop serré ou trop lâche. Le sens de l'émulsion, dirigé vers l'intérieur ou l'extérieur est parfois polémique mais nous retiendrons ici qu'il est préférable de stocker l'émulsion du film vers l'intérieur.

Un film s'entretient, se nettoie avec un tissu doux et parfois avec des produits comme le trichloréthylène (dont les vapeurs sont assez toxiques pour l'Homme).

²⁴⁵ Nom amusant de l'interaction entre les colorants avec les molécules d'halogénures d'argent.

²⁴⁶ Même si le plus souvent les copies de prêt (comme, par exemple, celles du Centre National de Documentation Pédagogique (le CNDP)) étaient laquées pour en augmenter la résistance mécanique.

Des causes physiques de la dégradation du film en lien avec la composition du support ou de l'émulsion peuvent, comme nous allons le voir, entraîner une dégradation, une décomposition ou plus simplement un retrait c'est-à-dire un rétrécissement de la copie.

La chimie de l'émulsion toujours active entraîne une dégradation des couleurs et généralement un « rosissement », un virage des copies au rouge ou dans des tons pastels. Ces dégradations sont aussi parfois responsables de défaut optique (netteté, contraste et éventuellement vignettage).

Enfin le film peut être victime d'attaques biologiques (champignons, insectes etc.) et chimiques (pollutions, poussières, etc.) externes comme une « mэрule proliférante » [voir Annexe B, figure 11, photographie d'une mэрule proliférante se propageant au milieu de copies 35 mm]. Dans ce dernier cas, il s'agit d'un champignon à croissance rapide, « agressant » un stock de copies 35 mm en traversant les plastiques et attaquant l'émulsion du support dans des délais très brefs [voir, Annexe B, figure 12, photographie d'une pellicule 35 mm endommagée par une mэрule proliférante].

Lorsqu'on pense au support film et ses problème de conservation vient à l'esprit de tous le problème de vieillissement du support nitrate, dit film « flamme », dont la dégradation chimique du support peut prendre plusieurs formes. Elle peut être assez rapide et violente à un certain stade de dégradation ou avoir une décomposition assez lente et imperceptible.

Le film Nitrate devient d'abord cassant, l'émulsion vire au brun, puis on note une perte progressive de l'émulsion, le film rétrécit, on parle alors de « retrait » ce qui peut poser de gros problèmes pour passer le film²⁴⁷ afin de le contretyper. L'acidité de la copie rentre en ligne de compte de même que d'autres facteurs complexes qui rendent difficile à prévoir l'évolution de la dégradation du support. Le support peut aussi se coller à lui même jusqu'à ne faire qu'une seule matière compacte nauséabonde et, au final, se décomposer par exemple en poudre [voir Annexe B, figure 3, photographie d'un film 35 mm en support nitrate après décomposition] ce qui rend complètement impossible l'exploitation d'images qui n'existent plus. Son espérance de vie moyenne est donc, comme nous l'avons dit de 50 ans environ dans des conditions de stockage normal. Comme nous l'avons déjà signalé, les codes symboles Eastman-Kodak peuvent aider à identifier l'époque du tirage d'une copie si un doute subsiste, avec dans quelques cas une crainte (pour une question de dangerosité) d'utiliser un film en support Nitrate qui serait bien conservé.

Des instruments simples permettent de mesurer le niveau de « retrait » c'est-à-dire de rétrécissement du film qui est un premier indice et symptôme qui peut rendre difficile le contretypage du film. [Voir Annexe B, figure 4, photographie d'un appareil de lecture du niveau de retrait pour 35 mm en support nitrate].

²⁴⁷ Car les dents des projecteurs ne rentrent plus dans les perforations du film.

Il est cependant possible si le niveau de décomposition chimique n'est pas trop avancé, de détendre le film en le laissant exposer à des vapeurs d'acétone. [Voir Annexe B figure 5, photographie d'un film 35 mm exposé aux vapeurs d'acétone à l'ECPA-D].

La préoccupation sur le vieillissement de l'acétate, support largement majoritaire au sein des collections privées, n'a environ qu'une décennie ! Pendant longtemps il semble que l'existence du syndrome dit du « vinaigre » a été ignorée ou minorée. Celui ci menace les immenses stocks de pellicules acétate dans les collections publiques comme privées avec des volumes bien plus importants que pour le support nitrate.

« Il existe une commission du patrimoine mis en place par le CNC, incluant la Cinémathèque de Toulouse, les Archives Françaises du Film et la Cinémathèque française. Mais cette commission n'a quasiment plus de budget. Le plan nitrate est terminé budgétairement, mais pas techniquement. Ce plan ne couvrirait qu'une partie de l'Histoire du cinéma, jusqu'au début des années 1950. Or, les films français des années 1960 et 1970 ont tendance à tourner au vinaigre...²⁴⁸ »

En effet, pour des raisons qui, à l'instar du vieillissement du support nitrate, ne sont pas parfaitement connues dans leur mécanique exacte, l'acide acétique qui se dégage naturellement des films entraîne à un certain moment dit point « autocatalytique » (pH à 4,6 et en deçà), (surtout pour les copies éditées entre 1960 et 1975), une dégradation rapide du support et même de ce qui l'entoure comme les boîtes métalliques ou les carters [voir Annexe B, figure 6, photographie d'un film 16 mm victime d'un syndrome du vinaigre (où il s'agit d'une copie 16 mm de *French cancan* détruite en 3 ans)].

Les variations de température et d'hygrométrie sont particulièrement nuisibles quelque soit d'ailleurs le support, Nitrate, Acétate ou même Polyester, même si les collections en support acétate y sont les plus sensibles. Le coût des installations réfrigérées pour les particuliers étant prohibitif (bien qu'on nous ait rapporté quelques cas de personnes en possédant) les amplitudes de température sont forcément présentes même dans des caves assez sèches, le pire étant les greniers qui connaissent de fortes amplitudes thermiques.

Le syndrome du vinaigre lorsqu'il est apparu est peut, semble-t-il, se transmettre à un autre film d'où un nettoyage à l'alcool des projecteurs ou machines sur lesquelles le film « malade » est passé.

Il est difficile de prévoir exactement quels films seront affectés, puisque les conditions de fabrication des copies semblent en cause.

Il existe, à l'aide du papier pH, le moyen de suivre l'évolution du taux d'acidité des copies pour en faire un contretypage rapide si besoin. Il est à noter, ce qui est certainement révélateur de la tardive prise de conscience du problème et de son ampleur, que malgré le

²⁴⁸ TOUBIANA Serge, (propos recueillis par DROUHAUD Sarah), « Costa-Gavras, Serge Toubiana - Un nouveau binôme pour une Cinémathèque en ordre de marche », *Le film français*, 21 septembre 2007, in, *Revue de presse pour l'assemblée de la Cinémathèque française 2008*, le 23 juin 2008, p.4.

coût modeste de ces bandes (comme celles de marque AD Strip vendues par Dancheck²⁴⁹) leur usage n'est pas forcément très ancien dans les plus grandes institutions de conservation des films. Le niveau d'acidité est bien sur non seulement un indicateur de l'état de conservation du film mais aussi de l'urgence à effectuer un « transfert de support » via un contretypage ou un télécinéma.

Le tableau ci après proposé²⁵⁰ par la marque de bandes pH AD Strip décrit les niveaux d'interventions en rapport aux niveaux d'acidités que nous avons retrouvés ailleurs.

Tableau 1

Tableau d'interprétation (plan-films et film en bobines sur support acétate) :

Niveau	Etat de conservation du film	Recommandations
0	Bon – Pas d'altération détectable	Stockage à basse température
1	Satisfaisant – Début d'altération	Stockage à basse température, contrôle périodique
1,5	Point autocatalytique du processus d'altération	Locaux à conditions contrôlées moyennes
2	Mauvais – Altération rapide	Locaux à conditions contrôlées très bonnes
3	Etat critique. Rétraction et déformation du support imminentes ; manipulation pouvant entraîner des altérations	Congélation [Ndlr ²⁵¹] et reproduction

En théorie, un support acétate bien conservé au froid et au sec peut se conserver sur de très longues durées, probablement au moins 300 ans²⁵².

Le support polyester est censé régler le problème de la stabilité du support car il présente de grandes qualités mécaniques et une excellente stabilité (on parle même d'une conservation du support entre 500 et 1000 ans).

Pour certains anciens professionnels de l'exploitation, le niveau qualitatif des copies Polyester est paradoxalement de plus en plus de mauvaise qualité notamment du point de vue des Américains très exigeants sur la question. Les copies sont clairement conçues comme des consommables et du fait des conditions de production en flux tendu finissent de sécher après réception des copies par les exploitants. Pour certains, il y a un tel nivellement

²⁴⁹ Disponible chez Dancan International Sales, au Danemark.

à l'adresse URL : <http://www.dancan.dk/e-acid%20detection.html>, consulté le 24 juillet 2008.

²⁵⁰ « Permanence Institute Tableau », in, *User's guide for A-D strips Film Base Deteration Monitors* (manuel d'utilisation - guide vendu avec les sachets de papiers pH), Rochester (New York) USA, novembre 2001, p.4, p.17.

²⁵¹ Dont nous ne sommes pas convaincu de l'absence de risque pour les films.

²⁵² Op. cit., AUBERT Michelle, *bilan du CNC*, 1988, n°218. p.12.

par le bas des positifs modernes, que certains se demandent s'il ne s'agit pas d'un choix volontaire des grands distributeurs pour accélérer la transition au numérique. Le Polyester ne résout d'ailleurs toujours pas le problème de la conservation de l'émulsion couleur, donc de l'image qui reste très instable chimiquement.

Bien avant d'éventuels problèmes de vieillissement du support, c'est en effet l'émulsion (sauf « Technicolor n4 » à inhibition et vrai noir et blanc) qui dès 6 ans de stockage commencera à perdre inéluctablement ses couleurs²⁵³. Les produits chimiques des films comme les colorants n'ont pas toujours (et même le plus souvent) pas été pensés pour une longue conservation, d'où des décennies plus mauvaises que d'autres dans ce domaine.

Il semble que les copies fabriquées entre 1960 et 1975 soient particulièrement concernées même si tous les films couleurs dérivés de l'Agfacolor allemand sont concernés.

A signaler aussi à propos des négatifs qui sont les éléments de choix pour une réédition ; rappelons qu'une pellicule non développée (photographique ou cinématographique bien sûr) perd vite ses contrastes.

En théorie, seule la séparation des trois couleurs « fondamentales » sur des copies noir et blanc en support polyester pourrait garantir sans limite de temps une conservation des couleurs mais elle n'est que très rarement pratiquée.

Cela dit, j'ai pu constater empiriquement, en tant que collectionneur de films, qu'il faut relativiser certains postulats alarmistes « officiels »²⁵⁴ ; en juillet 2008, j'ai, par exemple, pu voir une copie en couleur 35 mm Agfacolor (donc non Technicolor) du film documentaire *Derrière la grande muraille*²⁵⁵ dont les couleurs étaient toujours présentes alors que la copie, un tirage d'origine pour la sortie du film en 1957, était conservée à température ambiante. Certes les lancements de chaque bobine comportaient des traces d'usure mécanique et la couleur plus rouge qu'à l'origine mais la photographie des milieux était très belle avec des costumes traditionnels chinois et des pots de fleurs flamboyants de couleurs saturées avec du rouge, du bleu mais aussi du vert. Cette copie, si les droits pouvaient être négociés, pourrait parfaitement, en l'état, être l'objet non seulement d'une programmation mais aussi d'un télécinéma.

Les conditions de température et d'hydrométrie idéales sont celle d'un stockage au froid et au sec, conditions difficiles à obtenir pour une Cinémathèque et plus encore pour des particuliers aux moyens limités. Les centres d'archives nationaux français (CNC,

²⁵³ BRUNETAUD Philippe, [de la direction des actions patrimoniales du CNC], (entretien téléphonique), le 26 novembre 1997, dans le cadre d'un UE, *Restauration et interprétation du film*, à l'Université de Paris VIII (Saint-Denis Vincennes).

Et question lors de la visite du site des archives du film du CNC, en novembre 1999 avec les personnels de l'ECPA.

²⁵⁴ Edictés par la FIAF, le CNC, l'UNESCO ou d'autres.

²⁵⁵ Film de Robert MÉNÉGOZ. Copie que j'ai acquis, en 2004, à la famille de feu le Dr BONAPARTE (un collectionneur de films) au bénéfice de la collection de Jean VAN HERZEELE collectionneur de films (dont la monographie est en seconde partie de ce mémoire de thèse).

Cinémathèque françaises et ECPA-D) se sont contentés pendant longtemps d'anciens bunkers militaires et de casemates en pierre dans les forts militaires du sud de Paris aux forts de Bois d'Arcy, de Saint-Cyr et d'Ivry). [Voir Annexe B, figure 22, photographie de quelques unes des 18 casemates de stockage à l'ECPA-D avant 2007].

Le froid et le sec freinent le processus de dégradation même si les avis sur les chiffres idéaux sont multiples sur le sujet en partant, en 1980, du *Manuel des archives du film*²⁵⁶ à, en 1995, *Guide de la conservation des films*²⁵⁷ ou encore dans les colloques ou discussions avec des spécialistes que nous avons pu rencontrer depuis 1996.

Idéalement il faudrait une température de moins de 8° c pour la couleur ou même de 2°c²⁵⁸ et pas plus de 50 % (+/-10%) et même idéalement 30/40 % qu'hygrométrie, pour le Noir et Blanc 11°c (+/-2°). Pour une température de 14°c et 60 % d'humidité, la durée type d'espérance de vie d'une copie acétate serait seulement de 75 ans avant que le « point d'autocatalyse » (donc le « syndrome du vinaigre ») entraîne sa destruction complète en 7 à 8 ans. A 6°c on parle de 175 ans. Or, les spécialistes des archives suisses indiquent²⁵⁹ qu'à 20 % d'humidité et 4°c les copies tiendraient 800 ans. Selon le CNC dont le directeur du Patrimoine, Boris TORODOVITCH, à 5°c et 30 % d'hydrométrie, les copies tiendraient 500 ans.

« A 15 % d'humidité (celle du désert), le film se conserve 4 fois plus longtemps qu'à 60 % d'humidité (région parisienne) et 8 fois plus longtemps qu'à 80 % d'humidité (sous-sol)²⁶⁰ ».

L'association pour la sauvegarde de la mémoire audiovisuelle suisse nous rapporte pour sa part une source américaine²⁶¹ résumée comme suit :

²⁵⁶ Op. cit, VOLKMANN Herbert, in, collectif F.I.A.F., *Manuel des archives du film*, ..

Qui reprend, en bibliographie interne, en p. 41, les avis de :

La conservation des films. Rapport de la commission de la conservation de la FIAF Bruxelles, Cinémathèque Royale, en 1967, 59p.

FIAF PRESERVATION COMMISSION. *The preservation and restatoration of coulor and sound in films*. Brusels, F.I.A.F., 1977, 206p.

FIAF PRESERVATION COMMISSION. *The preservation and restatoration of magnetic recordings and of new ausiovisuel recording media*. Brussels, FIAF, 1980.

²⁵⁷ C.S.T. (collectif animé par DESPAS Bruno, FOURNIER Jean-Louis), *Guide de la conservation des films*, Ed C.S.T., 2èm trimestre 1995, 48p.

²⁵⁸ Op. cit., NAJBERG Daniel, « La conservation des films », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.47.

²⁵⁹ Op. cit., Groupe Film Memoriav : CORMON Catherine, COSANDEY Roland, NEESER, Caroline, 2000. Rédaction finale... « Recommandations pour la conservation des films »,,. p.7

²⁶⁰ Op. cit, NAJBERG Daniel, « La conservation des films », ..

²⁶¹ Source: Op. cit., : CORMON Catherine, COSANDEY Roland, NEESER, Caroline, 2000. Rédaction finale... « Recommandations pour la conservation des films »,,. Chiffres tirés de, *IPI Storage Guide for Acetate Film*, Image Permanence Institute, RIT, Rochester NY, USA.

Tableau 2

Temps approximatif avant le début du syndrome du vinaigre (acidité 0,5) pour la pellicule acétate neuve :

Température	Hygrométrie	Résistance	Climat de référence
24°C	70 %	RH 16 ans	Climat suisse en été
18°C	70 %	RH 30 ans	Locaux climatisés sans contrôle de l'humidité
16°C	50 %	RH 80 ans	Locaux à conditions contrôlées moyennes
4°C	20 %	RH 800 ans	Locaux à conditions contrôlées très bonnes

Paul READ, membre de la commission technique de la FIAF signale que :

« La durée de vie des films est corrélative au condition de stockage... Généralement un stockage pellicule à 14°, avec une hygrométrie à 60% assure une durée de vie du support estimé à 75 ans. Un film conservé dans de bonnes conditions à 6° C et 60% d'hygrométrie peut quant à, lui être sauvegardé 175 ans..²⁶² »

Lors du colloque « Archimages08 », Richard PATERSON du B.F.I. (le British Film Institute) donnait une information inquiétante concernant la progression rapide de la part des copies ayant atteint le point auto catalytique du syndrome du vinaigre pour un fond majeur. Les copies acétates étaient atteintes à 12% 3 ans auparavant, 30% 18 mois auparavant et 40% 6 mois avant son exposé²⁶³. La seule solution consiste en un refroidissement rapide des collections.

Le choix de 3°C et 30 % pour la poudrière de l'ECPA-D (ouverte en 2006) est censé être adapté aux copies nitrate, en garantissant des conditions de stockage ralentissant les processus chimiques de dégradation. Le coût d'une telle installation idéale est considérable : la transformation de ce bâtiment en chambre froide est de 500 000 €²⁶⁴.

Il a été choisi, comme dans beaucoup d'installations réfrigérées, de faire séjourner les copies qui doivent sortir des locaux de stockage dans des sas. En ce qui concerne la Cinémathèque française il y été fait le choix (pour les copies acétates et polyester) de ne pas trop refroidir pour éviter les chocs thermiques avec un stockage à environ 13°C, car les copies de la Cinémathèques françaises au fort de Saint-Cyr « vivent » en sortant pour des programmations bien plus qu'au CNC et que celles stockées au fort de Bois d'Arcy²⁶⁵.

²⁶² READ Paul, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, n°515, février 2007, p24.

²⁶³ PATERSON Richard, (communication) « A national policy for the moving image », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région- 2] », Archimages08, site Internet de l'I.N.P., (sous forme Pdf) p.3. à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009

²⁶⁴ ROLLAND Frédéric, « Le pôle archives de l'ECPAD », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.30.

²⁶⁵ Visite de l'annexe de la Cinémathèque française au Fort de St-Cyr (locaux et réserves dont C.N.C) par PICHARD Hervé [du service des acquisitions], le 18 octobre 2006.

Un paramètre est toutefois souvent oublié en ce qui concerne les atmosphères très sèches : les films pourraient devenir cassant dans ces conditions et des erreurs de jugement, selon nous, pourraient être commises par des centres d'archives qui voudraient « trop bien » faire. Des tentatives ont été faites, par le passé, (surtout en URSS), de congeler les films pour leur conservation à - 5°C et un climat très sec²⁶⁶ mais, à ma connaissance et celles des personnels des centres d'archives français que j'ai visités, elles ne semblent pas avoir été couronnées de succès à la décongélation.

Sur les foires et brocantes mais aussi bien sûr au cœur même des collections, il est amusant de voir les collectionneurs sentir les copies de films comme on sent un fromage de Camembert. Le geste intrigue les non initiés mais résume aussi la réalité matériel de l'objet. Le collectionneur consciencieux contrôle ses boîtes de films, tourne ses copies comme des fromages à pâte dure (façon comté), vérifie le niveau d'oxydation des boîtes et des bobines et, enfin, essuie délicatement ses films.

Les boîtes peuvent s'oxyder et certaines marques et matériaux sont plus sensibles que d'autres même si extérieurement les boîtes peuvent sembler saines [voir Annexe B7, photographie d'une boîte métal 35 mm de marque Fuji oxydée de l'intérieur] tandis que d'autres complètement oxydées seront en fait relativement saines à l'intérieur même si elles sont stockées depuis presque un siècle [voir en Annexe B, figure 2, photographie d'un dépôt en support 35 mm nitrate par un particulier à Lobster Films]

Les boîtes dites en « plastiques » (bien que non exemptes de défauts) sont appréciées par les professionnels et les amateurs, qui arrivent parfois à les récupérer lorsqu'elles sont vidées de leurs contenus par les destructions des copies 35 mm d'exploitation [voir, au premier plan, Annexe B, figure 47, photographie stock de films 35 mm de Jean Van Herzeele]. Au final, ces boîtes finissent donc par remplir leur fonction originale, c'est-à-dire protéger des films même s'il s'agit de copies 16 mm (ce qui peut entraîner une certaine pression sur les carters et donc sur les copies).

Idéalement, il faut des boîtes adaptées à chaque format mais les tarifs sont élevés²⁶⁷ même pour des boîtes d'occasion surtout en format 16 mm²⁶⁸ [voir Annexe B, figure 8, photographie d'une boîte et d'une bobine de 16 mm dite plastique] ou en 9,5 mm.

Une ventilation des boîtes semble maintenant souhaitable aux spécialistes, de même qu'un retour de la boîte plastique après un moment d'interrogation sur sa résistance sur le long terme. Depuis quelques temps, il y a un véritable engouement dans les centres d'archives à

²⁶⁶ Op. cit., VOLKMANN Herbert, in, collectif FIAF, *Manuel des archives du film*, ... p.26.

²⁶⁷ Par exemple, en format 16 mm, jusqu'aux prix de 110,2 € pour une boîte neuve (en plastique rouge) de 600 m avec carter [« ensemble cinémathèque ABS », vu sur le site Internet de la société à l'adresse URL www.Posso.fr, consulté le 6 mai 2007. POSSSO a d'ailleurs fermée en 2007.

²⁶⁸ Environ 9 - 12 euros pour une boîte carrée avec un carter en métal d'une capacité de 600 m à la foire des Cinglés du cinéma édition 2008.

faire un petit trou pour que les gaz s'échappent mais nous n'avons pas connaissance que les collectionneurs privés fassent de même.

Il y a aussi danger dans les collections officielles (ou amateurs) que les bobines de films stockées en boîtes ne s'écrasent les unes les autres sous leur propre poids. De même avec un stockage vertical sous la forme de galettes de 1800 m pour le 35 mm²⁶⁹, le film peut subir des déformations par pression, avec pour conséquence des spires qui collent les unes aux autres. [Voir un type de stockage assez typique pour un collectionneur privé de 35 mm en Annexe B, figure 34, photographie stock de films 35 mm de long-métrage dans une grange]. Les fiches de vérification des copies sont mises dans les boîtes par les exploitants (à l'initiative des distributeurs) pour estimer les copies qui ont le meilleur potentiel pour être destinées à être mise en réserve pour une exploitation ultérieure. Il est en effet peu connu du grand public que les films qui ressortent sur un tout petit nombre de copies 20 ou 30 ans, après sont en général celles de l'exploitation originale. Le nombre de copies pour de nouvelles sorties en distribution est en général inférieur à 10 des meilleures copies. Cette procédure a un coût puisque le stockage est payant pour les distributeurs. Ils font parfois l'économie de préserver des copies. Cette négligence est donc une des raisons d'utiliser les copies disponibles chez les collectionneurs pour des besoins programmatiques par certains distributeurs²⁷⁰.

La notion de film en « copie neuve » est d'ailleurs sujette à caution dans bien des cas même si des tirages sont effectués de temps à autre, de même bien sûr que des « remasterisations » et des restaurations à partir des éléments originaux (ou de ceux encore disponibles) pour tirer des copies neuves.

La conservation des films n'est pas une science exacte et dans des conditions de conservation identique, deux copies d'un même film ne vieilliront pas forcément de la même façon. Le nombre des éléments préservés est à notre sens, de ce point de vue, une sécurité de plus sur le plan patrimonial puisque, pour une petite part, il justifie les collections privées comme « utiles » même si en général les conditions de conservation des films sont moins bonnes chez les collectionneurs.

Nous ne sommes par ailleurs pas tout à fait convaincu de l'état des connaissances actuelles concernant le support acétate (visible par exemple dans les publications de la FIAF) ni même surtout du recul concernant le vieillissement du film polyester. En ce qui concerne l'acétate, nous avons vu par exemple des cas de dégradations non listés²⁷¹ ainsi que des

²⁶⁹ Comme on le voit souvent chez les collectionneurs privés de 35 mm.

²⁷⁰ Même si clairement, ce recours est assez rare car les réseaux restent opaques et distributeurs et collectionneurs se considèrent encore avec défiance.

²⁷¹ Comme dans le cas des copies des 20 premières années du 16 mm avec par exemple le cas d'une copie d'époque du film de 1935 *Jim la houlette* dont nous sommes certains qu'elle n'est ni victime du syndrome du vinaigre, ni trop sèche (donc fragile), ni victime d'une attaque biologique mais pour

films annonce 35 mm en support polyester vieux de seulement 5 ans et qui sont déjà si secs (donc peu souples et parfois même collants) que nous sommes dubitatifs sur leur capacité à se conserver des centaines d'années.

1. 1. 2. 2 Les différentes crises de l'histoire de l'exploitation

Pour maintenir les spectateurs dans les salles, le spectacle cinématographique a du constamment se renouveler depuis ses débuts²⁷² et ainsi surmonter les nombreuses crises de l'exploitation qu'il a connues. Ces « révolutions » industrielles et techniques sont étroitement liées aux questions patrimoniales car ont en grande partie décidé de l'obsolescence des formats et des genres cinématographiques. En outre il ne faudrait pas sous évaluer les opportunités qui, jusqu'à aujourd'hui, se sont présentées aux collectionneurs pour récupérer du matériel film et non film. Les évolutions des salles et de leur programmation ont forgé, chez beaucoup, un désir de garder une trace de ce passé souvent idéalisé et même de pouvoir le faire revivre à domicile par le biais d'une reconstitution.

Une première crise de la fréquentation du cinéma se situe après à l'incendie du Bazar de la Charité²⁷³ où se déroulait une projection le 4 mai 1897²⁷⁴. Une chute de moitié des recettes sur Paris est en conséquence observée pour l'année 1897²⁷⁵.

Une décennie après les débuts du Cinématographe, en 1905, la fréquentation commençait par être affectée des mauvaises conditions de projection itinérante des films dans les cafés ou sous les chapiteaux de cirque. Le cinéma s'intègre alors souvent dans le cadre de spectacles de magie, de divination, etc. C'est d'ailleurs pour cette raison que les films les plus anciens sont ou plus exactement « on été », découverts²⁷⁶ chez les héritiers des familles du cirque.

Après cette période foraine le cinéma devient « industriel » ; d'une part on observe une augmentation des films produits par Gaumont, Pathé et de nombreuses nouvelles

autant le film ne passe quasiment plus dans le projecteur. Le problème est lié à un infime retrait, un léger manque de souplesse et d'autres paramètres que nous ignorons malgré les apparences d'un bon état mécanique et chimique. Syndrome que des collectionneurs nous ont rapporté pour le 9,5 mm également.

²⁷² Avec la première séance payante au salon Indien du *Grand Café*, Bd des Capucines, le 28 décembre 1895.

²⁷³ Incendie que nous avons déjà évoqué, qui fit 121 morts.

²⁷⁴ Op.cit., PINEL Vincent, LEGRAND Jacques (dir), *Le Cinématographe mis en cause dans l'incendie du Bazar de la Charité, qui a fait 121 victimes, ...* pp 54-55.

²⁷⁵ BOSSERO Christian-Marc, *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, collection Découvertes Gallimard n°308. Évreux : Éd Gallimard, 1996, p.18. 128p.

²⁷⁶ Car nous pensons que ce filon est très probablement épuisé en ce début de XXIème siècle.

sociétés²⁷⁷, d'autre part le cinéma se sédentarise dans des bâtiments dédiés exclusivement au spectacle cinématographique (ce qu'aux États-Unis on appelait les « Nickel-Odeon »²⁷⁸) et enfin le « coup d'état » de la firme Pathé qui décide progressivement, à partir de février 1907²⁷⁹, d'arrêter la vente pour la location, système qui continue d'être le principe de l'exploitation cinématographique jusqu'à nous.

A partir de 1906 se construit des salles, parfois luxueuses (comme *l'Omnia Pathé* à Paris), qui reprennent des codes du théâtre (rideaux, couleurs en lien avec son prestige, etc.).

A partir des années 1910, s'ouvrent en France des salles de grande capacité dénommées les « Cinépalaces » comme le *Gaumont Palace* ouvert à Paris le 2 octobre 1911 devenant ainsi la plus grande salle de cinéma du monde²⁸⁰. Leurs décors sont souvent des références exotiques (comme par exemple la mode des salles « égyptiennes ») pour accueillir les prestigieuses productions des années 1910-1920 aux thématiques orientales ou antiques.

L'exploitation cinématographique française naissante est alors très atomisée, malgré l'existence de grands circuits de distribution (comme Pathé et Gaumont). Les exploitants de salles sont à cette époque pour la plus grande majorité des indépendants (sous la forme de salle unique), alors qu'aux États-Unis, la concentration des activités s'est faite très tôt et de manière assez massive.

L'exploitation des films muets est un spectacle qui devient rapidement assez dense et le personnel est de plus en plus nombreux dans les salles : il y a souvent une personne chargée de lire les cartons (les inter-titres), des machines à bruit (pour créer un son aux films), parfois des orchestres ou simplement un pianiste, etc.

« La salle de cinéma devient un lieu de cérémonial qui n'est pas sans rapport avec l'époque de l'exploitation foraine. La séance est précédée de petites animations qui perdureront longtemps avant de disparaître en France dans les années 1960-1970 bien que dans de très rares salles comme le Paramount Opéra, certaines existent encore à la fin des années 1980.

Le cinéma avait ses rites comme l'ouvreuse qui pendant longtemps nous a guidés à notre fauteuil dans l'attente d'un pourboire. Ce geste, d'un point de vue psychologique (" valait " quelque chose) était d'ailleurs sous tendu par la position privilégiée que le spectateur escomptait pour voir un film, un spectacle²⁸¹».

Après avoir exploité dans sa période foraine tous les thèmes des spectacles déjà existants (comme la magie ou l'opéra), le cinéma exploite finalement les siens propres : le burlesque,

²⁷⁷ LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma Le modèle Pathé 1905-1908*, Paris : Éd L'Harmattan - AFHRC, décembre 2006, p.110, 351p.

²⁷⁸ En référence à la pièce de 5 cents en nickel que coûte l'entrée.

²⁷⁹ Ibidem, p.57.

²⁸⁰ Avec 3000 places puis presque 6000 en 1930.

²⁸¹ Op. cit., ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, ...p.35.

le western comme en 1903 avec le film d'Edwin PORTER *Le Vol du grand rapide (The Great Train Robbery)*, etc.

En 1908, avec *l'Assassinat du Duc de Guise* réalisé par André CALMETTES et Charles LE BARGY, des sociétaires de la Comédie française acceptent pour la première fois de tourner dans un film et espèrent ainsi augmenter leur popularité. Ce film marque d'ailleurs aussi l'histoire du cinéma comme un des premiers films dont le scénario est soigné dans le détail de son caractère historique.

Avec *l'Assommoir*, réalisé en 1909 par Albert CAPELLANI, apparaît au cinéma un premier film de long métrage, c'est à dire d'une durée de plus d'une heure. Hollywood fera de même à partir de 1914 avec *The Squaw Man*. Des histoires plus denses et plus longues à l'instar des grands films historiques italiens comme en 1914 *Cabiria* de Giovanni PASTRONE. Les séances de deux heures sont installées au sortir de la première guerre même si les serials encore fractionnés y occupent une place importante. Il y a de manière générale, incontestablement, dans les années 1910, un perfectionnement de la narration dans les films.

Comme nous l'avons dit dans les années 1910-1920, le « Septième Art » est légitimé face aux six autres²⁸². A cette période c'est l'apparition des premières monographies (sur Charles CHAPLIN) et de la critique de cinéma (avec Louis DELLUC, Jean EPSTEIN, Germaine DULAC, etc.).

Une nouvelle crise du cinéma français a lieu dès la fin de la première guerre mondiale avec une chute des entrées pour les films nationaux.

« La fréquentation ne cesse de croître à partir de 1916, mais une fois la paix revenue, les programmes français n'occuperont plus que le cinquième des écrans, tant par l'insuffisance de la production nationale (Gaumont produisait 145 films en 1914, 11 en 1919), qui ne va pas pouvoir reconquérir ses marchés étrangers, pourtant nécessaires à l'amortissement économique des films, que par la découverte de la cinématographie américaine »²⁸³.

En France l'urbanisation reprend et le nombre d'écrans s'accroît rapidement. A Paris, vers 1921, il y avait à peu près la même quantité d'écrans qu'aujourd'hui²⁸⁴.

En 1928 *L'eau du Nil* réalisé par Marcel VANDAL est le premier film français parlant et l'ensemble des salles françaises s'équipe, comme nous l'avons dit, entre 1931 et 1934. Autant qu'une nouvelle technologie, il s'agit d'un moyen d'attirer ou suivant les points de vue maintenir les spectateurs dans les salles et renouveler ainsi l'intérêt du spectacle cinématographique.

²⁸² L'architecture, peinture, musique, sculpture, gravure et le dessin.

²⁸³ Op. cit., FOREST Claude, *Les dernières séances, Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, .. p 42p.

²⁸⁴ Ibidem, p 43.

En 1930, au moment de l'impact en France de la crise de 1929, s'achève un premier âge d'or du cinéma alors que pour la première fois les recettes du cinéma à Paris dépassent celle du théâtre et représente 60 % de l'ensemble des spectacles parisiens entre 1927 et 1933²⁸⁵.

Le cinéma est installé comme un loisir populaire alors que Paris possède alors 75 « palaces » de plus de 1500 places²⁸⁶.

Le lancement de la « série B »²⁸⁷ par les majors hollywoodiennes est une réponse pour faire face à la crise de 1929 qui s'accompagne d'une chute de la fréquentation ; deux films sont proposés pour le prix d'un entraînant la naissance d'un nouveau genre cinématographique en soi, le film à petit budget, souvent policier, qui est présenté en première. Le « double programme » se met en place ; le film principal est réservé à la seconde partie de la programmation pendant que la « série B » sert en quelque sorte « d'apéritif » au film principal qui s'impose par la loi en France en 1933²⁸⁸.

Pour des raisons pratiques liées aux capacités des bobines de films et au besoin commercial d'une rotation des séances, le double programme devait être d'une longueur de maximum de 3300 m (hors actualités et publicité), soit seulement à peine plus de deux heures de projection, d'où des formats de durée initialement réduite au « moyen métrage » des premiers films de « série B ».

A l'instar de la situation que connut l'exploitation française à la fin de la première guerre mondiale, à la libération la concurrence du cinéma américain face au cinéma français est assez vive, et ce pendant plusieurs années, avec un creux en 1926 où seuls 9,5 % des films présentés à la censure sont français²⁸⁹ mais petit à petit le cinéma français reconquière les écrans.

« En 1926 les films américains atteignent plus de 76 % du total, mais leur part décline dans les années suivantes. En cumulant les quatre dernières années, les films en provenance d'Amérique représentent 61 % des 2 182 longs métrages présentés à la censure. La conquête du marché par ces films apparaît clairement en comparant ce pourcentage à l'évaluation pour l'année 1913 : 34-35 %. La part des films américains a presque doublé. Le cinéma américain est devenu dominant sur les écrans français. Ce phénomène perçu par les contemporains provoque de vives réactions et une résistance²⁹⁰ ».

Il nous est pourtant impossible de dire si ce facteur a eu des conséquences en relation avec notre sujet et si d'éventuelles destructions de copies d'autant que l'on ne peut pas parler de

²⁸⁵ Ibidem, p.51.

²⁸⁶ Op. cit., BOSSENO, Christian Marc, *La prochaine séance Les français et leurs cinés*, .. p.58.

²⁸⁷ L'appellation série vient aussi de l'Allée B des studios de Hollywood où les premiers films de ce type étaient fabriqués.

²⁸⁸ KORBER Serge, *Entre deux festivals – Le cinéma*, (documentaire long-métrage télévisée), France 2007, diffusé par *Cinécinéma classic*, le 16 mai 2009.

²⁸⁹ « S », « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895, n°33, 2001, in, source électronique revue mise en ligne le 28 novembre 2007, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document102.html> , consulté le 10 avril 2008.

²⁹⁰ Ibidem.

crise de l'exploitation à ces moments et même bien au contraire (puisque les cinémas étaient pleins en 1919 ou vers 1946).

Au moins jusqu'à la fin des années 1950 où les conditions de vie matérielles restent en France précaires, spécialement sur le plan du logement, la salle de cinéma de quartier est un lieu de détente et de rêve pour échapper aux réalités sociales encore difficiles malgré la croissance liées à la période dite des « Trente Glorieuses ».

Le spectateur de cinéma voit à l'époque un « programme » riche et varié destiné à le divertir « autour » du film et dans ce cadre la salle détient donc intrinsèquement un rôle central.

En 1940, en France, la diffusion d'un court métrage avant le film est même décrété²⁹¹ comme obligatoire même si le double programme est suspendu jusqu'en 1953²⁹².

Petit à petit, surtout à partir de 1953, il y a dans les séances, non seulement les films, mais aussi à nouveau des premières parties avec un documentaire, des dessins animés et des actualités.

Il existe aussi, jusqu'aux années 1960, des réseaux de petites salles spécialisées dans les programmes courts comme le réseau « Cinéacs » qui est alors spécialisé dans les actualités²⁹³. Ces petites salles sont souvent placées à proximité des gares et les spectateurs rentrent et sortent librement alors que les programmes sont projetés en continu.

La « fête » du cinéma bat son plein, alors que la télévision, est encore rare dans les foyers français. En 1938, on dénombrait 220 millions de spectateurs et 304 millions en 1943²⁹⁴ et le pic de la fréquentation française jusqu'à aujourd'hui est atteint en 1957 avec 411,6 millions de spectateurs [voir, Annexe A5. Tableau de la fréquentation et l'exploitation cinématographique française entre 1938 et 2008].

« Un cinéma est un lieu public où chacun se sent seul, devant sa télé, que chacun regarde chez soi, on se sent tout le monde. Le grand écran vouvoie, mais pour ménager des tête-à-tête, le petit tutoie mais pour prendre en masse²⁹⁵ ».

Cet état de fait « sociologique », en lien direct avec notre sujet, est très important dans la compréhension du caractère particulier que revêt le cinéma dans l'imaginaire collectif au moins jusqu'à l'avènement de la vidéo et sûrement encore aujourd'hui dans une fonction sociale alors que les films sont massivement disponibles par d'autres moyens.

Pourtant dès le début des années 1950 aux États-Unis, puis quelques années plus tard en Europe, l'industrie cinématographique s'est sentie menacée par la télévision ; il lui a fallu se

²⁹¹ Loi de réglementation de l'industrie cinématographique du 26 octobre 1940.

²⁹² Source électronique, site Internet *Wikipedia.org*, « Court-métrage », à l'adresse URL : <http://fr.wikipedia.org> , consulté le 1 juin 2008.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ ETHIS Emmanuel, DE SINGLY François (dir.), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Éd Armand Colin (coll.128), 2005, p.17, 128p.

²⁹⁵ DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éd Gallimard (coll Folio essais), 1992, p.426. 526p.

renouveler en offrant un spectacle spécifique, un visionnage dans des conditions irréalisables à domicile d'où, comme nous l'avons évoqué, le déploiement des formats larges comme, à partir de 1953, avec le Cinémascope.

« En dix ans, de 1957 à 1967, la fréquentation annuelle moyenne a été divisée par deux en France en passant de 10,1 à 5 sorties par habitant par an ²⁹⁶. Dans l'ensemble les loisirs des français évoluent et se diversifient au détriment du cinéma. Les raisons de cette chute sont plurielles : le nombre de postes de télévisions augmente fortement, la multiplication par trois du parc automobile, le développement des jeux d'État comme la loterie et le PMU, mais aussi le prix des billets de cinéma qui a connu une hausse de 8 % par an en moyenne dans les années 1960, soit deux fois plus que l'inflation ²⁹⁷ (et son coût sera d'ailleurs par la suite jusqu'aux années 1990 supérieur à l'inflation). Cet état de fait va générer un phénomène de concentration générale, les grands groupes résistant mieux à la crise. On constate alors une concentration de l'exploitation ²⁹⁸ entre les mains de quelques sociétés comme Pathé et Gaumont (qui existaient déjà depuis les premiers temps du cinéma et qui ont été renforcées par les mesures prises suite à la collaboration de directeurs de salles pendant la guerre) ²⁹⁹».

Cette crise est une période de mutation profonde pour le spectacle cinématographique en France. Dans les années 1960, les distributeurs qui sont rémunérés en pourcentage de la recette, refusent de fournir des films d'exclusivité aux salles indépendantes pratiquant des prix trop bas. Le nombre des petites salles de quartier commence à décroître car elles sont obligées de passer des films plus anciens et donc amener à se mettre plus directement en concurrence avec la télévision. Beaucoup de spectateurs préfèrent alors délaisser cette offre de proximité au profit de salles plus éloignées géographiquement, mais qui les font rêver, tant par leur standing que par leurs programmes. Ces fermetures massives ont alors laissé, parfois jusqu'au début des années 2000, des trésors endormis pour les collectionneurs de films et d'appareils.

Il existe quelques salles de « répertoire » dès les années 1920 comme *Le Vieux Colombier*, *Les Ursulines* en 1926, Studio 28 en 1928 ³⁰⁰.

Face à l'exploitation classique, surtout en réaction à l'arrivée du parlant se développent les ciné-clubs favorisant une approche savante et non commerciale du cinéma. En 1929 est créée la « Fédération des Ciné-clubs » sous la présidence de la cinéaste Germaine DULAC.

²⁹⁶ Op. cit., FOREST Claude, *Les dernières séances, Cent ans d'exploitation des salles de cinéma..* p.94.

²⁹⁷ Op. cit., BOMSEL Olivier, LE BLANC Gilles, *Dernier tango argentine*, .. p.25, 98p.

²⁹⁸ Une concentration également au sein de ces sociétés de l'activité sur l'exploitation et la distribution, plus lucratives et moins risquées que la production.

²⁹⁹ Op. cit., ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, ...pp.36-37.

³⁰⁰ GRAS Pierre, (intervention) « Les modèles historiques du privé et du public pour la valorisation », *Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel*, (Notes d'exposés en colloque), in, source électronique, (en format pdf, p.6, 10p), BIFI, 30 novembre 2005, à l'adresse URL : <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/actes/gras.pdf>, consulté le 7 septembre 2008.

« Dans l'état des lieux qu'elle dresse en 1932, Germaine Dulac confond dans un même ensemble, ciné-clubs et "salles spécialisées" (qu'on dirait plus tard "d'art et essai"), tous deux assurant la diffusion et l'exploitation du cinéma d'avant-garde ³⁰¹ ».

Le nombre de ciné-clubs n'explose pourtant qu'après guerre avec des millions de spectateurs et des conséquences très connues sur la création en influençant une génération de « cinéphiles » dont certains deviendront les cinéastes de la Nouvelle Vague.

Jusqu'à la clarification légale par la loi de 1964 sur le cinéma « non commercial », sur laquelle nous reviendrons, le statut de celui-ci restera ambigu même si à cette époque il s'est détaché officiellement de l'exploitation officielle.

En 1955 est créé par des directeurs de salles et des critiques : l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai qui obtient par la suite en 1959 (grâce à André MALRAUX) un statut officiel. Les critères de classement d'un film en catégorie « Art et essai » vont : « de films présentant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'ils méritaient » à « films ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique », en passant par ceux qui « reflétant la vie d'un pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France ».

Ce statut « Art et essai », achève d'une certaine manière d'officialiser le film comme une « œuvre d'Art » quitte, de façon ambivalente, à le « ghettoïser » dans des salles labellisées (qui sont aujourd'hui un peu moins d'une sur deux ³⁰²) et qui reçoivent des aides du CNC, mais aussi d'associations.

En 1963 un certain MAKOVSKY ouvre à Paris une salle *Le Dragon* sans rien d'autre que le film ³⁰³ sans le double programme, les actualités, etc. Cet exploitant choisit de faire face à la crise par la qualité plutôt que par la quantité.

En réalité le « double programme » et, à partir de cette date, les premières parties disparaissent petit à petit, surtout du fait de la concurrence de la télévision, bien qu'il nous faut dire ici que la souplesse des programmations, par exemple pour les films trop longs, les rendait parfois déjà optionnels.

Au tout début des années 1980 disparaissent les documentaires et anthologies d'actualités comme celles de Gaumont. Ne reste plus alors que quelques salles de cinéma spécialisées dans le cinéma Bis sur les grands boulevards parisiens (où avait commencé l'exploitation sédentaire du cinéma) qui projettent encore du double programme (parfois longtemps encore comme le cinéma *Brady-L'Albatros* à Paris).

³⁰¹ Op. cit., DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Éd La découverte, (coll repères & Syros), 2000, p.61.

³⁰² Il existait en 2007, 1 007 établissements classés Arts et Essais, pour 2 128 écrans français.

Source : Ibidem p.16.

³⁰³ SCHPOLIANSKY Jean-Jacques (directeur du cinéma), Présentation visite du Balzac, dans le cadre d'une visite avec nos étudiants de l'I.C.A.R.T. (l'Institut Supérieur des Carrières Artistiques), le 20 octobre 2006.

« Dans les années 70-80, avec l'évolution du parc de salles de cinéma, la multiplication des écrans, les horaires réguliers (14h, 16h, etc.), les recettes publicitaires issues des pubs programmées, la disparition de l'obligation pour les exploitants de passer des films courts [Ndlr, pour tous film de moins de 2 heures], le court métrage commençait à disparaître du spectacle cinématographique³⁰⁴».

Le caractère très commun de la non diffusion des films courts dans les salles à partir au moins des années 1980 explique l'état exceptionnel de beaucoup de copies disponibles chez les collectionneurs les films 35 mm n'ayant parfois, dans beaucoup de salles, jamais été diffusés.

Un nouveau concept d'exploitation fait son apparition à la fin des années 1960 : les « multisalles » qui semblent alors être un remède possible à la crise de la fréquentation.

« Les Trois Luxembourg ouvrent en 1967 dans le 6ème arrondissement : dans un même immeuble, on trouve sur chacun des trois niveaux une salle de taille modeste. L'avantage est une diversité de l'offre et des économies sur les frais de gestion : caisse unique, cabine automatisée avec un seul projectionniste pour les trois salles. Le seuil de rentabilité des films est ainsi abaissé. Avoir trois salles de tailles différentes permet également d'optimiser le taux de remplissage des salles suivant le public potentiel attendu.

L'exemple des Trois Luxembourg est suivi (surtout à partir de 1971) par les autres exploitants, qui vont même jusqu'à diviser leurs grandes salles existantes en deux ou trois petites salles. Le système se généralise vite et permet d'enrayer momentanément la baisse de la fréquentation.

Par la transformation des salles en multisalles, on anticipe les multiplexes et l'industrialisation du cinéma que la France connaîtra dans les années 90.

Les écrans se multiplient dans Paris, mais le nombre de cinémas baisse de façon vertigineuse. Durant les années 70, les multisalles s'implantent principalement dans des quartiers animés, condamnant les quartiers excentrés. Les cinémas de quartier, ne pouvant s'adapter, laissent leur place aux quartiers de cinéma. En 1972, la destruction du Gaumont Palace, remplacé par un complexe hôtelier, est le symbole d'une mutation irréversible, de la fin d'une époque.

Pour résister à la crise, la pratique de l'exclusivité disparaît (on trouve désormais un film à sa sortie dans une multitude de salles). Les multisalles deviennent la forme la plus répandue de cinéma, et la plupart des exploitants sont obligés de se rallier aux grands circuits pour pouvoir survivre.

La concentration des grands circuits entraîne une uniformisation et une standardisation des façades et des salles (alors qu'en France la distribution était très fragmentée). Les espaces d'entrée deviennent si réduits qu'ils sont d'avantage un espace de transition. La file d'attente est canalisée à l'extérieur par des barrières « anti-manifestation ».

³⁰⁴ GERMAIN Philippe, in, PAWEN Bernard (interview), « Les vingt ans de l'agence du court métrage », source électronique, site Internet, *Objectif cinéma*, entretien réalisé le 3 octobre 2003, à l'adresse URL : <http://www.objectif-cinema.com/interviews/252.php>, consulté le 1 juin 2008.

Les cinémas ont perdu peu à peu leur esprit magique et onirique pour devenir des commerces banals.³⁰⁵»

Dans les salles, les petites scènes sont peu à peu supprimées à partir des années 1960 car les attractions disparaissent. La décoration se simplifie à l'extrême et perd définitivement ses références au théâtre si ce n'est, encore assez souvent, la couleur rouge ou brune des sièges et des tentures. La taille des écrans diminue, les salles sont gérées par un seul projectionniste et les incidents de projections se multiplient. Enfin, les bandes annonces et les publicités sont plus nombreuses, alors que les courts métrages sont de plus en plus rarement diffusés.

« Sociologiquement, ce qui est pensé par les distributeurs de cinéma comme une évolution qui colle « au progrès d'une société en mutation », va en réalité, amener une dévalorisation de la relation affective, fidèle, assidue et personnalisée qui existait entre la salle de cinéma et ses publics³⁰⁶ ».

On observe alors entre 1969 et 1974 une chute de 10 % du nombre de salles et il ne reste plus que 2200 cinémas. La capacité d'accueil des salles diminue également en tombant en 1976 à moins de 200 places par salle³⁰⁷. 200 millions de spectateurs sont perdus entre 1960 et 1969³⁰⁸ alors que, par contre, on passe de 170 films agréés en 1969 à 200 en 1974 ce qui logiquement aboutit à une baisse de la rentabilité de l'ensemble du cinéma français de la production à l'exploitation du cinéma.

La programmation, qui était plutôt extensive au début des années 1970, (où 4 années d'exploitation pour un film étaient encore chose courante), se resserre jusqu'à une dizaine de semaines ; elle devient donc plus « intensive », les films se succédant à l'affiche de plus en plus rapidement.

« A titre de comparaison, les films produits en 1971 ont réalisés 92 % de leurs recettes au bout d'un an, les films produits en 1956 seulement 75 %³⁰⁹ ».

Les rares salles de quartier qui subsistent dans les années 1980 se spécialisent dans des styles marginaux comme le film « ethnique », de karaté ou le « porno » qui est contrôlé et surveillé par le « classement X » à partir de 1975, ce qui leur interdit d'obtenir des aides institutionnelles.

³⁰⁵ Op. cit., ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, ... pp.37-38.

³⁰⁶ Op. cit., ETHIS Emmanuel, DE SINGLY François (dir.), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, ... p.37.

³⁰⁷ Op. cit., BOSSENO, Christian Marc, *La prochaine séance Les français et leurs cinés*, .. p.85.

³⁰⁸ BOSQUILLON Sophie, « XIIIèmes rencontres de la CST, 2^{ème} partie Du scénario à la technique », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, p.26.

³⁰⁹ CHAMPION Virginie, LEMOINE Bertrand, TERRAUX Claude, *Les cinémas de Paris 1945-1995*, Paris, Éd délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris (coll. Paris son et patrimoine), 1995, p.64, 218p.

Le principe des exclusivités disparaît et en 1983, face au fléchissement de la fréquentation, qu'une réglementation est censée faciliter pour tous les exploitants l'accès aux copies dans des délais permettant leur survie économique. Il s'agissait de tenter de corriger, la spirale infernale dans laquelle les petites salles indépendantes étaient entraînées. Les grands circuits nationaux et les groupements d'intérêts régionaux étaient invités à résister à la tentation d'abuser de leur position dominante auprès des distributeurs pour l'obtention d'une copie, qui deviendrait pour eux plus facilement « rentable ».

Dans les années 1980 en France l'apparition des chaînes de télévision hertzienne supplémentaires (en particulier de Canal+ en 1984) et le succès croissant de la location de cassettes vidéo entraînent à nouveau une chute de fréquentation des salles.

« De plus, l'apparition du magnétoscope à la fin des années 1970, dont le taux d'équipement atteint 40 % des foyers en 1990, constitue une nouvelle menace pour la projection en salles. Le nombre de vidéocassettes préenregistrées vendues augmente d'ailleurs fortement à partir de la fin des années 1980 ³¹⁰ ».

Période qui correspond également au quasi arrêt du film d'édition Super 8 (édités par : Film office, Hefa films, etc.).

Le cinéma doit à nouveau s'adapter, même si, il n'en a plus les moyens, parce qu'il est une fois de plus en crise à ce moment.

« Paradoxalement, le cinéma français n'a jamais eu autant de spectateurs... mais à la télévision. En 1988 le nombre de films passés à la télévision s'élève à 1300, contre 540 quatre ans plus tôt. Ce chiffre est appelé à augmenter encore avec le câble et le satellite, mais aussi la vidéo dont le chiffre d'affaire est multiplié par cinq entre 1988 et 1996. La télévision longtemps vue comme l'ennemie du cinéma, devient son plus important soutien : sa part du financement de la production passe de 12 % en 1986 à 37,1 % en 1988 (42 % en 1996)... Dès 1985, les salles cessent de représenter la première ressource du cinéma : 27 % seulement des recettes, 18,7 % en 1992, contre 40 % pour la télévision, 7 % pour la vidéo, 10 % pour le soutien automatique, alimenté pour moitié par la télévision [Creton, 1997] ³¹¹ »

Face au fléchissement de la fréquentation et à l'offensive de la vidéo, les exploitants restructurent à nouveau leurs salles à partir de 1985 (ce qui arrivera encore par la suite comme nous le verrons). La plupart des lieux d'exploitation, se dotent finalement d'une salle plus spacieuse, pour renouer avec la monumentalité et l'esprit mythique d'autrefois pendant que paradoxalement, nombre de très belles salles historiques ferment à Paris à cette

³¹⁰ THIOLLIÈRE Michel, RALITE Jack, (rapport), « Exploitation cinématographique : le spectacle est-il encore dans la salle ? », *Rapport d'information 308 (2002-2003) - Commission des affaires culturelles Mission d'information*, disponible sous forme électronique, à l'adresse URL : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/exploitation_programmation/rapport_exploitation_cinema_senat.html#toc3, consulté le 15, août 2008.

³¹¹ Op. cit., DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, ... p.104.

époque comme en 1983 *Le Louxor* à Barbès dont la façade est classée (dernière exemple français de salle égyptienne).

La fermeture d'un grand nombre de salles dans les années 1970-1980 va être pour les collectionneurs une occasion de récupérer des équipements et des films en 35 mm format jusque là très rare dans les collections privées. De nombreuses communes rurales, souvent propriétaires des murs, se sont résignées à les vendre 20 ou 30 ans après la fermeture de leur salle souvent unique. A la clef pour les employés municipaux, les curieux et bien sûr les collectionneurs locaux ou marchands parisiens, des découvertes dont de nombreux matériels à débarrasser ce qui comprend souvent des films même parfois en support nitrate stockés pendant des décennies. Précisons ici qu'il ne s'agit pas de cas isolés puisque régulièrement on me signale de telles découvertes³¹² dont il faut parfois des années pour mesurer la valeur réelle.

Exception, le *Max Linder* qui est rouvert par des indépendants qui donnent de l'ampleur à la salle en l'équipant en 70 mm, en son numérique (THX) et d'un très grand l'écran.

« " Si vous y allez pour la salle " disait une publicité en 1987 commentant l'ouverture du cinéma le Max Linder à Paris, " N'oubliez pas de regarder le film" ³¹³ ».

Le *Rex* propose de son côté la formule « Grand Large » en 1988 ³¹⁴ pour les films à grand spectacle (un écran de 275 m² est alors déployé). Au bout de cette logique, en 1992 la construction du Gaumont Grand Écran, place d'Italie qui devient un des plus grands écrans plats d'Europe avec un écran de 24 x 10 m. Les circuits Gaumont et U.G.C. (Union Générale Cinématographique) créent les labels comme « Gaumont-Rama » et « UGC Prestige », la qualité et la grandeur des salles redeviennent un argument publicitaire.

Pourtant ces « réactions » furent isolées et n'eurent que très peu d'impact sur la crise de fréquentation qui touchait le cinéma jusqu'à l'arrivée des multiplexes et une approche encore plus industrielle dans les années 1990. Le nombre d'écrans français passe entre 1980 et 1993 : de 4500 et 1 408 835 fauteuils à 4243 et 916 514 fauteuils³¹⁵.

En 1957 la fréquentation des salles avait atteint un record avec 411,6 millions de spectateurs mais il n'y en avait plus que 181 millions en 1975, 175 millions en 1985 et seulement 116 millions d'entrées par an en 1992 ³¹⁶. [Voir Annexe A5. Tableau de la fréquentation et l'exploitation cinématographique française entre 1938 et 2008].

³¹² BOUCHARD Bruno, communication téléphonique avec, le 22 octobre 2008, pour ce qui concerne (pour cette seule communication) une commune du Cher, une salle d'Orléans et une autre dans les Ardennes.

³¹³ JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris ; Montréal, Ed l'Harmattan, 1997, p.57. 203p.

³¹⁴ Op. cit., BOSSENO Christian Marc, *La prochaine séance Les français et leurs cinés...* p.90.

³¹⁵ Chiffres CNC.

³¹⁶ Source électronique, site Internet du Sénat (français), à l'adresse URL : <http://www.senat.fr/rap/r02-308/r02-3081.html>, consultée en mai 2004.

Ces 35 ans de chute de fréquentation sont dues pour la plus grande part à la concurrence de la télévision, aux nouveaux loisirs, mais aussi aux erreurs « stratégiques » dans le positionnement des distributeurs ou des exploitants, face à la crise par des réponses inadaptées. Les petites « salles couloirs », ont aussi leur part de responsabilité dans la désaffection des cinémas par les spectateurs, le renchérissement du prix du billet n'a certainement pas aidé le cinéma à les reconquérir. Il faut en effet savoir, que sur cette période, l'inflation du prix du billet a officiellement permis de limiter la crise du secteur en maintenant ou même augmentant les recettes³¹⁷.

Lancés en France en 1992 avec le Pathé Grand ciel de Toulon, les multiplexes sont une énième tentative de réponse de l'industrie de la distribution cinématographique à la crise qui la menace.

Les cartes illimitées (dont la première fut lancée par UGC ; le 29 mars 2000³¹⁸) sont aussi une tentative de réponse qui bien que fortement décriée à ses début par la profession pour ses conséquences éventuelles aura des effets globalement assez positifs³¹⁹ même si cela renforcera à terme les positions dominantes. Ainsi les grands circuits nationaux de distributions comme Gaumont, Pathé et UGC qui ne représentait que 2 % du parc des salles en 1970³²⁰ représente 35,2 % en 2006³²¹ pour les « groupements de programmation » (entité comparable aux circuits nationaux du fait de la mutation de la distribution). On peut donc observer une certaine concentration de l'exploitation dans les mains de quelques uns et le fait que l'exploitation de proximité disparaît pour une consommation plus industrielle ou la part les multiplexes réalisaient 51,9 % des entrées en 2006 avec « seulement » 31 % des écrans³²².

Il nous faut pourtant remettre les choses à leur juste proportion et le cinéma à « sa place » qui n'est en aucune manière celle qu'elle a été d'un diffuseur exclusif de films. [Voir Annexe A6. Chiffres du CNC sur l'exploitation cinématographique française en 2007-2008].

³¹⁷ CNC info, Ed CNC, mai 1997, n°265, p 7. 74p.

³¹⁸ Source électronique, site Internet, Numerama.com, CHAMPEAU Guillaume, « Vers la disparition des cartes de cinéma illimité ? », mise à jour le 29 janvier 2007, à l'adresse URL : <http://www.numerama.com>, consulté le 11 août 2008.

³¹⁹ Même si ces cartes ne comptaient que pour 6 % des entrées en 2006.

Source Ibidem.

³²⁰ ALLIRAND Cécile, *Le Louxor, reconversion d'un cinéma à Barbès*, T.P.F.E. (Travail Personnel de Fin d'Études [mémoire]) pour l'obtention du diplôme d'architecte DPLG, École d'architecture Paris Villemin, le 13 mars 1998, p.20, 124p.

³²¹ Chiffres du CNC, source électronique, « statistiques, exploitation de films, écrans des groupement nationaux de programmation, tableau % du parc total », à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consultée le 1 juin 2008.

³²² Chiffres du CNC, source électronique, « statistiques, exploitation de films, poids multiplexes », à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consulté le 1 juin 2008.

Par exemple, le français ne va plus, en moyenne, que environ 3 fois par an dans une salle de cinéma même si 6 français sur 10 (59,9 %) âgés de 6 ans et plus s'y rendent³²³. Le français (de 4 ans et plus) passait ainsi statistiquement en 2008, 3 heures 24 minutes d'écoute par Français de 4 ans et plus³²⁴ par jour devant la télévision

« En France, le total annuel des visionnements de films a été multiplié par plus de dix en trente ans. Par visionnement, on entendra une entrée dans une salle de cinéma, ou un spectateur assis devant un écran (télévision, ordinateur) à domicile. Durant le même laps de temps, les proportions composant ce total ont été sensiblement modifiées en faveur des visionnements à domicile. Ainsi, aujourd'hui, seuls 2 % des visionnements prennent place dans une salle de cinéma³²⁵»

Le spectateur moyen passait, en 2003, 6,3 % de ce temps à regarder des films de « cinéma », (soit environ 80 heures) et 23,2 % à regarder des « fictions TV »³²⁶.

La télévision qui avait pu être considérée comme une rivale est aujourd'hui une des principales productrices du cinéma avec 30 % de la part totale du financement des films³²⁷. En pré-achetant les films et en finançant³²⁸, en partie, la quasi totalité des 228 films cinématographiques de longs métrages français agréés en 2007³²⁹ ; elle est accusée d'orienter et formater le contenu des films en supprimant ainsi certaines caractéristiques et prises de risques du cinéma qui en faisaient, au delà de la technique, une spécificité.

³²³ Source électronique, site Internet de l'Institut Médiamétrie., « 6 français sur 10 vont au cinéma – enthousiasme des seniors et replis des jeunes adultes », communiqué de presse, (format pdf), *Institut Médiamétrie*, 6 mars 2008, étude disponible à l'adresse URL : http://www.mediametrie.fr/resultats.php?resultat_id=518&rubrique=cine, consulté le 14 août 2008.

³²⁴ Contre 3h27 en 2007.

Source électronique, « Médiamat annuel 2008 », *Médiamétrie*, à l'adresse URL : <http://www.mediametrie.fr>, consulté le 18 mai 2009.

³²⁵ FARCHY Joëlle, *L'industrie du cinéma*, Paris : Éd presse universitaire de France (coll Que sais-je ?), 2004, in, source électronique, site Internet, Wikipedia.org, article « cinéma », à l'adresse URL : <http://fr.wikipedia.org>, consulté le 2 avril 2008.

³²⁶ Source électronique, « Durée d'écoute quotidienne moyenne pour les 4 ans et plus », in, « L'audience de la télévision en France », in, *l'année TV 2003*, Institut Médiamétrie, étude disponible, à l'adresse URL : http://www.mediametrie.fr/contenus/tv/tv_2003.pdf, consultée en avril 2004.

³²⁷ « Quelle place du cinéma dans la nouvelle télévision publique », (introduction au résumé de la table ronde dans le cadre du Festival cinéma du 1 au 12 juillet 2008), site Internet de Paris Cinéma, à l'adresse URL : <http://www.pariscinema.org/fr/direct/campus08/tvpublique.html>, consulté le 25 novembre 2008.

³²⁸ Comme elle y est tenue par des engagements inscrits sur le cahier des charges de chaque chaîne autorisée à émettre. Par exemple *Décret n° 2001-609 du 9 juillet 2001* : « Lorsqu'elles diffusent au moins 52 films par an, les chaînes hertziennes analogiques en clair doivent consacrer chaque année au moins 3,2 % de leur chiffre d'affaires à la production d'œuvres européennes, avec une part consacrée aux œuvres d'expression originale française représentant au moins 2,5 % du chiffre d'affaires ». « Les chaînes de cinéma de premières diffusions (Cf. Définitions relatives aux services de télévision [Ndlr, dans le volet TNT]) doivent consacrer au moins 26 % de leurs ressources totales à l'achat de droits de diffusion d'œuvres ».

Source : « Réglementation des relations cinéma-télévision », chiffres du CNC, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consulté le 2 septembre 2008.

³²⁹ Dont 186 films d'initiatives françaises, Source électronique, chiffres du CNC, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consulté le 1 juin 2008.

On peut en outre constater une concentration toujours plus forte de la fréquentation vers quelques titres phares délaissant ainsi bien des titres : 79 % des entrées sont réalisées par une centaine de films dont certains distribués à plus de 1000 copies avec beaucoup de films ayant des sorties « confidentielles »³³⁰.

Le passage au cinéma numérique en cours (qui représente de grosses économies en matière de distribution) affectera non seulement les salles classiques mais aussi les cinémas itinérants en milieu rural avec lesquels beaucoup de collectionneurs ont des liens.

Comme nous l'avons dit à propos de la dématérialisation du « cinéma » et de la « convergence média », la réduction des délais d'exclusivité en salle vis-à-vis de la vidéo est un facteur important. La chronologie des médias est de plus en plus courte, et une sortie vidéo est possible pour les échecs commerciaux dès 4 mois pour contre 6 normalement. Cela sans aborder la question des diffusions en avant première à la télévision ou en V.O.D. (video On Demand / Vidéo à la demande) le jour même ou la veille d'une sortie en salle.

Associées aux délais d'exclusivité en salle réduits, les conséquences de cette première « convergence », en matière d'offre de distribution entre cinéma et télévision, est un avant goût, de ce que pourrait amener le « Cinéma Numérique » s'il se rapproche trop de la télévision.

S'il n'est donc pas à exclure une nouvelle crise de l'exploitation, la dématérialisation des films, n'aura cette fois plus aucune conséquence indirecte pour les collectionneurs de films puisqu'il n'y aura plus que des fauteuils à récupérer vu que les films n'existeront plus en tant qu'objet.

En attendant, surtout depuis le début l'année 2008 en France avec l'accélération du passage au numérique, il y a pour les collectionneurs de films argentiques une nouvelle vague massive d'opportunités (comme celles des années 1970) à s'équiper de matériel et de films 35 mm avant la disparition inéluctable de son usage pour l'exploitation industrielle.

Reste au cinéma pour rester attractif à établir un lien particulier avec le spectateur comme le montre, par exemple, le succès des festivals de films pour lesquels les collectionneurs de films pourraient avoir un rôle positif à jouer dans le futur.

« .. Le public des festivals représente désormais une part significative de la fréquentation de beaucoup des films qui y sont présentés. À titre d'estimation, si l'on considère les quelques 200 manifestations répertoriées sur le site Internet du "Film Français", on peut raisonnablement estimer leur nombre moyen d'entrées à une valeur comprise entre 5 et 10 000 spectateurs. La majorité des festivals ne dépasse sans doute pas les 5 000 entrées, mais les plus importants, comme Angers, Brest, Amiens, La Rochelle, dépassent les 50 000 spectateurs, le Festival du court métrage de Clermont-Ferrand totalisant quant à lui environ

³³⁰ Se pose d'ailleurs peut-être aussi la question d'une « surproduction » française en long métrage (212 en 2003 contre 95 en moyenne dans les années 1950), avec 1/3 de premiers films, un maintien autour de 36 % de films nationaux depuis quelques années. (Chiffres du CNC).

130 000 entrées par an depuis plus de dix ans. C'est donc entre 1 et 2 millions de spectateurs qui ont découvert grâce aux festivals des films qu'ils auraient autrement ignoré³³¹ ».

1. 1. 2. 3 Les nombreuses vagues de destruction pour l'image animée

De grandes vagues de destruction ont existé pour les films considérés comme des objets périmés. Jusqu'à la prise de conscience de l'intérêt patrimonial ou financier du film « ancien », dans les années 1900 à 1930, le film était présumé comme ayant une valeur insignifiante.

Au tout début du XXème siècle des destructions de films (par le feu) étaient régulièrement filmées chez Gaumont et d'autres sociétés cinématographiques car il était jugé³³² que les anciens films concurrençaient les nouveaux dans un système où les films étaient encore vendus et non loués. Ces autodafés étaient non seulement vus comme quelque chose de positif mais étaient vus comme la preuve d'un certain dynamisme en matière de production culturelle. La pellicule usée jusqu'aux limites par les exploitants forains était d'ailleurs le plus souvent jetée après usage.

Pathé, qui a lancé le principe de la location en 1907, démarre fin 1908 une vaste politique de « ré-émulsionage »³³³, c'est-à-dire qu'il recycle la pellicule usagée pour tirer à moindre coût de nouvelles copies détruisant du même coup d'anciennes « bandes » de films.

En 1910, une nouvelle vague organisée de destruction massive des films a lieu comme le rapporte Laurent GARREAU :

« Le premier autodafé de ces "films vieilliss, usés, indignes d'une projection honnête" remonte au 9 juin 1910. L'Union des Grands Editeurs à l'origine de ces incinérations regroupe les marques Ambrosio, Eclair, Itala, Lux, Raleigh & Robert et Vitagraph. De fait, elle devient alors la première structure à oser franchir ce pas prémédité depuis deux ans, c'est-à-dire depuis les débuts de la crise de surproduction qui touche l'industrie cinématographique aux États-Unis aussi bien qu'en Europe. C'est au nom d'une reprise économique de ce secteur d'activité encore balbutiant que l'on met en cause la survie de films considérée préjudiciable au marché.³³⁴ »

Laurent GARREAU indique de plus dans son ouvrage *Le Livre noir de la censure* :

³³¹ AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la culture), novembre 2008, p.18. 95p. téléchargeable sur le site de la documentation française, à l'adresse URL : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/084000767/>

³³² DE PASTRE Béatrice, (intervention), « La conservation des films, premières prises de conscience », « Du film au numérique. Vie et mort de la pellicule ? », *Conservatoire des techniques cinématographiques* (journée inaugurale), le 21 janvier 2008, à la Cinémathèque française.

³³³ Op. cit., LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma Le modèle Pathé. 1905-1908*, ... p.115.

³³⁴ GARREAU Laurent, « Pellicules meurtries », [source électronique], site Internet Exporevue.com, revue en ligne à l'adresse URL http://exporevue.com/magazine/fr/pellicules_meurtries.html consulté le 10 juillet 2009.

« les autodafés des films de l'union des grands éditeurs constituaient une démonstration publique et festive de la suppression physique de leurs catalogues de films « vieilliss, usés, indignes d'une projection honnête³³⁵ »³³⁶ »

D'autres pendant les deux guerres mondiales pour la récupération du film comme matériau à la fonte au poids dont la finalité est de récupérer les sels d'argent et le celluloïd.

En lien avec « l'obsolescence » des films anciens une autre vague a lieu à partir de 1925 à cause de l'invention de la pellicule Panchromatique, une vers 1930 avec le parlant (en plus de la crise économique et la chute de fréquentation) puis, dans une moindre mesure, à la fin dans les années 1950 début 1960 avec la banalisation de la couleur ou les formats larges.

Signalons aussi que l'occupant allemand, directement ou via le régime de Vichy, a procédé, pendant la Seconde Guerre mondiale à des destructions et des saisies de films pour des raisons politiques même si, pour diverses raisons, dont l'habileté de certains à dissimuler les titres recherchés (comme Henri LANGLOIS pour la Cinémathèque française³³⁷) ou le manque de motivation des responsables militaires en charge de cette question³³⁸, les destructions auront été au final moins importantes qu'on a pu le craindre.

En 1958-1959, il est interdit aux producteurs-distributeurs de conserver des films « anciens » en nitrate (fabriqués jusqu'en 1953) d'où une « vidange » rapide avec, par exemple, des dépôts massifs à la Cinémathèque mais aussi un grand nombre de destructions à la clef³³⁹.

La concurrence de la vidéo dans les années 1970-1980 et la gravité de la crise de l'exploitation renforce la prise de conscience pour les distributeurs que les films d'édition destinés aux particuliers ne sont plus une activité rentable, et malgré des ventes massives par lots aux collectionneurs un grand nombre de copies disparaîtrons alors dans les poubelles.

Dans le cadre de l'exploitation industrielle normale ou les copies d'exploitation jusqu'à aujourd'hui sont dans leur très grande majorité destinées au pilon pour être recyclés. Avec la

³³⁵ *Ciné-journal*, N°92, 28 mai 1910.

³³⁶ GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975*, Ed Presses Universitaires de France, mai 2009, p.267. 335p.

³³⁷ Par des demandes de dérogation pour 20 000 titres de films, de fausses listes, de faux titres sur des boîtes, des caches en France (au Trocadéro dans les réserves de la FIAF, au château de Bédier près de Figeac, à des domiciles privés, etc.), des évacuations de copies à l'étranger (en Suisse ou au MoMa à New-York), des rachats auprès de liquidateurs comme celui de la Gaumont-Franco-Film-Aubert de fonds destinés à la fonte pour 25 francs le Kilo et enfin, peut-être le plus incroyable, des prêts par la Reichsfilmmarchiv (archives allemandes) et la Filmprüfstelle (la censure) de films saisis à la Cinémathèque française où ailleurs.

Source : MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Ed Gallimard, 2006, pp.108-133, 508p.

³³⁸ Dont le major Frank HENSEL, président de la FIAF, cinéophile et collectionneur de films procédant, à son domicile parisien, à des projections qu'il était en charge d'interdire, comme par exemple le film *Casablanca*.

Source : BIDAULT Suzanne, *Souvenirs de guerre et d'occupation*, Paris : Ed La table rond, 1973, p.160. in, ibidem, MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, ..p.108.

³³⁹ En particulier pour les films de toute nature ne semblant pas pouvoir équilibrer les frais que cela impliquait.

raréfaction de l'usage du format sub-standard pour l'exploitation professionnelle dans les années 1960-1970 les grands distributeurs éliminèrent leurs stocks de copies 16 mm que ne pouvaient officiellement absorber les marchands pour le cinéma amateur. Dans la réalité, comme nous le verrons, des camions entiers destinés au pilon furent détournés par certains dont au moins un célèbre marchand parisien qui « graissait la patte » aux camionneurs d'une firme américaine pour qu'il lui livre leur cargaisons de vieux films au lieu de les détruire. Les copies ainsi « sauvé », étaient ré injecté dans le système et se retrouvaient alors louées ou vendues aux collectionneurs privées et par la même souvent blanchies.

Lorsque les officines spécialisées dans la location-vente de films furent fermées, à partir des années 1970 et surtout dans les années 1980, des copies furent à nouveau jetées malgré les reventes par lots aux collectionneurs.

Le manque d'intérêt, notamment pour les films institutionnels, a abouti à la disparition, petit à petit, d'une part significative de ce qui est aussi une part non moins significative de notre patrimoine audiovisuel. En plus des problèmes de conservation des pellicules (ou d'ailleurs même de la vidéo) les modes ou l'encombrement de formats jugés désuets (comme pour le format 16 mm) ont abouti à la disparition de nombreuses copies de films parfois d'ailleurs pas si anciennes, comme par exemple, une fois de plus, les film institutionnels ou certains documentaires réputés comme tels.

Des centrales syndicales, des organismes d'éducation par le film, des ambassades et bien d'autres structures se débarrasseront de leurs films argentiques et de leur matériel de projection dans les années 1980-1990. Jusque au moins les années 1980, les poubelles de certaines sociétés de production ou de distribution (en particulier, suivant des témoignages concordant du 8^{ème} arrondissement de Paris) regorgeaient de films que des collectionneurs ramassèrent.

Ces réflexes « destructeurs » ont aussi existé jusqu'à des époques récentes toujours en lien avec l'encombrement des supports, et ce même dans des établissements publics d'archives, comme par exemple dans deux cas que je connais bien au Centre National de Documentation Pédagogique (C.N.D.P.) en 1996 ou à l'Etablissement Cinématographique Photographique des Armées (E.C.P.A.) en 2000 ³⁴⁰. S'il est vrai que dans ces deux cas beaucoup des copies 16 mm principalement concernées étaient initialement destinées aux prêts pour les écoles et établissements militaires, il n'en demeure pas moins que comme cela pouvait être prévisible et comme nous l'on confirmés des responsables de ces deux établissements publics en 2007-2008, ces « purges » ont concerné accidentellement des éléments uniques comme des sons ou des images qui ont été détruits.

³⁴⁰ Ayant eu l'occasion d'être stagiaire en 1997 au CNDP à Montrouge sur une série documentaire pour la télévision et en 1999 au pôle archives de l'ECPA du Fort d'Ivry à la cellule technique support films et à la documentation films. J'y ai vu des personnels souvent désabusés par le manque de moyen et complètement résignés au sort funeste de ces films.

Il est même possible d'avancer que le motif essentiel de ces destructions était aussi d'empêcher une diffusion des copies en dehors du contrôle exclusif de ces établissements. Dans les deux cas plusieurs tonnes de films furent récupérées par des collectionneurs (avec la complicité passive où même active des personnels de l'époque). Pour quelques titres, ces établissements (ou leurs héritiers) dépendront pourtant justement à long terme du bon vouloir de collectionneurs pour re-constituer l'intégralité de fonds en partie détruit volontairement ou dont les éléments encore disponibles sont techniquement inexploitable.

A tout cela, s'ajoutent les pertes réellement accidentelles comme, par exemple, l'incendie des entrepôts de films de la Cinémathèque au Pontel en août 1980 avec 80 000 bobines (soit entre 7000 et 12 000 films) dont beaucoup de négatifs originaux de films rares³⁴¹. Les films étaient entreposés sous des hangars exposés à la chaleur et l'incident en partie lié au fait que les Archives Françaises du CNC à Bois d'Arcy étaient débordées par les dépôts et n'avaient pas pu tout accepter³⁴².

Un certain nombre d'autres exemples existent même dans des cellules protégées des risques d'incendie par des systèmes de sécurité, des cloisons coupe-feu (comme au fort de Bois d'Arcy en 1977³⁴³ et le 27 septembre 1985 à la cellule 181 a brûlé avec 1056 bobines nitrates dont 50 titres uniques³⁴⁴). On nous a également rapporté, en octobre 2007³⁴⁵, une inondation aux archives Gaumont ayant abouti à la destruction du négatif du célèbre film de Gérard OURY *Le cerveau*.

Des destructions relativement importantes concernant aussi le « non film ». Elles ont aussi eu lieu ces dernières années comme en juillet 1997 lorsque le Musée du cinéma de la Cinémathèque française à Chaillot a été inondé par les pompiers venus éteindre un incendie sur la toiture.

« Un important incendie a détruit le 28 janvier 2002 plus de 13 000 cartons d'archives stockés par la BiFi dans un dépôt géré par la société Intradis...A la perte d'une masse considérable de documents de natures très diverses provenant des fonds de la Cinémathèque française, de la FEMIS et du CNC, déposés à la BiFi, dans l'incendie de Recall Intradis à Roye (quelques 13 000 cartons : 7 km linéaires de rayonnages),....Cet incendie de milliers de cartons dont bon nombre n'étaient pas inventoriés, de fonds écartés à partir de choix opérés par l'institution sans consultation de quiconque, la relégation d'ensembles considérés comme n'entrant pas dans la définition adoptée du « cinéma », a brutalement mis en lumière le fait que les

³⁴¹ Op. cit., MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, ..pp.454-458.

³⁴² SICLIER Jacques, *Le Monde*, 5 août 1980, in, op. cit., MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, ..p.458.

³⁴³ LAFAILLE Claude [ancien membre du CNC], (cours d'histoire du cinéma), au *Conservatoire Libre du Cinéma* (le C.L.C.F.), en 1993-1994.

³⁴⁴ FIAF, *This film is Dangerous a celebration of nitrate film*, London : Ed FIAF, Roger SMITHER, Associate editor Catherine A SUROWIEC, p.452, 690p.

³⁴⁵ FAUGERON Corinne [directrice du Musée Gaumont], (rencontre) lors de, *Archimages07*, dans les locaux de l'INHA, le 24 octobre 2007.

problèmes rencontrés étaient de nature structurelle et n'avaient aucune chance de se voir résorbés dans l'avenir. En effet, l'exposé circonstancié qu'a fait le délégué général de la BiFi dans le *Bulletin des bibliothèques de France (BBF 2001 – Paris, t. 46, n° 5, p. 62-72)* sous le titre « Patrimoine et *management* », ... L'ensemble non détaillé de 400 cartons concernant les « disques et partitions » comportait-il les matériels extrêmement rares et précieux que sont les Phono-scènes Gaumont, pionniers du cinéma sonore du début du siècle, des disques Vitaphone liés aux débuts du sonore en 1927-1928, les arrangements musicaux élaborés à destination de l'orchestre du Gaumont-Palace par le chef Paul Fosse, et d'autres exemples du même type ?...³⁴⁶.

Ces accidents et ces pertes prouvent aussi que des doublons ne sont pas inutiles lorsqu'ils sont possibles ce qui est le cas des films. L'intérêt des positifs chez les collectionneurs peut donc aussi être vu comme une sécurité patrimoniale supplémentaire.

Dans certains cas, les destructions de copies deviennent « légendaires » comme le souligne de manière ambivalente un article du magazine *Télérama* dont le titre : « Et si ces films n'existaient pas... » est inspiré par une remarque un peu provocante de Serge BROMBERG au journaliste. L'article³⁴⁷ présente en introduction le cas de *Les Quatre Diables (The Four Devils)* réalisé par Friedrich Wilhelm MURNAU en 1928 aux États-Unis dont il ne restait plus qu'une copie après l'incendie des réserves de la « 20th Century Fox » qui l'avait produit :

« Des années plus tard [Ndlr, après l'incendie], l'une des actrice du film, Mary Duncan, demande qu'on le lui projette. Ne supportant pas de se voir jeune et belle, elle se défoule en jetant les bobines dans le fleuve Potomac. Adieu *Les Quatre Diables*...³⁴⁸ ».

Aujourd'hui, alors que le numérique supprime la vidéo analogique qui a elle-même remplacé le support film dans institutionnel où les films sont toujours jetés dans l'indifférence la plus totale. Il n'est d'ailleurs pas impossible qu'avec l'arrivée du cinéma numérique, il y ait dans les années à venir, une autre vague de destruction à laquelle il faudra être très attentif.

Il faut d'ailleurs remarquer que les collections privées ne sont pas à l'abri des destructions de leurs collections, par exemple on nous a rapporté que des héritiers d'un détenteur de copies, spécialement en support nitrate ont préféré les détruire plutôt que d'avoir d'éventuels problèmes liés à leur détentions (réglementé sur le plan de la nature chimique du support). C'est surtout en effet lors des décès de collectionneurs que des destructions peuvent avoir lieu de la part de personnes pas toujours conscientes de la valeur des films même sur le plan pécuniaire des copies en tant qu'objets de collection.

³⁴⁶ A.F.R.H.C « Incendie d'un dépôt de la Bibliothèque du Film (BiFi) : le point de vue de l'A.F.R.H.C. », 1895, n°37, Varia, 2002, [Revue en ligne], texte en ligne le 7 février 2007, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document229.html>, consulté le 10 avril 2008.

³⁴⁷ FERENCZI Aurélien, « Et si ces films n'existaient pas... », *Télérama*, 5 août 2009, n°3108-3109, pp.20-22.

³⁴⁸ Ibidem.

Il est maintenant relativement bien connu, comme nous l'avons abordés à propos de la conservation des films, qu'une autre vague, plus diffuse, liée à la dégradation du support nitrate (dit « film flamme ») ou encore au syndrome du vinaigre pour les supports en acétate, a lieu tous les jours et depuis maintenant plus d'un siècle. Le « plan Nitrate » a été initié en 1990 par le Ministère de la culture, Jack LANG, via le CNC et la FIAF a montré aux professionnels et au grand public qu'il fallait agir pour sauver le patrimoine audiovisuel mondial. Il illustre la naissance d'une préoccupation tardive et incomplète sur la pérennité de l'objet film voué à disparaître car dégradable même si en focalisant le problème sur le seul support Nitrate il a pu faire croire à certains que le problème se résumait à ces films.

L'année précédente un rapport effectué par la FIAF³⁴⁹ estimait qu'au niveau mondial 80 % des films des premiers temps (c'est à dire d'avant 1914) avaient disparu de même que au total 50 % de ceux d'avant 1950. En juin 1988 lors du cinquantième anniversaire de la FIAF le journal *Libération* rapportait l'état des lieux à l'époque :

« Si à peine 15 % de la production cinématographique des années 1895-1918 sont parvenus jusqu'à nous, les pertes sont également sévères pour les périodes suivantes : avec l'avènement du parlant, qui a mis les œuvres du muet au rebus ont peu estimer à 75 % le pourcentage des films italiens, français ou américains des années vingt qui ont disparues³⁵⁰ ».

Suivant d'autres sources³⁵¹ on trouve pour 1895 à 1915 plus de 70 % de pertes, pour 1919 à 1929 de 50 % à 70 %, pour 1930 à 1939 de 25 % à 40 % selon les pays.

La situation s'est, semble t'il, améliorée depuis (souvent d'ailleurs grâce à des copies de collectionneurs ou retrouvées par « hasard ») via le « plan Nitrate » officiellement « terminé » après 15 ans de travail et 15 000 films sauvés du moins les films qui pouvaient encore l'être et ceux dont les ayants droit avaient été identifiés³⁵². L'attente, liés à la gestion des droits devenue une préoccupation incontournable ou des contraintes administratives et budgétaires, parfois, pour des films en fin de vie, à l'impossibilité de les sauver³⁵³.

³⁴⁹ Op. cit., FIAF, *1938-1988 : 50 ans d'Archives du Film*, Bilan 1989 de la Fédération Internationale des Archives du Film, 1989, édition FIAF.

³⁵⁰ BOUZET Ange-Dominique, « Plan Orsay pour 50 ans d'archives », *Libération*, 7 juin 1988, p.36.

³⁵¹ Op. cit., GRAS Pierre, *Les modèles historiques du privée et du public pour la valorisation, intervention, lors du colloque, Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel*, (Notes d'exposés), in, source électronique, (en format pdf), p.7...

³⁵² GARSON Charlotte, « Le Réveil des ayants droits », *Cahiers du cinéma*, février 2006, n°609, p.50.

³⁵³ J'ai personnellement, en 1999, lors d'un stage à l'ECPA fait une sélection de 12 films en support nitrates en voie de décomposition, concernant le Service de Santé des Armées entre 1916 et 1923. Il s'agissait en théorie de les contretyper ou au moins en effectuer des télécinémas d'urgence mais pour des raisons de vitesse de dépenses budgétaires (liés aux renouvellement de budget du département des archives) ces films, pour beaucoup « inédits » depuis 80 ans et parfois même référencés avant mon travail sur ce fonds, ont finalement été détruits du fait de leur niveau de dégradation aggravé par l'attente (comme j'ai pu le vérifier en repassant les années suivantes et en parlant avec le personnel).

En lien avec des situations complexes sur le plan des ayants droit ce n'est pas toujours le meilleur élément qui existe (encore) qui est la source d'un contretypage³⁵⁴ ou d'une restauration à proprement parler.

Au-delà du seul support film, le patrimoine audiovisuel mondial est estimé, selon l'UNESCO, autour de 200 millions d'heures³⁵⁵ en 2005, dont 80 % menacés d'ici 10 ans³⁵⁶. Certes la vidéo analogique y tient une bonne place mais le support film acétate va redevenir une priorité de même qu'une bonne part du numérique.

Un effort tardif a été fait sur les fonds de films en support nitrate mais quid du support acétate que possède massivement les cinémathèques publiques et privées (dont les collectionneurs) ? Les tensions juridiques qui ont été des freins à la restauration et à la valorisation des films nitrate ne pourraient-elles pas être contournées avec l'aide de l'Etat si un « plan Acétate » était un jour décidé ?

Beaucoup de centres d'archives semblent avoir pris conscience des menaces qui pèsent sur leurs collections (« syndrome du vinaigre », etc.), mais aussi du caractère très incomplet de celles-ci...

De nouvelles cinémathèques régionales se sont créées ces 20 dernières années comme la Cinémathèque de Bretagne (en 1986) et d'autres, plus anciennes, comme le pôle archives de l'ECPA-D, les Archives Françaises du Film (A.F.F.) du CNC ; de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque de Toulouse, du Centre National de Documentation Pédagogique, etc. Elles se modernisent tout en prenant conscience des menaces qui pèsent sur leurs collections (syndrome du vinaigre, etc..).

Alors que les laboratoires se désengagent de la préservation de leurs archives et que les sommes nécessaires au sauvetage du patrimoine audiovisuel sont colossales, Boris TORODOVITCH, directeur du patrimoine du CNC, signale que :

« Nous devons certainement prendre en charge cette sauvegarde [Ndlr, des archives du film], et nous avons déjà décidé de développer notre capacité de stockage.

Nous avons optés pour une conservation à + ou - 5°C à 30 % ; d'hygrométrie, ce qui nous assure les spécialistes, devrait nous assurer cinq siècles de stabilité pour les supports en bon état et trois siècles pour les pellicules plus abîmées. Nous avons déjà stocké environ 120 000 titres, entre nos différents sites, à Bois d'Arcy, Saint Cyr et Toulouse.

La préservation représente une opération de sauvegarde pour laquelle l'État a déjà dépensé 80 millions d'euros en 15 ans, un investissement qui a permis de sauver la majorité des films nitrates [sic]. Actuellement, nous dépensons toujours 2 millions d'euros par an pour la

³⁵⁴ Report sur film Safety d'une copie de film.

³⁵⁵ Dans le domaine vidéo il est d'usage de parler en « heures » alors que les films on parle de « films » ou de « titres ».

³⁵⁶ Op. cit., KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, p.24.

préservation et la restauration. Ces opérations peuvent coûter de 150 000 à 400 000 euros pour un film³⁵⁷.»

Paul READ, membre de la commission technique de la FIAF, rappelle que :

« La durée de vie des films est corrélative au condition de stockage...

Généralement un stockage pellicule à 14°, avec une hygrométrie à 60% assure une durée de vie de vie du support du support estimé à 75 ans. Un film conservé dans de bonnes conditions à 6° C et 60% d'hygrométrie peut quant à, lui être sauvegardé 175 ans. Mais l'industrie n'a pas l'argent pour financer la conservation de ce passif, elle n'est donc pas spécifiquement intéressée par un transfert numérique. Ce sont surtout les Archives qui en ressentent prioritairement le besoin... »³⁵⁸

En 2004, l'INA estimait³⁵⁹ le nombre de contaminations du syndrome du vinaigre sur 120 000 matériels à : 13 % degré d'acidité 3, 14 % degré d'acidité 2, 44 % acidité 1 et 29 % acidité 0. L'archive illustre les documentaires modernes mais elle est aussi « document » en elle-même. On peut la revisiter, travailler sur le rapport image / son, la mettre en récit en la manipulant, pour le meilleur et parfois le pire, puisque l'image vérité n'existe pas surtout quand on a conscience du pouvoir du montage, d'un commentaire ou d'images qui les enserrant.

« Quand on fait une recherche d'archives, il ne faut jamais partir battu, se dire qu'on ne va pas trouver. Parfois on tombe sur autre chose, qui apporte plus encore que ce qu'on visait au départ.³⁶⁰»

La valeur d'un document audiovisuel ne peut être présumée au présent, les sujets les plus anecdotiques peuvent prendre une valeur insoupçonnée avec le recul de l'histoire. Dans le domaine du film institutionnel ou même du film de famille, dans le cadre d'un monde qui change vite, le film peut-être un témoignage précieux du passé. Les modes et les goûts changent, les problématiques socioculturelles évoluent et l'industrie de l'image a trop souvent pensé au présent et pas assez au problème de la pérennité des films.

De biens présomptueux critiques ou archivistes ont tentés et tentent encore face, il est vrai, à l'urgence et au volume d'images à sauver, de hiérarchiser les priorités des plans de sauvegarde ; des images sont donc livrées à leur triste sort, c'est à dire l'oubli puis à la destruction fut ce par le biais de l'autodestruction du support.

³⁵⁷ TORDOVITCH Boris, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, pp.24-25.

³⁵⁸ READ Paul, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, n°515, février 2007, p24.

³⁵⁹ Source électronique, site Internet de l'INA, à l'adresse URL <http://www.ina.fr>, consulté le 1 octobre 2004.

³⁶⁰ COMBARD Valérie, (propos recueillis par BERTOUC Dominique), in, « Tant qu'il y aura des archives », *Le technicien du film*, novembre 2005, n°560, p.40.

Marc VERNET, dans un article des *Cahiers du cinéma* intitulé « Le passé a-t-il un avenir ? »³⁶¹, indiquait, à propos de la l'affirmation de certains ciné-archivistes se laquelle il fallait « tout numériser » :

« .. les bonnes réponses sont d'abord des questions : que faut-il numériser, pour quoi faire , pour qui ? »

Dans ce cadre, les collectionneurs ont un rôle à jouer en étant bien souvent moins élitistes dans leur démarche et en stockant (donc en préservant) des films le « tout venant », c'est-à-dire de permettre de sauver des films qui manqueront peut-être aux cinémathèques du futur. Ils rendront, en outre, accessibles des copies argentiques pour de nouvelles opérations de numérisation, dans de nouvelles normes, alors que certaines auront à nouveau disparu ou auront été détruites, jetées, etc.

1. 1. 2. 4 Des difficultés logistiques croissantes

En dehors des considérations liées à la connaissance et à la valorisation directe des collections privées, se font jour, petit à petit, des préoccupations prospectives d'ordre techniques et logistiques ; ainsi il est à craindre des difficultés croissantes à maintenir les capacités opérationnelles des appareils ou même les films victimes d'une dégradation chimique ou simplement d'une usure mécanique.

Les films argentiques pourraient bien devenir difficiles à projeter pour des raisons techniques en lien avec la raréfaction des matériels nécessaires à leur conditionnement ou encore, bien sûr, l'attrition technique des projecteurs (ou même des tables de vision).

« Sans vouloir faire preuve de pessimisme, je pense que nous devons préparer notre avenir. Nombre d'entre nous ont de belles collections de films. Elles s'enrichiront, car nous aurons des occasions, plus ou moins fréquentes, d'acquérir des copies.

Pour ceux qui débutent, ils ne connaîtront certainement pas l'âge d'or que beaucoup ont connu.

Nos films se conserveront, à nous d'en prendre soin. Mais si nous voulons les voir, dans dix ans, dans vingt ans, nous aurons besoin de projecteurs. Pourrons-nous encore en acheter ?

Pourrons nous toujours les faire réparer ? Car il y aura bien un moment où ceux qui nous dépannent aujourd'hui prendront une retraite bien méritée. Leur relève sera-t-elle assurée ?

Que faut-il faire ? Doubler, tripler son parc de matériel ? Sage précaution. Faut-il aussi prévoir des pièces détachées ? Chacun a peut-être sa solution.³⁶² »

³⁶¹ VERNET Marc, « Les archives de cinéma aux carrefours du numérique. Le passé a-t-il un avenir ? », *Cahiers du cinéma*, février 2005, n°598, p.70.

³⁶² BOURGET Jacques, « Etre ou devenir collectionneur de films. Passé, présent... Avenir », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, p.17.

Le savoir faire technique en matière d'entretien et de réparation disparaît, petit à petit, avec les générations nées entre la fin des années 1910 et celle des années 1940 qui étaient familières de leurs technologies et capables d'effectuer eux-mêmes beaucoup de réparations. D'irremplaçables connaissances disparaissent avec le décès de collectionneurs âgés ou simplement les départs à la retraite d'une classe d'âge de techniciens professionnels.

La raréfaction des boutiques spécialisées dans la vente mais aussi et surtout l'entretien et la réparation des appareils est en outre un important problème. De ce point de vue, la disparition, en septembre 2002, de la boutique « Ciné-Technique » dans le secteur anciennement spécialisé du quartier de Bastille à Paris marque peut-être un tournant³⁶³.

Certes, il existera en France, certainement pendant encore un certain temps des officines spécialisées dans la réparation comme « l'Atelier de CÉLESTIN » (qui existe depuis 1996 à Montrouge) ou encore « Euro Ciné Services » de Gérard SABATIER à Bondy et une quinzaine d'autres répertoriées dans un supplément de la revue *Cinéscope*³⁶⁴... mais jusqu'à quand ?

Pourra-t-on toujours tout réparer ? Pour le matériel d'avant les années 1970, la rusticité et l'absence d'électronique laisse penser que « tant qu'il y aura des hommes » (pour reprendre le titre d'un célèbre film) il y aura la possibilité de faire tourner ces projecteurs. On est bien loin avec la plupart des appareils de projections anciens, de l'époque actuelle où l'on fait de plus en plus d'échanges standards pour les appareils qu'on ne répare plus et pour lequel on espère seulement que l'appareil tienne 1 an ou 2 après l'expiration de la garantie.

Certains connaisseurs des appareils, qui ont quelques relations et des stocks importants de pièces, sont capables de réparer presque tout, parfois même avec un outillage et des visseries d'époque comme Michel PRAT, un collectionneur de la région Centre.

Certains appareils de cinéma argentique sont encore pleinement fonctionnels plus d'un siècle après leur fabrication et sont capables de projeter (certes de manière muette) les derniers films produits, puisque pour l'essentiel, il s'agit toujours du même support 35 mm. Dans le domaine des technologies, rares sont celles qui ont connu une telle longévité même si les appareils neufs sont en passe de ne plus être fabriqués.

Peu de gens savent également que même dans les cinémas professionnels actuels, « tournent » parfois de bien vieux « chrono » de projecteurs (la partie de l'entraînement et de l'exposition du film sans la lanterne et le dérouleur). Dans nombre de cabines professionnelles d'aujourd'hui, certaines machines fonctionnent avec des parties et des éléments qui datent des années 1950.

³⁶³ Créé en 1959 par René LLORENS elle était située au 45 Bd Beaumarchais à Paris. Il était spécialisé dans la vente de matériel neuf et d'occasion en 9,5 mm, 16 mm et 35 mm.

Source : MOROY Serge, « Ciné-Technique a tourné le rideau », *Infos-Ciné*, juin 2003, n°54, p.31

³⁶⁴ CINESCOPIE, « l'Almanach » (supplément), *Cinéscope*, mars 2009, n°13, p.3, 12p.

Les réparations sont cependant de plus en plus coûteuses et longues ; chez les réparateurs spécialisés, le prix de certaines réparations de gravité moyenne équivaut maintenant au prix d'un appareil d'occasion, ce qui implique une motivation « sentimentale » à vouloir réparer à tout prix un appareil. Beaucoup de collectionneurs abandonnent leurs vieux appareils hors service, d'autant que contrairement aux équipements modernes, il faut qu'un appareil ancien tourne régulièrement pour rester opérationnel, sinon il se grippe et retombe en panne pour ne rester qu'un « objet de décoration ».

Les appareils, bien que souvent solides et assez fiables, doivent de plus être entretenus régulièrement : il faut les graisser toutes les 1000 heures, mais aussi changer les lampes très régulièrement en particulier sur de petites machines anciennes³⁶⁵, changer les courroies, refaire les griffes, etc. Il faut parfois adapter certaines techniques modernes aux appareils anciens, mais l'arrêt de fabrication par exemple de certaines ampoules classiques (du fait de leur interdiction pour des motifs dits « écologiques ») posera sûrement à l'avenir des problèmes insolubles.

N'y aura-t-il pas des limites techniques pour les matériels électroniques des années 1970-1980, moins rustiques que leurs aînés³⁶⁶ ou pour les gros matériels de cabine plus anciens qu'on ne voudra pas transporter jusqu'aux rares réparateurs ?

Les fabricants de scotch cinéma, de carter, de boîtes, etc. ne vont-ils pas tous fermer au moment de la fin (maintenant relativement proche) de l'exploitation industrielle du cinéma photochimique ? Le marché des collectionneurs et même des cinémathèques et des centres d'archives semble trop peu rentable pour certains. Étonnamment, il reste pourtant quelques fabricants pour le moment encore dans presque tous les domaines ; par exemple en Chine, il subsiste des fabricants de projecteurs 16 mm³⁶⁷ ce qui indique que même ce type de produit « de niche » a une certaine rentabilité et on peut en théorie compter sur le service après vente de certaines anciennes firmes comme BOLEX en Suisse. Cependant trouver certaines ampoules excitatrices³⁶⁸ ou certaines pièces devient impossible et l'imagination ou les adaptations³⁶⁹ ne suffisent pas toujours à contourner tous les problèmes

Un collectionneur s'alarmait dans la revue de collectionneurs *Infos-ciné* de la disparition d'un fournisseur de boîtes neuves :

³⁶⁵ Certaines n'ont un potentiel que de 25 à 50 heures de fonctionnement.

³⁶⁶ A cause des pièces en plastiques et surtout des condensateurs chimiques qui ont des durées de vie très limitées et dont il est quasi impossible de fabriquer des pièces de substitution.

³⁶⁷ Fin 2006 les sociétés suivantes : GANSU OPTICAL INSTRUMENT INDUSTRIAL COMPANY (pour le type GS-16 HS), BEIJING FILM MACHINERY RESEARCH, NAJING JINANYING AUDIO-VISUAL EQUIPEMENT Co.Ltd, NANNING CAIQIU PICTURE MACHINERY FACTORY, QINHUANGDAO AUDIO-VISUAL MACHINERY RESEARCH INSTITUTE

Source : BOURGET Jacques, « des projecteurs 16 mm et 9,5 mm NEUFS », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65, pp.45-46.

³⁶⁸ Qui servent à éclairer la piste son optique pour que la cellule « lise » le son enregistré.

³⁶⁹ Des colts de lampes par exemple.

« POSSO, le célèbre fabricant de boîtes et de bobines pour films tous formats, après cent ans d'existence a dû fermer définitivement en 2007. Sa disparition pose le grave problème d'approvisionnement en bobines et en boîtes pour films. Son catalogue était très complet et j'ignore où l'on peut désormais se procurer ces produits. Je suis en particulier à la recherche de boîtes et de bobines 360 mètres en Super 8. L'Allemagne semble proposer des articles à des prix inférieurs à ceux qui étaient pratiqués par POSSO, mais ces articles sont semble-t-il nettement de moins bonne qualité ³⁷⁰».

Certains fabricants de colleuses italiennes ont déjà arrêté leur production il y a quelques années³⁷¹ du fait de la disparition du montage traditionnel au profit du montage virtuel. Cela a rendu disponible suffisamment de colleuses pour des décennies dans les laboratoires, chez les exploitants ou même chez les collectionneurs. [Voir Annexe B, figure 18, photographie des trois formats de colleuses 16 mm, 35 mm et 70 mm]

Les noyaux 35 mm de grande taille sont par contre en train de devenir une rareté sur les foires comme celle d'Argenteuil et les prix montent en conséquence parfois jusqu'à l'excès pour ce qui n'est qu'au fond un bout de plastique moulé.

Les films en support acétate eux-mêmes ne seront-ils pas bientôt victimes en masse du syndrome du vinaigre ? Il y a des limites à la restauration d'un film pour un usage normal c'est-à-dire de le projeter. Chez les collectionneurs (comme d'autres) beaucoup de films sont jetés parce que trop abîmés pour être projetés.

L'arrêt de la production du film « Kodachrome » par Kodak, fin 2006, est également un indicateur de la difficulté à venir de continuer à filmer en argentique, dépendant de choix industriels, qui dépassent les petits particuliers et bientôt les professionnels. Ce qui touche sur le plan technique le cinéma amateur touche souvent aussi les collectionneurs de films et le passage à la vidéo numérique est une menace à terme pour ceux qui veulent continuer de « tourner » en cinéma. Par exemple, la difficulté à réaliser un « pistage » son magnétique en super 8 pour les cinéastes amateurs, concerne aussi certains les collectionneurs qui veulent conserver une version sonore d'un film.

Le futur de ces collections passe par le maintien de certains savoir-faire, la fabrication de pièces de rechange, y compris de petits matériels pour restaurer les films eux mêmes.

De petits musées d'appareils sont obligés d'avoir leurs propres ateliers de réparation pour la remise en état des projecteurs et des films, comme « Le Musée du cinéma et de la photo de Saint-Nicolas-De-Port » en Meurthe-et-Moselle³⁷².

³⁷⁰ BINANT René, « New Posso n'existe plus », sur le forum Internet Alicc.net, le 12 novembre 2008.

³⁷¹ GILI Jean A, cours « Histoire du cinéma » (tronc commun initiation recherche), en DEA « Cinéma, Tv et Multimédia », en 2003-2004, à Paris I Panthéon-Sorbonne,

³⁷² RACOUCHOT Michel, « Musée du cinéma et de la photo de Saint-Nicolas-De-Port (54) », *Infos-Ciné*, décembre 2002, n°52, p.29.

Des collectionneurs se font fabriquer diverses pièces et même des boites en plastiques adaptées à leurs besoins comme de grandes boites d'une capacité 1800 m de 35 mm. [Voir Annexe B, figure 13, photographie d'une boîte en bois d'une capacité de 1800 m pour le 35 mm

Les revues d'amateurs sont une aide précieuse, en publiant des articles très détaillés, sur les appareils comme par exemple un article sur le Paillard Bolex 16 mm par Maurice BLANC³⁷³, ou même des schémas techniques d'un projecteur EIK RT1 ³⁷⁴ ou encore des notices de projecteur P6.24³⁷⁵ rédigées par des membres des associations.

³⁷³ BLANC Maurice, « Les projecteurs PAILLARD BOLEX et leurs évolutions », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, pp.63-64.

³⁷⁴ DRUART Alain, CASTEL Philippe, « Projecteur EIK RT1 à lampe 200 watts...50 watts de plus qui font mal ! », *Infos-Ciné*, décembre 2008, pp.61-62.

³⁷⁵ GRÉGOIRE Gilbert, *Notice de réglage du projecteur P26.24*, [document] supplément gratuit à, *Cinésopie*, Décembre 2006, n°4, 12p.

1. 2 Vers un changement de support

Après une popularisation de la télévision en France, (surtout entre 1953 et 1969), la télévision est devenue un média de masse incontournable dans nos vies et, particulièrement pour les passionnés d'images que peuvent être les collectionneurs de films.

« Lors d'une enquête de 1965 en France, 59 % des répondants disent que "la télévision a changé leur vie", 93 % qu' "elle est une fenêtre sur le monde" ³⁷⁶».

La télévision représentait, en 2008, comme nous l'avons évoqué, 3 heures 24 minutes d'écoute par Français de 4 ans et plus³⁷⁷ et le cinéma, en ce qui concerne l'exploitation cinématographique en salles, paraît bien peu de chose en comparaison, avec une moyenne de 2,98 séances par an et par Français (pour 189,7 millions de spectateurs³⁷⁸ et 63,57 millions d'habitants³⁷⁹).

Au niveau international, en 1986, l'achat des archives M.G.M. (Metro Goldwyn Mayer) / United Artist par Ted TURNER (magna des médias) a marqué, pour les États Unis (donc d'une certaine manière pour le monde), après des années d'indifférence³⁸⁰, le début d'une valorisation « économique » de l'archive de cinéma par la vidéo et la télévision³⁸¹. Les films de fictions sont devenus des « actifs » grâce aux chaînes spécialisées dans la diffusion des films « anciens » comme T.C.M. (Turner Classic Movies) et l'on peut dire que, d'une certaine manière la vidéo a sauvé les archives de films américains.

Comme le grand public et les professionnels, les collectionneurs de films s'interrogent et s'adaptent à la transition qu'est la vidéo et plus récemment la vidéo numérique. Certains abandonnent la collection de films argentiques, d'autres cumuls les deux supports (argentique et vidéo) qui sont souvent complémentaires surtout que la vidéo est bien moins encombrante et plus facile d'utilisation. [Voir Annexe B, figure 18, photographie des trois formats de colleuses 16 mm, 35 mm et 70 mm].

³⁷⁶ DELPORTE Christian, *Au miroir des médias. La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Fayard, 2002, in, DAGNAUD Monique, *Les artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris, Éd Armand Colin, 2006, p.26. 319p.

³⁷⁷ Op. cit., Source électronique, « Médiamat annuel 2008 », *Médiamétrie*, à l'adresse URL : <http://www.mediametrie.fr>, consulté le 18 mai 2009.

³⁷⁸ Source électronique, « Statistiques. Fréquentation des salles de cinéma. Estimation de l'année 2008 », *Centre National de la Cinématographie*, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consulté le 15 mai 2009.

³⁷⁹ Source électronique, « Population. Évolution et structures », (Chiffres provisoires), *Institut National de la Statistique et des Études Économiques*, à l'adresse URL : <http://www.insee.fr>, consulté le 31 mars 2008.

³⁸⁰ Par exemple chez de grandes Majors américaines comme Universal (qui avait déjà récupérée les archives de la Paramount) et la Twentieth Century Fox qui ont vendues leurs stocks de copies ou même parfois détruits des films jugés mineurs.

Source : KITTELSON Timothy, ROSEN Robert, (entretien), in, DESSERE Gérard, « La mémoire des studios Aux portes d'Hollywood : l'UCLA. », *Les archives du cinéma et de la télévision*, CinemAction (coll), octobre 2000, p.58, 280p.

³⁸¹ Ibidem p.59.

Quoi qu'il en soit la vidéo est un paramètre important qui modifie au minimum les choix éditoriaux et les acquisitions des collectionneurs encore actifs sur ce plan.

L'évolution du médium cinématographique ne fait que suivre et accompagner les autres supports de médias (dont la télévision), qui tous, passent au numérique, unifiant la représentation de l'image derrière une même technologie. Cette convergence vers une communauté de support entre le cinéma et la vidéo est d'une importance qui dépasse la simple réalité technique. Les changements qu'entraînent la numérisation de la chaîne de création du cinéma sont nombreux. Le processus créatif en est bouleversé, de même que la perception du film argentique qui, supplanté par le numérique, apparaît maintenant comme « désuet » pour beaucoup alors que son exploitation industrielle est, comme nous l'avons vu, encore majeure de nos jours.

Les thématiques récentes des rencontres du monde des archives audiovisuelles donnent déjà l'impression que le support argentique est complètement obsolète et qu'il fait partie du passé. Les thèmes des derniers colloques sur le sujet des archives audiovisuelles organisés à l'INP par Marc VERNET étaient respectivement : pour de *Archives07* « Entre l'offre et la demande : l'entreprise patrimoniale »³⁸² (dont le sous-titre aurait pu être « Les archives audiovisuelles face au web 2.0 ») et *Archives08*, « Cinéma et audiovisuel : quelles mémoires numériques pour l'Europe ? »³⁸³.

Les collectionneurs de films argentiques apparaissent pour certains comme un objet d'étude qui appartient lui aussi au passé ; n'est ce pas un peu oublier le travail qu'il reste à faire sur les « archives primaires » y compris en matière de collecte, les lacunes du système du dépôt légal, le travail de sauvegarde lié au syndrome du vinaigre, etc. Avec le passage à la vidéo et le besoin de numériser les millions d'heures, sauver les films argentiques est plus que jamais d'une actualité brûlante.

Il faudra plus que jamais, inventorier, restaurer et transférer vers de nouveaux supports les films du passé pour nourrir, par tous les canaux de diffusion présents et à venir, la soif insatiable d'images de l'homme moderne.

Le numérique est semble-t-il paradoxalement l'avenir du « cinéma » mais il ne faudrait pas pour autant oublier les caractéristiques originelles du support film. Il faudra offrir au spectateur une qualité de vision de l'œuvre filmique au plus proche de son état originel sans trop la dénaturer.

Il faut constamment trouver un équilibre entre le respect éthique de l'œuvre et une valorisation « adaptée » aux nouveaux supports et médias. Certains paramètres essentiels, comme le montage du film, mais aussi, sa cadence de projection, le format d'image sont à respecter mais on peut se demander si la toute-puissance des moyens numériques ne

³⁸² Colloque organisé par l'INP du 22 au 24 octobre 2007.

³⁸³ Colloque organisé par l'INP du 19 au 21 novembre 2008.

pousse pas plus les restaurateurs à « réinterpréter » l'oeuvre en rajoutant un nouveau mixage sonore, des couleurs etc. qu'à la restaurer. Le pouvoir de restaurer un film doit s'accompagner de questionnements sur les limites d'une restauration.

Les copies que détiennent les collectionneurs peuvent trouver une nouvelle valeur par le biais de leur numérisation. Elles peuvent être : les éléments originaux des images, des éléments aidant à une restauration, des éléments de sauvegarde (même multiples).

L'incidence des changements de distribution que va entraîner la disparition du support argentique en salle est aujourd'hui une inconnue et les collectionneurs de films pourraient également aider à une programmation plus élargie que les seuls catalogues d'oeuvres numérisées qui ne devront pas être les seuls titres visibles.

Christophe GAUTHIER, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse, soulignait même lors d'une intervention à *Archimages08* que :

« À nos yeux, le risque principal n'est pas la disparition de la mémoire du cinéma ou des images animées, mais c'est la concentration de cette mémoire entre les mains de l'industrie, sans pour autant que les opérateurs publics (AFF – Archives Françaises du Film) ou parapubliques (cinémathèque de Toulouse), puissent équilibrer le rôle de l'industrie et continuer à construire des lieux de mémoire qui soient autant de regards diversifiés et complémentaires sur l'histoire du cinéma aujourd'hui en train de se faire³⁸⁴ ».

³⁸⁴ GAUTHIER Christophe, (intervention) « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », in, (colloque) *Archimages08*, site Internet de l'I.N.P., (en format pdf p.4), disponible à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> , consulté le 4 juillet 2009.

1. 2. 1 De l'argentique à la vidéo

A partir des années 1970, le support d'enregistrement vidéo est devenu un concurrent au film chez les collectionneurs pour qui le film argentique n'était dès lors plus le seul moyen de visionner et de garder des films disponibles sur des supports enregistrables.

La part industrielle de l'exploitation vidéo sur le film est bien plus importante, aujourd'hui en vidéo, sous toutes ses formes cumulées que l'exploitation du cinéma en salles. Pour les seuls États-Unis, en 2000 l'exploitation cinématographique ne représentait que 7,7 milliards sur 50 milliards de dollars (un dixième) sous toutes les autres formes d'images animées³⁸⁵.

Le passage de l'argentique à la vidéo s'est fait progressivement comme l'atteste par exemple le fait que la quasi totalité des programmes télévisés était des années 1930 aux années 1970 tournés en support film (16 mm ou 35 mm) et que même encore aujourd'hui une grande part des téléfilms sont tournés en argentique. La conservation de la vidéo analogique s'effectuait par ailleurs sur support film argentique jusqu'à il y a peu et les collectionneurs possèdent des éléments argentiques destinées initialement à la télévision.

La vidéo analogique est passée, à l'instar du son et des autres médias, au numérique entre les années 1990 et 2000. Le 30 novembre 2011, l'accès classique à la télévision en analogique hertzien, sera définitivement fermé.

Le passage au numérique, de la captation à l'exploitation en passant par la post-production (qui en est le véritable cheval de Troie dans la chaîne de fabrication du film) semble souvent dédouaner les nouvelles générations de s'intéresser au support film argentique.

Depuis quelques années chez les plus ardents promoteurs du numérique appliqué au cinéma reconnaissent pourtant finalement que :

« Le Cinéma numérique n'a de sens que s'il offre une image bien supérieure au 35 mm³⁸⁶ ».

De manière générale la distribution des programmes va être bouleversée par la technologie numérique ; on assiste déjà à une consommation plus personnalisée et une disparition des supports physiques même pour l'exploitation dite « cinématographique ». La technologie numérique à l'ambition de supplanter rapidement la technologie du film photochimique.

Dans le « guide » des spécifications du cinéma numérique définie par la « Digital Cinema Initiatives LLC », représentants de l'industrie hollywoodienne ont définies, en 2005, que :

« Le cinéma numérique aura la capacité de fournir une projection en salle qui soit meilleure que ce qu'on pourrait réaliser actuellement avec une copie 0 35 mm traditionnelle³⁸⁷ ».

³⁸⁵ Op. cit., BOMSEL Olivier, LE BLANC Gilles, *Dernier tango de l'argentique..* p.21

³⁸⁶ FAUDEUX Stéphane, « Il était une fois », (Éditorial), *Sonovision Digital Film*, complément à *Sonovision*, mai 2003, n° 473, p.3.

³⁸⁷ DIGITAL CINEMA INITIATIVE, LLC, *Spécifications du cinéma numérique*, [source électronique], Texte validé le 20 juillet 2005, (version française par la CST, Eclair Digital Cinema, FERRAN Frank (Borrego films), DELPIT Thierry (CST)), (Disponible, sous forme pdf 182p), à l'adresse URL : http://www.cst.fr/IMG/pdf/DCI_spec_cinema_numerique_v1.0.pdf , p.15, consulté le 1 août 2008.

Les technologies vidéo disponibles à domicile sont d'un niveau qualitatif qui a connu une croissance rapide qui rejoint maintenant la qualité des projections en salles qui, elles-mêmes, utilisent dans certains cas les mêmes technologies « grand public ». Depuis au moins la popularisation du DVD à la fin des années 1990 la technologie sonore est proche de celle en salles. Puisque le cinéma numérique haute définition sera, somme toute, assez proche de leurs propres équipements de TV.H.D. (Télévision Haute Définition) avec des supports, des afficheurs et des vidéo-projecteurs idoines, un grand nombre de particuliers vont, à la fin des années 2000, à l'instar des collectionneurs de films en support argentique actuels, disposer de vrais « Home Cinema ».

Par ailleurs, la vidéo projection est toujours la projection d'un film sur un grand écran avec un projecteur ce qui pour certains suffit à en établir un lien direct totalement substitutif à la projection amateur en support film. En Afrique, dans nombre de pays, et ce bien avant l'arrivée de la haute définition, le support argentique a laissé la place à la vidéo projection en définition standard. C'est une réalité tant pour le « cinéma itinérant » que pour les salles fixes et l'argentique est quasi anecdotique en Afrique noire depuis quelques années.

En France, de nouveaux réseaux comme la T.N.T. (Télévision Numérique Terrestre) ou modes de consommation de l'image animée se développent comme la télévision par Internet, dite I.P.T.V. (Télévision par le protocole Internet). Sous forme de « Web-TV », de V.O.D. (Vidéo à la demande) en Pay per View (en paiement au visionnement) une nouvelle consommation plus personnalisée se fait jour et sollicitera immanquablement les fonds des archives audiovisuelles.

Enfin, la T.M.P., acronyme de « Télévision Mobile Personnelle » qui devrait prendre de l'importance dans les années à venir, à partir de 2009, (même s'il est difficile de faire de la prospective sur l'évolution des supports de média de demain) aura un besoin croissant de contenus dont des images d'archives d'origine photochimique.

En tout cas, une chose est sûre, lorsque l'on visite le salon des professionnels de l'audiovisuel en France qu'est le S.A.T.I.S (Salon de l'Image et du Son)³⁸⁸ il faut vraiment chercher pour trouver des caméras argentique³⁸⁹ alors que les projecteurs de film « pelliculaire » ne sont plus montrés depuis plusieurs années déjà.

Si sur le plan industriel la chaîne technique de production argentique disparaît, dans le domaine patrimonial, la vidéo HD en perpétuelle évolution ramène régulièrement au support film celui qui veut exploiter des images ou des films qui ont déjà un potentiel adapté aux nouvelles technologies.

³⁸⁸ Devenu, en 2008, pour son 26^{ème} anniversaire, « SIEL - SATIS - Radio », salon qui se déroule chaque rentrée, Porte de Versailles à Paris.

³⁸⁹ Je n'en ai vu que deux le mardi 21 octobre 2008 dont une sur le stand ARRI (le fabricant de caméras) alors qu'au début même de cette recherche dans les salons 2004 ou 2005 il y en avait bien plus.

1. 2. 1. 1 Une concurrence progressive de la vidéo

Il est relativement peu connu du grand public que les premières découvertes et expériences concernant ce qui s'appellera par la suite la télévision et la vidéo sont aussi anciennes que celles à propos du cinéma. En effet, elles remontent à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle avec, par exemple, le brevet, par Paul NIPKOW, en 1884, pour un « télescope électrique ».

« Traditionnellement on attribue l'invention de la télévision à John Baird, en 1925, qui fit la première démonstration d'une image télévisée, à Londres ³⁹⁰ ».

Les premières télédiffusions publiques eurent lieu quant à elles avant-guerre, en Grande-Bretagne, en Allemagne et en France où une première de la « radiovision » en 30 lignes de l'ingénieur BARTHÉLEMY eut lieu en avril 1931³⁹¹, avant que, petit à petit, le système ne se développe et que la télévision n'émette sur Paris 15 heures par semaine en 455 lignes en 1939 ³⁹² puis pendant la guerre, à partir, de juillet 1942 au bénéfice de l'occupant dans les hôpitaux parisiens.

Dès 1944, aux Etats-Unis, ce sera la mise en place des « grilles » et la segmentation des programmes que nous connaissons encore pour l'essentiel jusqu'aux changements récents de nature de distribution qu'impliquent, comme nous le verrons, le numérique. En 1949 la télévision française obtient le droit de diffuser des films de « cinéma »³⁹³.

En 1951, est réalisé aux Etats-Unis la première retransmission d'une côte à l'autre « Cost to Cost » et, en 1953, (comme nous l'avons signalé à propos de la raison d'être des formats larges au cinéma), c'est la retransmission en direct et mondovision du couronnement d'Élisabeth II qui fait bondir le taux d'équipement en France de quelques centaines de postes à 1 % des ménages équipés en 1954. En juillet 1969, c'est presque 70 % des français qui sont équipés³⁹⁴ pour voir l'alunissage de la mission Apollo 11.

L'apparition des trois familles de vidéo standard, plus connue aujourd'hui par l'acronyme « S.D. » (pour « Standard Definition » / définition standard), se fait en commençant, en 1953 aux États-Unis par le N.T.S.C. (National Television System Committee)³⁹⁵, en France, entre 1956 et 1963 avec un premier déploiement en 1967 du SÉ.C.A.M. (acronyme de SÉquentiel en Couleurs A Mémoire)³⁹⁶ et enfin le P.A.L. (Phase Alternate Line) germano-britannique mis

³⁹⁰ JOST François, *Comprendre la télévision*, Paris : Éd Armand Colin (coll 128), 2005, p.22. 128p.

³⁹¹ CHAVEAU Agnès, TÉTART Philippe, *Introduction à l'histoire des médias en France de 1881 à nos jours*, Paris, Éd Armand Colin (coll Synthèse), 1999, p.38. 96p.

³⁹² *Ib idem* p.39.

³⁹³ *Op. cit.*, DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, ... p.104.

³⁹⁴ DAGNAUD Monique, *Les artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris : Éd Armand Colin, 2006, p.25. 319p.

³⁹⁵ Système entrelacé (lignes paires et impaires), 29,97 images par seconde à 640 x 480 pixels réels (525 lignes théoriques).

³⁹⁶ Système entrelacé (lignes paires et impaires), 25 images par seconde à 720 x 576 pixels réels (625 lignes théoriques).

au point entre 1963 et 1967 ³⁹⁷. Ces systèmes furent vendus par les pays inventeurs à leurs sphères d'influences politiques. Le SÉCAM fut vendu par la France à l'URSS par exemple et à un certain nombre de ses pays satellites.

La définition standard (« SD ») de ces images est d'une nature généralement entrelacée c'est à dire avec l'affichage de deux demi-images (trames paires et impaires qui a elle deux en font une seule) [voir Annexe A 4. Tableau des définitions des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007]. Nous rappellerons ici outre la fable définition de ces images « SD » par rapport au cinéma argentique (qui est en théorie légèrement inférieur au Super 8 mm) que le format normal d'affichage de la télévision et de la vidéo « SD » est celui du cinéma muet (de 1.33 pour 1) qui est désigné sous le ratio 4/3, car en PAL ou en SÉCAM si on compte les 576 lignes réelles sur 720 la forme rectangulaire des pixels, soit un rapport de 1.25 (720 : 576) que la forme rectangulaire des pixels ramène l'image au format 1.33 par un rapport de largeur de pixel de 1,09 en largeur pour 1 en hauteur ³⁹⁸.

Les premiers magnétoscopes professionnels datent des années 1950. En 1956, apparaissent les magnétoscopes de la société AMPEX comme le Quadruplex VR 1000B utilisé en France jusqu'en 1986 ³⁹⁹. Les bandes vidéo, en bobines « libres » défilent très vite à de 5 à 40 mètres par seconde et ces machines sont imposantes et peu fiables. Les bandes, même si elles sont déjà sur support polyester comme pour l'enregistrement sonore, sont à cristaux magnétiques (Fe₂O₃) dont le signal s'efface rapidement.

« N'oublions pas que, jusque dans les années 1960, la télévision était comparable aux arts du spectacle vivant quant à l'éphémérité de ses productions. Dépourvue de moyens d'enregistrement électronique – le magnétoscope professionnel n'apparaît dans les régies que dans les années 1960 – elle ne pouvait garder les images et les sons produits en direct qu'en les filmant avec des caméras de cinéma sur un écran de télévision (le kinescope). En conséquence, les professionnels ont très vite opposés les *programmes de stock* et les *programmes de flux*. Tandis que les premiers méritaient d'être conservés, parce qu'ils étaient susceptibles, peu ou prou, de rediffusion, les seconds relevaient d'un usage immédiat qui n'imposait nullement un archivage. Pour cette raison, il est plus facile de trouver l'enregistrement d'une dramatique diffusée en direct dans les années 1950, qu'un journal télévisé complet, non seulement avec ses reportages, mais avec son présentateur plateau ⁴⁰⁰»

³⁹⁷ Caractéristiques générales identiques au SÉCAM sauf pour l'encodage de la chrominance (les couleurs).

Le sujet est devenu très complexe du fait de l'apparition de nouveaux formats vidéo de transition qui compliquent le sujet avec un grand nombre de sous formats qui peuvent entraîner divers recadrages comme en format DV un coefficient de 1,07 ou un affichage en informatique en 768 points / ligne, etc.

³⁹⁸ BELLAÏCHE Philippe, « Changements de formats », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530, p.112.

³⁹⁹ DUBOIS William, « Télévision, la restauration du patrimoine », *Le Technicien du film*, 15 septembre 2003, n°536, p.45

⁴⁰⁰ Op.cit., JOST François, *Comprendre la télévision..* p.15.

François JOST précise également que « le premier journal télévisé complet conservé est de 1956 ⁴⁰¹ ». Malgré tout, il est bon de rappeler que l'essentiel des tournages de la télévision s'est réalisé pendant longtemps (disons au moins jusqu'à la fin des années 1970) en support film (souvent en format 16 mm). Les volumes d'archives en support argentique de la télévision sont donc massifs d'autant que la conservation des enregistrements sur les supports vidéo analogiques est très médiocre et largement inférieure à l'espérance de vie de l'argentique.

La nature centralisée des archives télévisées en France laisse à penser que la dispersion des copies est plus faible que pour le cinéma, ce qui pourrait impliquer pour les collectionneurs de films argentiques de ne pas avoir (en théorie) de rôle à jouer.

La publicité commerciale est autorisée en France sur la 1^{ère} chaîne fin 1968, puis en janvier 1971 sur la 2^{ème} chaîne, avec intrinsèquement une nouvelle logique éditoriale pour la télévision publique. L'O.R.T.F. (L'Office de Radiodiffusion Télévision Française) est démantelé au 31 décembre 1974 pour se transformer en établissements multiples : Radio France, T.F.1. (Télévision Française 1), Antenne 2 (Deuxième chaîne), France Région 3 (F.R.3. – la troisième chaîne), l'I.N.A. (l'Institut National de l'Audiovisuel), S.F.P. (la Société Française de Production), T.D.F. (Télédiffusion de France).

La vidéo dite légère, par opposition aux matériels lourds et coûteux des premières télévisions, apparaît aux États-Unis vers 1965 (sous le vocable américain de « portapack »), mais c'est surtout dans les années 1970 qu'elle se développera partout, dont en France en remplaçant le 16 mm.

En 2007, sur le site Internet de l'INA⁴⁰², il était indiqué que :

« les supports BVU et U-Matic, qui représentent 130 000 heures de programmes, sont à la fois obsolètes et de mauvaise qualité, l'encrassement des bandes rendant difficile leur numérisation. Ces cassettes sont particulièrement nombreuses dans les fonds régionaux, et leur durée de vie est très courte. Il n'excède pas 5 ans avant que la perte du signal soit visible et que l'image soit dégradée. Dans le cadre du Plan de sauvegarde et de numérisation, l'Ina fait appel à quatre sociétés : Euromedia-SFP, Vectracom, Cognacq-Jay et Centrimages »

Ce plan de migration de l'analogique au numérique correspond à 10 % de son budget annuel.

Les collectionneurs disposent de nombre de téléfilms ou programmes en support film destinés à la télévision, soit d'ailleurs des positifs mais aussi des éléments intermédiaires comme des « marrons » (inter-positifs), des rushes et tous autres matériaux qui pourraient avoir une valeur. Tout nous porte à croire que l'INA (et presque tous les autres grands centres d'archives) ignorent tout simplement cette réalité.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² A l'adresse URL : <http://www.ina.fr>

Le développement de ce qu'on appelle maintenant le « Home vidéo » pour un usage par le plus grand nombre s'est principalement effectué à partir de la sortie des standards de magnétoscopes grand public dans les années 1970 comme le V.C.R. (Video Cassette Recorder) en 1972, le Betamax à partir de 1975, le « V2000 » de Philips et Gründing en 1979, etc. et bien sûr, à partir de 1976, le V.H.S. (Video Home System) de la firme J.V.C. C'est ce dernier système qui l'emportera sur le plan du marketing avec, entre autres, un pari sur les vidéoclubs et des accords avec les éditeurs de films pornographiques (genre toujours prompt à s'adapter aux nouvelles technologies pour se maintenir durablement).

Une nouvelle génération de collectionneurs de films va apparaître : celle des collectionneurs de cassette vidéo et par la suite de vidéogrammes en général. Il est incontestable que dès le début, c'est à dire à la fin des années 1970, un impact de la concurrence de la vidéo s'est fait sentir auprès des marchands de films et des maisons d'édition en film (particulièrement Super 8). La collection de vidéo va même d'une certaine manière faire oublier celle de films en support photochimique, même s'il est vrai que sa simplicité d'utilisation et d'autres paramètres, comme la capacité à l'arrêt sur image ou son faible coût, ouvrent de nouvelles possibilités :

« En somme, la vidéo « patrimonialise » les films à plusieurs égards : elle permet de les conserver (voir de les collectionner), de les revoir (donc de les graver dans les mémoires et d'en objectiviser le souvenir) et de les analyser (et d'en montrer des éléments significatifs à autrui). Elle permet aussi une intense et rapide circulation des références cinématographiques dans le corps social. Sa principale fonction est l'échange. Du stock et du flux : la vidéo est un objet culturel par excellence ⁴⁰³ ».

Avec le moyen d'enregistrer la télévision, comme le rappelle le cinéaste Jean-Claude BRISSEAU⁴⁰⁴, un discret réseau international de collectionneurs « échangistes »⁴⁰⁵ de cassettes vidéo va se créer dès la fin des années 1970. Des collectionneurs s'envoient alors par la poste des films qui ne sont plus diffusés dans certains pays⁴⁰⁶ voire même quelques vidéos fruits de télécinémas amateurs de copies argentiques.

Les catalogues, encore limités au début des années 1980, s'élargissent vite et de grands vidéo-clubs parisiens proposent des milliers de titres à la location dans la première moitié des années 1990. Le magnétoscope est devenu au moment de l'avènement du DVD, un bien d'équipement banal et en 1997, 72 % des français de 15 ans et plus déclaraient avoir

⁴⁰³ GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des français*, Paris, Éd La documentation française, 2000, p.72, 349p.

⁴⁰⁴ BRISSEAU Jean-Claude [connu pour être réalisateur de cinéma], in, (émission de radio), GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), *France Culture*, 12 décembre 2006.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Pour reprendre un exemple de Jean-Claude BRISSEAU : des échanges transatlantiques entre des films danois ou des westerns européens contre des westerns américains.

un magnétoscope à leur domicile ⁴⁰⁷ contre 25 % en 1988. Suivant l'étude menée par Jean-Michel GUY pour la Documentation française en 2000, 8 % seulement des personnes équipées d'un magnétoscope étaient équipées de « collections » de plus de 45 cassettes vidéo ⁴⁰⁸.

Certains collectionneurs de vidéogrammes (DVD inclus) ont jusqu'à 20 000 titres⁴⁰⁹ et leur collections peuvent être complémentaires avec les besoins du dépôt légal de vidéogrammes du service audiovisuel de la BNF, en particulier pour des vidéogrammes rares et anciens comme certains films de genre ou d'horreur, passés inaperçus lors de leur sortie dans la première moitié des années 1980.

L'apparition des caméscopes VHS à la fin des années 1970, ou leur évolution, en 1985, avec le VHS-C (une cassette plus compacte), puis la même année l'invention du format vidéo 8 ont participé à détrôner le support argentique surtout Super 8 mm, de la captation amateur, et cela même si les moyens de montage étaient encore peu aisés. La vidéo va démocratiser la captation même s'il faudra attendre les années 1988-1989 et la sortie du « Hi8 » ou du « S-VHS » pour avoir des images assez propres, mais surtout à partir de 1996 avec l'arrivée de la DV (Digital Video) et le montage par ordinateur réalisable par un non professionnel.

Les tournages en vidéo « analogique » pour le cinéma sont une pratique déjà ancienne, bien que relativement rares avant l'émergence de la vidéo numérique. Des réalisateurs comme Jean-Luc Godard et des collectifs de créatifs s'accaparèrent l'outil vidéo après 1968 et dans les années 1970. Les résultats visuels et esthétiques furent d'ailleurs parfois intéressants comme, par exemple, lorsque, Michelangelo ANTONIONI réalisa en vidéo, *Le Mystère d'Oberwald* (en 1981) ou le film de Victor ERICE, sorti en 1993, *Le Songe de la Lumière (El sol del membrillo)*⁴¹⁰.

La vidéo a permis l'émergence du « vidéo-art » et une explosion de la vidéo - Institutionnelle bon marché, et dans l'ensemble une évidente « prolifération » des images, notamment à partir du milieu des années 1980.

En 1995, sort sur les écrans, *No Sex Last Night*, un film tourné avec deux caméscopes Hi8, qui anticipe les tournages du cinéma numérique réalisés par la suite avec des caméscopes DV (Digital Vidéo). Il s'agit d'une oeuvre expérimentale et intime sous forme de carnets de voyage co-réalisés par Sophie CALLE et Greg SHEPARD que seule la souplesse de petits caméscopes vidéo permettaient.

⁴⁰⁷ Op. cit., GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des français*,... p.61.

⁴⁰⁸ Ibidem, p.75.

⁴⁰⁹ CAROU Alain, [conservateur du patrimoine, directeur du service audiovisuel de la BNF], Entretien avec, le 15 février 2008, à la BNF.

⁴¹⁰ Dans ce cas le tournage en vidéo professionnelle, plus souple que les chargeurs de films fut plus adapté à la captation du travail du peintre.

Anticipant certainement l'avenir de l'ensemble du cinéma supplanté par la vidéo, non seulement comme moyen de visionnage des images, mais aussi comme moyen de filmage, le dernier film pornographique français tourné en argentique (en 35 mm) fut, en 1996, *Elle ruisselle sous la caresse*.

1. 2. 1. 2 Passage au numérique de la vidéo et du son

Depuis au moins vingt à trente ans l'idée de la « révolution numérique » fait son chemin. C'est particulièrement patent dans le cadre de la « convergence média », ou, comme nous l'avons dit, s'effectue le passage de tous les supports et les techniques d'enregistrements au numérique sous une forme finalement plus interactive. Après le son, la vidéo, les communications, la photographie et même une part des imprimés (via Internet), le cinéma était l'un des derniers bastions des technologies analogiques.

Le numérique offre de nouvelles possibilités, comme par exemple celle d'effectuer des copies sans perte, la création d'images virtuelles, une facilité de montage, de post-production, un accès facilité à l'information enregistrée, un outil de retouche d'image simplifié, une intégration facilité à un ensemble multimédia, etc. Il se présente comme une technique de substitution au processus argentique de la chaîne de production de la captation à l'exploitation d'autant que, pour une bonne part dématérialisé, le numérique présente une grande facilité à être transmis. Cela permet une économie importante, qui est de ce fait le motif principal de ce changement pour l'industrie de la distribution et donc de l'exploitation.

La disparition des copies films 35 mm est synonyme de réduction des coûts de fabrication, de transport et de destruction des copies, de même que la possibilité d'avoir, par exemple, une réversibilité des sous titres qui économise, à l'instar du DVD, des éditions spécifiques. Un film d'animation peut être programmé en journée en version française et le soir en version originale. En outre, il n'y a plus d'usure mécanique des copies, donc plus de gestion des copies (en France, en 2003, 71 992 copies avaient été éditées⁴¹¹) et au final probablement plus de projectionnistes. Ceux ci sont en effet amenés à disparaître, à l'instar des ouvreuses et d'autres personnels du passé, les films étant projetés automatiquement depuis des serveurs qui sont pilotés, pour les grands circuits d'exploitation, depuis leur siège social (comme pour le groupe CGR⁴¹²).

Il a également été évoqué, à tort et à travers, mais surtout pour des raisons marketing, le postulat général d'une « qualité numérique » alors que cette qualité est conditionnée

⁴¹¹ Source CNC, *Info bilan 2003*, sous forme électronique (fichier pdf), disponible à l'adresse URL : http://www.cnc.fr/d_stat/bilan2003, consultée le 15 mai 2004.

⁴¹² Qui est, début 2009, le 3^{ème} groupe d'exploitation français avec 30 multiplexes et 367 salles. Source : CGR, site Internet groupe CGR, à l'adresse URL : <http://www.cgrcinemas.fr/a-propos-de-cgr> , consulté le 15 juin 2009.

principalement par la densité du flux d'information et sa nature plus ou moins compressée. L'information numérique enregistrée demanderait logiquement à être identique ou proche de la réalité captée dans une logique par définition « analogique ». Comme nous l'avons dit à propos des performances de l'argentique et de la consommation en données que représente la réalité captée en mouvement il faut en numérique simplifier l'information pour alléger les données qui transitent entre la caméra, l'enregistreur, etc.

Il existe deux types de compression numérique : une compression « destructive » simplifiant l'information enregistrée ou une autre temporelle via des paquets d'informations eux mêmes compressés que l'on qualifie de « non destructive »⁴¹³.

Pour faire simple, sans être dans le faux, il existe du bon et du mauvais numérique comme il existe du bon et du mauvais analogique. Hiérarchiser systématiquement dans le sens d'un numérique systématiquement supérieur à l'analogique peut être une grossière erreur.

Dans un premier temps, le numérique appliqué au cinéma concerna surtout les effets spéciaux (à partir du début des années 1980) alors que ceux-ci ont depuis pris une place de plus en plus importante dans le cinéma « industriel ». En 1982, le film *TRON* comportait déjà 15 minutes d'images de synthèse. Par la suite l'usage de la modélisation dite « 3D » numérique s'est banalisé dans les effets spéciaux et l'animation. L'image numérique est devenue, au fil du temps, de plus en plus réaliste comme le montre, de ce point de vue, le film *Jurassic Park*, en 1993, qui marque un tournant historique dans la représentation virtuelle. Les effets spéciaux sont presque devenus d'ailleurs un genre en soi dans les années 1990. Aujourd'hui le numérique est un outil indispensable pour les effets spéciaux, non seulement pour figurer l'in-montrable comme des créatures imaginaires ou des catastrophes mais aussi pour économiser de la figuration avec des logiciels de gestion de foules de plus en plus performants.

En 2004, le groupe Disney a annoncé⁴¹⁴ la fin de la production de films en dessins animés au profit exclusif de l'animation numérique, alors que les premiers films intégralement ainsi réalisés ne datent que de 1989 avec le court métrage *Tin Toy* réalisé par le groupe Pixar et le premier long-métrage *Toy Story* réalisé par John LASSETER en 1995.

Sans remonter au début de l'histoire technologique de l'informatique, dans l'immédiat avant-guerre, la sortie fin 1982 d'un support d'enregistrement sur support optique (c'est-à-dire une

⁴¹³ La compression « non destructive » (de fichiers entre eux) implique des délais de travail importants sur les fichiers ; elle est donc plus difficile à mettre en œuvre. Elle conserve pourtant la totalité des informations numériques. Celle « destructive », de son côté, simplifie l'information et la rend plus facile à transporter, afficher, etc. mais les fichiers compressés n'ont souvent que de lointains rapports avec les originaux sur le plan qualitatif.

⁴¹⁴ Source électronique, site Internet Wikipédia.org,

à l'adresse URL : <http://fr.wikipedia.org> , consultée le 29 mars 2008.

Le dernier long-métrage de Disney en dessin animé fut officiellement, en 2004, *La Ferme se rebelle (Home on the Range)* même si une filiale australienne continua jusqu'en 2006 et qu'est annoncé pour janvier 2010 un film Disney (*La princesse et la grenouille*) en animation traditionnelle.

galette « gravable » via un laser) du son numérique dit Compact Disc (C.D.) est un bon exemple des avantages et des faiblesses du digital où les paramètres marketing, d'ordre pratique ou économique sont en fait prépondérant sur la qualité.

En effet, lorsque est sorti le disque compact audio dont la fréquence maximale d'amplitude d'enregistrement va de 20 à 20 000 Hz, (soit une fréquence d'échantillonnage de 44,1 kHz ⁴¹⁵), beaucoup de mélomanes trouvèrent ces nouveaux enregistrements numériques « froids » et « artificiels ». Il est vrai que sur le seul plan de la fréquence d'échantillonnage, ces enregistrements sont supérieurs à un disque vinyle, mais d'un autre côté y perd en harmonique et en densité d'informations. Les échantillons sonore que contient un support d'enregistrement numérique sont en effet transcrits à un rythme suffisant pour que notre cerveau, à l'instar de ce qui se passe pour la persistance rétinienne avec l'image animée, ait l'impression d'une continuité. Le CD ne peut en fait que transmettre une longueur de codes d'information sur 16 bits (donc limité).

A l'époque, les publicités vantaient « une qualité de reproduction professionnelle du son à la portée de tous ». En fait, les atouts principaux de ce nouveau support étaient ses fonctionnalités pratiques comme l'accès direct « non linéaire » à un morceau audio et sa conservation (bien qu'il soit possible depuis d'émettre quelques sérieuses réserves sur le sujet). En 1988, au niveau mondial, les ventes de CD dépassaient celles du Vinyle et le CD devenait le support de plus en plus exclusif de l'édition musicale. Avec le D.A.T. (Digital Audio Tape), commercialisé en 1989, (format de ce que l'on nomme la première génération numérique), pour un usage en semi professionnel qui disposait alors d'un format pratique mais dont la durabilité et le manque de capacité linéaire (liées toutes deux au support cassette magnétique) en faisait un format qui n'était qu'un pis-aller en attendant des disques durs ou des supports optiques de plus grandes capacités.

Le numérique ne fut, en fait, massivement utilisé pour le son au cinéma que progressivement dans la seconde moitié des années 1990, jusqu'à supplanter seulement au début des années 2000, les enregistreurs analogiques (comme le célèbre « Nagra IV »). Le matériel professionnel numérique comme les petits enregistreurs « Nagra DII » ou « DV », les systèmes comme le « Tascam » en 48 pistes (avec un disque dur d'une capacité de 80 GO et des fréquences d'échantillonnage de 192 kHz) ou des consoles de mixage en 96 kHz 24 bits et 96 voies se sont imposés comme norme standard. Ceux-ci facilitent l'enregistrement stéréo (ou même multipistes) au moment du tournage ce qui n'était que très rarement réalisé au cinéma avant l'année 2000, (où l'enregistrement était généralement monophonique sur les plateaux de tournage). Le basculement vers une captation en son numérique pour le

⁴¹⁵ Suivant le théorème de SHANNON, cette fréquence de transmission et de cryptage doit être au moins égale au double de la fréquence analogique réelle. Dans la pratique elle est à peu près égale au double + 10 % de la fréquence maximale à traduire. Par exemple $20 \text{ kHz} \times 2 = 40 \text{ kHz} + \text{environ } 10 \% = 44.1 \text{ kHz}$.

cinéma s'effectua sur une période très courte et l'usage du numérique est maintenant généralisé dans ce domaine ou ne subsiste plus d'analogique.

Pour les particuliers, il existe depuis au moins 1999, des modes de reproduction sonore plus performants que le « CD audio » comme le « D.V.D. Audio » (Digital Versatil Disc Audio) ou le « S.A.C.D. » (Super Audio Compact Disc) mais ils n'ont pour le moment pas rencontré de réel succès auprès du public qui ignore même souvent leur existence. Le DVD Audio avec sa fréquence d'échantillonnage à 192 kHz, ses capacités de diffusion en multi-canal est pourtant un vrai bon produit qualitatif, mais il ne se vend pas car entre temps le MP3 ⁴¹⁶, un format très compressé car 10 à 14 fois plus « léger » (donc dégradé) s'est installé comme le principal son numérique. Le MP3 est l'anti-thèse qualitative des systèmes précédents mais il est plus pratique, plus léger donc transportable (souvent sur carte mémoire). Il est devenu très populaire et s'échange gratuitement ou facilement via Internet. Sous des formes « immatérielles », il est plus pratique malgré son manque de qualité qui ne l'empêche pas de causer la perte du CD, le support matériel dont les ventes ont chutés de 18,7 % en 2007 en France⁴¹⁷. Cela doit être pour nous un premier indice de la posture circonspecte qu'il faut tenir quant à l'évolution des technologies audiovisuelles. Le pratique, le plus économique l'emporte sur la qualité comme nous le verrons avec les nouveaux moyens de distribution de l'image telle la V.O.D (Video On Demand).

Ainsi que nous l'avons vu, le son au cinéma n'avait pas vraiment évolué depuis le début des années 1970 en salle (avec les systèmes Dolby A, B et C puis SR en 1986). Le système « THX »⁴¹⁸, promu par George LUCAS, programme de répartition du son à la mode à la fin des années 1980 (pour traiter les 6 pistes du 70mm), est une première immixtion du numérique pour le son au cinéma. En 1991 ⁴¹⁹, les essais français sur le procédé « LC concept »⁴²⁰ sont une première tentative de son numérique qui fut exploitée pour la première fois en salle lors de la re sortie en 70 mm du film de 1989, *Cyrano de Bergerac*. La même année, sort aux États-Unis le C.D.S. (Cinema Digital Sound)⁴²¹ évalué avec le film de Warren BEATTY *Dick Tracy*. Comme la technologie précédente, il s'agit d'un disque numérique synchronisé avec la copie film.

⁴¹⁶ Fichier son MPEG layer 3 (compression de 10 à 14 fois et en partie destructive). Le format a été finalement standardisé en 1997.

⁴¹⁷ Source électronique, institut *GfK*, à l'adresse URL : <http://www.generation-nt.com/disque-musique-cd-dvd-vente-actualite-66661.html> , mise à jour le 19 janvier 2008, consulté le 1 avril 2008.

⁴¹⁸ « Tom Holman experiment », société créée par George LUCAS en 1983.

⁴¹⁹ LANDFRIED Stéphane, « Le son numérique historique et dernier développement », [source électronique], site Internet *Silver Screens*, à l'adresse URL : <http://www.silverscreens.com/digitsnd.php>, consulté le 15 mai 2004.

⁴²⁰ Dont les initiales « LC », viennent de ses deux inventeurs : Elisabeth LÔCHEN et Pascal CHÉDEVILLE.

⁴²¹ Développé conjointement par les sociétés Optical Radiation Corporation et Kodak.

En 1992, *Batman Returns* (*Batman, le défi*) est le film véhicule du « Dolby SRD » (Spectral Recording Digital)» (mis en avant une fois de plus par George LUCAS) et rebaptisé par la suite « Dolby Digital », les informations sonores sous forme numérique sont posées sur le film sous la forme de petits paquets de codes logés dans l'inter perforation puis lus par un laser positionné près de l'ancien lecteur de son optique.

En 1993, *The Lost World Jurassic Park* (*Le monde perdu*) est le film véhicule du son « DTS »⁴²² qui est la réponse de Steven Spielberg au « Dolby Digital ». Le film est exclusivement mixé en DTS pour obliger les salles qui souhaitent le programmer à s'équiper. Le « Dolby Digital », le « DTS » et le « SDDS »⁴²³ coexistent aujourd'hui et sont les principaux supports numériques au cinéma, toutefois toutes les copies 35 mm disposent toujours de l'information en son optique sur le film, qui est maintenue en cas de panne du système numérique. Le support film est donc déjà depuis les années 1990 un support numérique dans l'attente du moment où l'image sera elle aussi complètement numérique.

Il est vrai que la qualité d'enregistrement des systèmes analogiques de cinéma est, comme nous l'avons vu, assez réduite en comparaison de ces systèmes numériques.

Certaines études⁴²⁴ ont montrés, dans les années 1980 (lors de la mise en place de l'AUDIMAT en Europe) que le téléspectateur moyen était plus attentif à 60 % au son pour seulement 40 % à l'image, contre l'inverse pour le spectateur de cinéma. La qualité de reproduction sonore est donc plus importante proportionnellement en vidéo du fait, entre autres, de la taille historiquement réduite de l'écran.

Le son numérique nourrit d'ailleurs une confusion entre un son amateur et professionnel puisque les DVD vidéo sont également capables de transmettre un son multi-canal du même type ou proche de celui des salles en Dolby Digital ou en DTS (même si celui-ci est compressé).

La segmentation entre les particuliers et les salles n'est plus une évidence pour les particuliers très bien équipés comme d'ailleurs cela pouvait être le cas pour les collectionneurs de films argentique 35 mm, beaucoup plus minoritaires que les millions de foyers équipés d'un système « Home cinéma ». Ces derniers s'appuyaient d'ailleurs, avant la HD, à la fin des années 1990 uniquement sur le son pour « singer » le spectacle cinématographique. Aujourd'hui le mixage en « 5.1 »⁴²⁵ est généralisé pour les films en

⁴²² D.T.S. : Digital Theater System est en fait très proche du Dolby Digital. Son principal avantage est qu'il compresse beaucoup moins le signal - 4 fois moins - et numérise le son sur 20 bits au lieu de 16. Il offre ainsi une qualité de son bien meilleure au prix d'un débit nettement supérieur (autour de 1411 kbps). Il s'agit d'un disque optique synchronisé avec le film.

⁴²³ Sony Dynamic Digital Sound mis au point par Sony comme format spécifique pour les grandes salles.

⁴²⁴ DURAND, J., « Des sondages sans frontières : vers une mesure de l'audience de la télévision au niveau européen », in, Séminaire IREP, *Médias et recherche*, décembre 1987, pp.137-160

& : *Revue de l'Union Européenne de Radiodiffusion*, mai 1988, pp.11-16.

⁴²⁵ Cinq pistes principales et une pour le caisson de basse.

salles et en DVD. Avec la sortie de films en HD, on assiste, en 2008, à une guerre des systèmes type « 7.1 » ou même « 7.2 » proposés pour le vidéo Haute définition alors que de petites salles de cinéma en province sont encore en Dolby Stéréo. Les systèmes sortent les uns après les autres, dans une logique de concurrence effrénée : le « DTS ES Matrix 6.1 », le « Dolby True HD », du « Dolby Digital Plus », etc.

Le « cinéma numérique » a été rendu possible dans son sens littéral avant la Haute Définition numérique, par le biais de la vidéo numérique et parfois même de projection en définition standard.

En 1992, *Agaguk*⁴²⁶ doit être le premier « film de cinéma » (destiné à une exploitation en salle) tourné avec un caméscope professionnel Bétacam Digital. En fait, c'est surtout l'émergence des petits caméscopes en Digital Vidéo, alias DV, format qui date de 1996, qui a bouleversé les professionnels du cinéma autant que les amateurs de « Home vidéo » à qui il était destiné. Ils se sont accaparés en nombre cet outil qui leur offrait une grande liberté de création. Par exemple, le mouvement « Dogma 95 », (imaginé par les réalisateurs danois Lars VON TRIER et Thomas VINTERBERG), est devenu le mouvement étendard de l'utilisation de la DV au cinéma, alors qu'il trouve justement sa raison d'être dans « dix vœux de chasteté »⁴²⁷ pensés pour le support film, en réaction justement à l'utilisation des artifices dont les images numériques.

Le format DV a clairement permis, pendant une décennie de produire des films pour de petits budgets avec une esthétique très libre et forte. Nous pensons en particulier à *Festen*, film de 1998, réalisé par Thomas VINTERBERG, mais aussi de concurrencer le support film (spécialement 16 mm) pour la production cinématographique sur de nombreux films qui ne se seraient pas montés financièrement autrement. Cette révolution technologique a marqué les esprits, et on a trouvé au format DV non seulement des vertus économiques mais aussi esthétiques pour la fiction. La DV a bien sûr trouvé aussi son utilité dans le documentaire, de

⁴²⁶ Film franco-canadien de DORFMANN Jacques tourné en mode NTSC.

⁴²⁷ Le « Dogme » fut proclamé officiellement le 20 mars 1995 à Paris. Les points dont ses créateurs ne se réclament plus depuis 2005 sont les suivants :

« 1. Le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être amenés (si on a besoin d'un accessoire particulier pour l'histoire, choisir un endroit où cet accessoire est présent). 2. Le son ne doit jamais être réalisé à part des images, et inversement (aucune musique ne doit être utilisée à moins qu'elle ne soit jouée pendant que la scène est filmée). 3. La caméra doit être portée à la main. Tout mouvement, ou non-mouvement possible avec la main est autorisé. (Le film ne doit pas se dérouler là où la caméra se trouve; le tournage doit se faire là où le film se déroule). 4. Le film doit être en couleurs. Un éclairage spécial n'est pas acceptable. (S'il n'y a pas assez de lumière, la scène doit être coupée, ou une simple lampe attachée à la caméra). 5. Tout traitement optique ou filtre est interdit. 6. Le film ne doit pas contenir d'action de façon superficielle. (Les meurtres, les armes, etc. ne doivent pas apparaître). 7. Les détournements temporels et géographiques sont interdits. (C'est-à-dire que le film se déroule ici et maintenant). 8. Les films de genre ne sont pas acceptables. 9. Le format du film doit être le format académique 35 mm. 10. Le réalisateur ne doit pas être crédité. »

Sources électroniques, aux adresses URL :

<http://www.6bears.com/dogma952.html>, et <http://fr.wikipedia.org/wiki/Dogme95>, consulté le 1 juin 2008.

par sa légèreté et son faible coût pour tout un film comme *Kings of the World* (documentaire français de 2004 sorti en salle en vidéo en 2007 ⁴²⁸) ou bien plus discrètement pour une séquence déterminée comme les scènes sous-marines de *La marche de l'Empereur* (film de 2004 réalisé par Luc JAQUET).

David Lynch a ainsi décidé en 2006 d'abandonner définitivement le 35 mm lors du tournage en DV de *Inland Empire*. Le support DV devenu pourtant théoriquement obsolète, en définition standard, à cette date et pour un réalisateur, surtout de ce niveau, a été recadré en 1.85 après un kinescopage⁴²⁹, ce qui laisse donc peu de place à la qualité brute de l'image. LYNCH déclarait pourtant :

« J'aime le résultat à l'écran. Je trouve que ce support marche bien avec mes idées. « Le bruit » que l'on obtient est un peu l'équivalent du grain des premières pellicules 35, celles de l'époque du cinéma muet. Il y a là un côté mal défini et balbutiant qui me plaît beaucoup. Disons que le sentiment que l'on obtient est différent de celui d'un film tourné sur pellicule. Le 35 mm est un support magnifique, c'est indiscutable. Mais la pellicule se casse, elle se salit, se couvre de poils et de marques, aucune copie n'est identique à l'autre. Le matériel de prise de vue est très volumineux, il faut attendre éternellement entre chaque mise en place d'un nouveau plan... Le numérique est l'avenir du cinéma, comme il le fut avec la musique. En ce qui concerne le traitement de l'image, nous allons avoir de plus en plus de possibilités de contrôle du rendu final. Je crois que le futur est très prometteur en ce sens. Les coûts de production vont baisser, le cinéma sera accessible au plus grand nombre, et des tas d'histoires restées dans les tiroirs vont enfin pouvoir être filmées. Ce sera extraordinaire.
⁴³⁰ »

Le succès phénoménal de la DV pour le cinéma faisant de tout à chacun un réalisateur de film de cinéma a modifié les structures de la production. Le support DV est apparu, spécialement pour des producteurs comme une alternative complète au support film alors que ces performances brutes sont assez limitées⁴³¹.

Les créateurs y ont parfois gagné en faisant exister et voir leurs œuvres comme Philippe CAOUILLE avec *Tarnation* (en 2003), qui est un archétype du « Home movie » (un film fait à la maison) ou en 1999, avec ce qui est sans doute l'un des films les plus rentables de

⁴²⁸ Co-réalisé par : MITTEAUX Valérie, PITOUN Anna, ROZIE Rémi.

J'ai eu l'occasion de voir en salle ce documentaire sans avertissement sur la nature du support alors que le film était rétro projeté (donc par derrière l'écran) avec un simple petit vidéo projecteur SD dans une toute petite salle parisienne.

⁴²⁹ Passage de la vidéo au support film dont l'image ne peut donner que ce qu'elle a c'est-à-dire environ 500/510 lignes effectives avant recadrage vers le format Cinémascope, soit, suivant nos calculs, en dehors des masques et sur recadrages dus aux logiciels de montage environ 310 lignes.

⁴³⁰ LYNCH David, propos recueillis par, PENSO Gilles, « Entretien avec David Lynch », *Sonovision Broadcast*, mars 2007, n°516, pp.54-55.

⁴³¹ Avec un débit d'information réduite à 18 Mb/s sur une cassette magnétique en 8 bits de quantification couleur et 4 :2 :0 (c'est-à-dire qu'un pixel sur deux mais aussi qu'une ligne sur deux n'est « informé » de sa couleur), le tout dans une définition souvent très légèrement inférieure à la définition standard PAL avec 500/510 lignes).

l'histoire du cinéma, *The Blair Witch Project* (réalisé par Daniel MYRICK et Eduardo SÁNCHEZ), puisque le film aurait coûté 35 000 dollars et rapporté quelques 150 millions de dollars⁴³² juste pour les salles américaines. *Nocturnes pour le roi de Rome* de Jean-Claude FITOUSSI est quant à lui le premier long-métrage officiellement tourné (en 2005) avec un téléphone portable⁴³³. Ces films ouvrent encore une porte vers la captation avec un petit appareil mobile même avec une qualité bien loin du 35 mm des salles de cinéma⁴³⁴. Un festival « Pocket film » se déroule tous les ans au Forum des Images à Paris et a présenté à ce jour plus de 1000 films⁴³⁵.

Pourtant chaque « progrès » possède son revers et un événement révélateur a marqué le 26^{ème} festival du court-métrage de Clermont-Ferrand de 2004 où, pour la première fois, une majorité de films était en support DV : le jury a alors décidé à l'unanimité de ne pas accorder de grand prix, alors que 1255 courts métrages étaient inscrits et que 55 films avaient été sélectionnés :

« Le jury a fustigé le manque d'inventivité formelle de l'ensemble de la production de courts métrages..., appelant les réalisateurs à désobéir pour ne pas jouer le jeu de l'uniformisation culturelle, le cinéma français pouvant mourir en 5 ans⁴³⁶ ».

Bien que la technique de la vidéo projection soit ancienne et a semble-t-il faillit même supplanter le cinéma après plusieurs expérimentations publiques entre 1929 et 1952⁴³⁷, la montée en puissance de la vidéo projection, on a assisté, surtout à partir de 2002 à des diffusions en salle de films de long-métrage en définition standard.

⁴³² Source électronique, site Internet wikipedia.org, à l'adresse URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Projet_Blair_Witch, consulté le 15 juin 2006.

⁴³³ Ce film présenté à la semaine de la critique à Cannes 2006 a été tourné avec appareil assez basique : un Nokia 6630 avec seulement 174 x 144 pixels en mode vidéo.

Source électronique : <http://www.1800mobiles.com/nokia-6630-cell-phone.html> consulté le 1 juin 2008.

⁴³⁴ Le film a été sélectionné à la semaine de la critique au festival de Cannes 2006.

⁴³⁵ Prospectus publicitaire distribué, au SATIS 2008, par les éditions DIXIT, à propos du livre de, LAOURETTE Benoît, *Tourner un film avec votre téléphone portable*, Ed Dixit, 2008.

⁴³⁶ Déclaration finale du Jury du 26^{ème} festival du court métrage de Clermont-Ferrand rapporté par, VOITURIN Sophie, « Clermont-Ferrand s'ouvre au support numérique », *Sonovision*, mars 2004, n°482, p.62.

⁴³⁷ Série d'expériences américaines, dans le but (déjà !) de supprimer les copies argentiques. Il s'agit en particulier de : la « Theater Television » par RCA en 1929 de « télévision sur grand écran » en démonstration à New York à partir de janvier 1930, en 1947 d'essais de diffusions en couleurs via une simple liaison téléphonique d'un match de boxes à Philadelphie qui se déroulait en direct à New-York et enfin, en 1952, d'une évolution la « Giant Theater TV » (connu sous le nom de « Eidophor ») collaboration technique de la Warner, la Fox et RCA.

Source : KITSOPANIDOU Kira, « Du Movietone au Cinemascope - L'innovation technologique au sein de la 20th Century Fox » (conférence à partir de sa thèse : *L'innovation technologique dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le cinéma-spectacle des années 50: une mise en perspective des stratégies liées à l'Eidophor et au CinemaScope*, (Dir, CRETON Laurent), Paris III, décembre 2002), Conservatoire des techniques, le 7 novembre 2008, à la Cinémathèque française.

Un discret tournant eut sans doute lieu, en octobre 2002, avec la diffusion dans 14 salles françaises de *Visitor Q*, un film de Takashi MIIKE⁴³⁸. Le réalisateur japonais souhaitait en effet ce que l'on peut trouver cohérent d'un point de vue esthétique, une exploitation dans le format natif du film, c'est-à-dire la vidéo SD (le film ayant été tourné en DV) et le CNC considéra alors officiellement la sortie du film comme « cinématographique ».

La même année, le cinéma parisien le *Reffet Médecis* avait fait face apparemment à la difficulté de trouver des copies 35 mm, diffusé deux classiques du répertoire en définition standard numérique deux classiques : *Une vierge sur canapé (Sex and the single girl)* film de 1964 et *Pandora (Pandora and the Flying Dutchman)* film de 1951⁴³⁹.

Lors d'une visite du cinéma indépendant des Champs-Élysées, le Balzac, nous avons eu l'occasion de nous entretenir avec son propriétaire Jean-Jacques SCHPOLIANSKY qui nous a indiqué⁴⁴⁰ que, selon lui, ses spectateurs étaient peu sensible à la nature des images projetées. Le Balzac était alors équipé depuis fin 2003 d'un projecteur vidéo en 1,4K (la première génération de projecteurs HD non normalisés⁴⁴¹) :

« Avec un tel matériel, nous entendons diversifier au maximum sa programmation et montrer sur grand écran des images et des films qui n'existent pas en 35 mm : courts métrage et moyen métrages, documentaires, images d'archives, films restaurés etc. »⁴⁴².

Le Balzac passe des films et organise des ciné concerts mais les sources de diffusion sont parfois de simples DVD⁴⁴³ et cela ne semble gêner personne, ce qui doit relativiser, (pour les non spécialistes) beaucoup d'éléments dans nos propos visant à comparer ou à mettre en perspectives les deux technologies (argentique et numérique).

Le DVD acronyme de « Digital Video Disc » puis « Digital Versatile Disc » a depuis la finalisation de ses spécifications techniques en 1995 et sa sortie commerciale en 1996 assez rapidement remplacé la cassette vidéo VHS.

⁴³⁸ A.B, « Visitor Q en vidéo numérique dans les salles », *Le film français*, 4 octobre 2002, N°2958, p.8.

⁴³⁹ LANET Edouard, « Le reflet Médecis éprouve la vidéo », *Libération*, 23 août 2002, in, *Lettre AFC* 13 septembre 2002, in, Source électronique, « Revue de presse en ligne », du site Internet Afcinema.com à l'adresse URL : <http://www.afcinema.com/-Revue-de-presse-.html> , consulté le 9 mai 2007.

⁴⁴⁰ Op. cit., SCHPOLIANSKY Jean-Jacques (directeur du cinéma), Présentation visite du Balzac, ...

⁴⁴¹ Un projecteur de marque BARCO de type DP30, la première génération de projecteur HD en 1,4K, (soit 1280 x 1024 pixels), dont la fourniture et l'installation ont été prises en charge en partie par l'ADN (Agence pour le Développement du Cinéma Numérique), la ville de Paris, la région Ile de France, le programme Média + de l'Union Européenne et l'association Europa Cinéma.

Source : ROBERT Alain, [source électronique], forum Internet : « Les ciné Tribulations », en ligne le 3 janvier 2004, à l'adresse URL :

http://cinetribulations.blogs.com/tribulations/projection_numrique/, consulté le 31 mars 2008.

⁴⁴² SCHPOLIANSKY Jean-Jacques, in, propos recueillis par SELLAM Laetitia, « Le Balzac s'ouvre au D-cinema », *Sonovision*, janvier 2004, n°480, p.93.

⁴⁴³ Même si, fin 2008, il s'est finalement équipé d'un projecteur Christie CP 2000-ZX 2K (suivant la recommandation DCI et la norme AFNOR et d'un serveur XDC). C'est à dire d'un vrai « D-cinema ». Source : « Projection cinéma numérique au Balzac », (actualités), *Sonovision Broadcast*, novembre 2008, n°534, p.8.

Sur le plan de la diffusion à domicile, le marché du DVD vidéo est l'exemple même du succès du passage au numérique, ce support ayant connu en France une croissance de 92 % en 2002 ⁴⁴⁴, alors qu'à titre de rappel en 1998 ⁴⁴⁵, seul 0,2 % des foyers en étaient équipés. En 2003, 30,6 % des foyers français étaient équipés⁴⁴⁶ (dont 48 % acquis dans les 12 derniers mois⁴⁴⁷) ; ce taux reste inférieur au parc de magnétoscopes qui équipent 80,4 % des foyers (en 2003), toutefois, comme nous le verrons, toutes les ventes finiront par s'effondrer avec la concurrence des nouveaux moyens de diffusion (dont le piratage) à partir de 2005.

Pour l'année 2003, la « satisfaction » des possesseurs de DVD s'élève même à 94,9 % ⁴⁴⁸ (ce qui reste assez vague, car subjectif).

Chez les « collectionneurs de films », (entendu au sens large, c'est à dire en incluant ceux qui collectionnent les vidéogrammes), il a été plébiscité et a remplacé les bandes magnétiques vidéo VHS. Il a aussi parfois remplacé les copies 16 mm chez des collectionneurs plus intéressés par les films disponibles sur ce support que par la nature, fut-elle vidéo, du support lui même. Toutes les postures existent (comme nous le verrons dans la partie sur le sondage que nous avons effectué) mais, incontestablement, le DVD s'est imposé presque pour tous comme un support de consommation vidéo et même de « collection ».

Son aspect pratique et compact, ses capacités multimédias comme la fameuse réversibilités des sous-titres et, tout simplement, à partir du début des années 2000, par le nombre de titres édités, il s'est imposé comme un support incontournable. Il ne faut pourtant pas perdre de vu pas ses imperfections comme : sa définition vidéo standard, son débit total d'informations variables limité à 10,08 M/bs avec à la clef une compression importante comme celle des informations de chrominance qui sont limitées (comme en DV au « 4 :2 :0 »). Sa conservation n'est pas garantie et il est à craindre des problèmes avant la trentaine d'années d'espérance de vie qu'on lui donne en moyenne.

En outre, comme pour beaucoup de supports, (y compris argentique), il y a des bons et des mauvais DVD. Des télécinémas peuvent avoir été faits à partir d'éléments ou d'un master vidéo dans un très mauvais état et, à l'inverse de très belles copies ont servis pour des DVD dont « l'authoring » (c'est-à-dire l'architecture des menus et la « construction » des données

⁴⁴⁴ Source CNC, pour 2002, disponible à l'adresse URL : http://www.cnc.fr/d_stat/fr_d_annuelle.htm, consultée en avril 2003.

⁴⁴⁵ Étude de l'institut GfK, in, *CineNow* (site Internet), à l'adresse URL : <http://www.cinenow.com/fr/article.php3/id,1347/>, consultée en avril 2004.

⁴⁴⁶ Ibidem, in, « Offre et consommation TV par genre de programme ».

⁴⁴⁷ Op.cit., Étude de l'institut GfK, in, *CineNow*..

⁴⁴⁸ Ibidem.

en veillant à ne pas dépasser les capacités raisonnables du support) a été soigné⁴⁴⁹. De nombreuses revues spécialisées dans la vidéo pour les amateurs⁴⁵⁰ et même certains titres plus professionnels⁴⁵¹ consacrent des rubriques dédiées aux sorties DVD ou Blu-ray et traitent souvent en détails des défauts et qualités techniques de chaque titre édités. Cette place qu'occupent aujourd'hui ces revues se rapportant à un support audiovisuel matériel fait penser à celle qu'occupaient les revues de cinéma amateur pour les formats sub-standards entre les années 1920 et 1970. Une de ces nouvelles revues ayant même une homonymie chargée de sens avec l'une de celles de l'époque du cinéma amateur: *Cinéma chez soi*⁴⁵².

Il faut aussi observer que les techniques utilisées par les nouveaux afficheurs vidéo depuis la fin des années 1990 comme les vidéo projecteurs DLP (dits aussi DMD)⁴⁵³ sont parmi d'autres capables d'afficher des images, non seulement définies mais avec des rapports de contrastes élevés.

Depuis que des vidéo-projecteurs ou des rétro-projecteurs vidéo existent, quelques très rares collectionneurs de films s'en sont équipés dès les années 1980. C'est en fait surtout depuis la fin l'avènement du DVD entre 1997 et le début des années 2000 qu'ils ont acquis en masse ce qui naturellement rentre en concurrence avec le film argentique comme support fonctionnel et utilitaire de voir des films sur grand écran. Les prix ont fortement baissé à cette période. Ils étaient, avant même l'arrivée de modèles en haute en simple définition standard (dite SD), déjà très attractifs pour des amoureux de l'image animée. Pour certains collectionneurs (comme nous le verrons dans le sondage) que nous avons effectué il s'agit déjà d'une alternative au film comme pour certains d'entre eux les magnétoscopes des années 1970-1980 avaient signifié la fin de certaines collections.

Dans une moindre mesure, pour ce qui est des adeptes du grand écran, après la vidéo et la vidéo-projection, le succès des ventes d'écrans numériques de grandes tailles, depuis une dizaine d'années, comme la technologie des écrans plasma qui en est à la 9^{ème} génération

⁴⁴⁹ Il s'agit, par exemple, de ne pas descendre trop ce que l'on nomme le « bit rate » moyen c'est à dire la moyenne du débit qui doit donc être adaptés à la durée du film mais aussi au mouvement qui est un des motifs d'une grande consommation d'informations numériques pour être correctement montré à l'image.

⁴⁵⁰ Existents en 2008 : *Les années Laser, Ecran plat, Revue du son & du Home Cinéma, Hi-fi vidéo-Home cinéma, Haute fidélité, What Hi-Fi ?, Son & Home Cinema, Prestige Audio Vidéo, etc..*

⁴⁵¹ *Le technicien du film, Sonovision Broadcast, etc.*

⁴⁵² Un titre exista sous ce nom des années 1925 à la guerre et une autre à partir des années 1950 avant qu'un dernier titre apparaisse à la fin des années 1990 mais dédié à la vidéo.

⁴⁵³ DLP pour Digital Light Processing et D.M.D. pour Digital Micromirror Device.

C'est un procédé système par la firme Texas Instrument. Il est basé sur les mouvements d'une multitude de micro-miroirs qui réfléchissent, plus ou moins, la lumière pour reconstituer le détail et les valeurs de contraste d'une image. La couleur est restituée pour les premiers systèmes par une roue chromatique qui tourne entre la lampe et la matrice à vitesse synchronisée (ce qui provoque parfois un effet dit « Arc en Ciel » chez certains spectateurs). Le nombre de miroirs détermine la résolution de l'image et c'est plus souvent cette technologie qui a été choisie pour les systèmes professionnels en haute définition.

d'une très grande qualité (en 2008 le Pioneer Kuro PDP-LX6090)⁴⁵⁴ ou au LCD⁴⁵⁵, représentent aussi de fait une « concurrence » au support argentique. On pourrait tenir ici des propos assez iconoclastes sur la qualité réelle de leur image comparée à l'image d'une « simple » télévision à tube cathodique dite aujourd'hui « CRT »⁴⁵⁶ mais dont la production est quasiment arrêtée mais la nouvelle génération d'écrans OLED⁴⁵⁷ qui reviennent en partie vers la technologie de la télévision cathodique nous fait accepter le terme de « qualité » que l'on attribue à ces écrans encore coûteux.

Pour beaucoup de consommateurs, de collectionneurs de films et même de professionnels de l'audiovisuel il est clair que le niveau de qualité d'un « bon » DVD même, par exemple, en projection sur un « petit » écran de 4 mètres de base sera souvent « meilleur » que celui d'une mauvaise copie argentique. Pour un même titre de film et s'il s'agit juste de l'usage du support pour un visionnement « fonctionnel »⁴⁵⁸ une copie 16 mm ou même 35 mm aux couleurs virées dans un état mécanique faible avec de nombreux collages et rayures ne tient pas la comparaison avec un film en DVD ayant eu un élément de source exceptionnelle et que toutes les étapes jusqu'à l'affichage de l'image ont respectées avec ce qui se fait de mieux dans les limites supérieures de la technologie.

1. 2. 1. 3 Un passage au cinéma digital

Pour ce qui est de la « Haute Définition », (la HD), tout va très vite pour ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui le « Cinéma Digital », alias D-cinema (pour Digital Cinema), « Cyber Cinema » ou « Cinéma électronique », autres noms du « Cinéma Numérique ».

Après une période d'observation et d'expérimentation entre 1998 et 2003, actuellement tout s'accélère, même si la technologie n'est peut-être pas mûre et que les standards ne sont pas encore complètement arrêtés⁴⁵⁹. Le D-cinéma est en fait assez proche dans sa définition usuellement utilisé pour sa diffusion courant 2008 (le format 2K) de la Télévision Haute Définition internationale TVHD de type 2 (dans une résolution de 1920 x 1080 lignes) avec laquelle on le confond parfois.. à juste titre, diront certains car il est incontestable qu'une certaine ambiguïté peut nous faire nous interroger sur la segmentation qui existe entre les

⁴⁵⁴ GARCIA Jean-Pierre, « Pionner change de vision », *Sonovision Broadcast*, juillet août 2008, n°531, p.90.

⁴⁵⁵ Acronyme anglais de Liquid Cristal Display, soit écrans à cristaux liquides.

⁴⁵⁶ Acronyme anglais de Cathode Ray Tube, soit tube cathodique.

⁴⁵⁷ Acronyme anglais de Organic light-emitting, soit Diode électroluminescente organique qui a des temps de réponse proche d'un CRT classique (0,1 nano seconde) donc bien plus rapide que les très lents LCD (avec entre 2 et 16 nanos secondes pour l'affichage d'un nouveau point) et avec des rapports de contraste ou des noirs et blancs plus cinématographiques.

⁴⁵⁸ Nous insistons sur ce point car on peut restaurer une copie même abîmée. Elle garde une densité d'information supérieure à la vidéo en définition standard et même le plus souvent haute définition.

⁴⁵⁹ Normes 2K, 4K ou plus, quels niveaux de colorimétrie ou de luminance, etc.

deux puisqu'on parle de plus en plus uniquement de « HD ». Les premières expédiences opérationnelles de TVHD (alors en 1125 lignes) remontent à 1982 au Japon⁴⁶⁰.

Cette réalité brouille encore plus les frontières entre cinéma et audiovisuel et sont de moins en moins certaines bien que, la réglementation relative à la chronologie des médias se base sur un distinguo possible entre des œuvres exploitées (par « projection ») en salles et les autres, même si les visas sont attribués à des œuvres agréées comme « audiovisuelles » terme réunissant vidéo et cinéma.

Au même titre que, dans le passé, le passage de la télévision noir et blanc à la couleur, et plus récemment de la télévision analogique au numérique, la TVHD va devenir rapidement la norme standard de télédiffusion. Parallèlement l'exploitation cinématographique pourra être vue comme un retour à ce qu'on appelait dans les années 1930 et 1950 en France des « vidéo-clubs », c'est-à-dire des salles de vision collective pour de la vidéo.

La F.N.C.F. (Fédération Nationale des Cinémas Français) cherche d'ailleurs à stimuler dans les salles françaises la diffusion de programmes non cinématographiques en vidéo. Avec les programmations de films en milieu rural (par exemple sponsorisés par Electricité de France), ce mouvement pour des contenus alternatifs via des supports parfois mobiles à assez faible coût (à la limite des équipements de certains particuliers). Cela s'appelle le « e-cinema ». Il s'agit en premier lieu de diffuser des spectacles, des événements sportifs, etc. ; Si possible en direct comme le fait depuis longtemps avec le réseau V.T.H.R. (Vidéo Transmission Haute Résolution) la structure « CielEcran »⁴⁶¹. La salle de cinéma et les salles de spectacles fusionnent.

Sur le plan de la captation, ou du « filmage », les téléfilms et séries françaises qui se tournaient dans leur très grande majorité en Super 16 mm le sont aujourd'hui de plus en plus en HD depuis le milieu des années 2000.

« Tous formats de programmes confondus (day time, access prime time et prime time), la production de fictions télévisuelles en numérique (HD et SD) est de 60 %⁴⁶² ».

Au cinéma, pour des films ayant pour vocation de sortir en salle, sur le plan de la captation, nombre de tournages sont « hybrides » (mixtes entre la HD et l'argentique par exemple) suivant la difficulté des plans à tourner. Par exemple, le film *Le renard et l'enfant*, réalisé en 2007 par Luc JACQUET à la fois en en 35 mm (3 perforations) et en HD (Sony HDW 750)⁴⁶³ avec, bien sûr, un étalonnage numérique quasi systématique dans la logique d'un meilleur

⁴⁶⁰ MIER Guy-Louis, « Comment gagner de l'argent avec la HD », *Le technicien du film*, novembre 2005, n°560, p.14.

⁴⁶¹ OLLIER Lionel, « CielEcran participe à la fréquentation des salles », *Sonovision Digital film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, pp5-57.

⁴⁶² Source électronique, site Internet de la FICAM, « Observatoire Métiers Marchés : analyse de la production fictions TV 2007 » à l'adresse URL : <http://www.ficam.fr/fr/informer/actusobs.php?choix=all>, mise à jour 29 janvier 2008, consulté le 15 avril 2008.

⁴⁶³ HÉMERRY Annik, « Le Renard et l'Enfant mariage de HD et de 35mm », *Sonovision Broadcast*, octobre 2007, n°522, pp.112-113.

intégration. La captation d'un cinéma numérique ouvre grâce à sa souplesse de nouvelles possibilités, à l'instar de la « révolution » qu'ont pu être les tournages en DV vis-à-vis de l'argentique. En premier lieu, l'image est plus définie en HD qu'en vidéo SD et l'on peut même dire qu'avec, une post-production numérique quasi généralisée, les différences visibles sont parfois difficiles à déceler au final pour le grand public entre la HD et les films argentiques post-produit en HD.

La comparaison entre images vidéo SD et HD est bien qu'acquise à la HD est bien plus complexe qu'on ne veut bien tenter de le définir. Beaucoup de choses se disent sur la TVHD mais parfois sans grande rigueur même de la part de professionnels ou de chercheurs⁴⁶⁴.

« Si la HD permet une définition doublée, cela ne signifie pas que l'image soit aussi améliorée sur ses autres caractéristiques : contrastes, nuances de couleurs, gamme de gris, respect des hautes lumières, nuances les valeurs sombres. Et même ce serait plutôt l'inverse du fait du débit 5,5 fois élevé, du au simple fait de l'amélioration de la définition !⁴⁶⁵»

Tourner en HD, à l'instar de la vidéo SD, libère également d'une partie des contraintes matérielles du support film argentique, comme par exemple les chargeurs de film limités à environ de 4 minutes 30⁴⁶⁶ jusqu'à 11 minutes de capacité. Il est possible de faire un film entièrement en plan séquence, comme dans le film en vidéo HD, d'une durée de 96 minutes *l'Arche russe (The Russian Ark)*, réalisé en 2002 par Aleksandr SOKUROV.

Il est donc a fortiori possible de tourner en continu des prises jusqu'à plus de 40 minutes, comme Lars VON TRIER sur *Dogville*, film de 2003 où le réalisateur Danois tournait d'ailleurs la plupart du temps sans équipe technique sur le plateau⁴⁶⁷. Certes le stockage des données était un problème jusqu'au milieu des années 2000, car un film sous la forme de données numériques était très encombrant au regard des technologies disponibles à cette date.

Après ce qui apparaîtra bientôt, selon nous, comme une décennie de transition, qualitativement très imparfaite, des caméras numériques comme la « Dalsa Origin » (mise

⁴⁶⁴ Nous avons été par exemple frappé d'une étude « scientifique » dénommée « Baromètre TDF », réalisée fin 2008, par le Pr Charles TIJUS et Stéphane JUGUET (chercheur au L.U.T.I.N. (Laboratoires des Usages en Technologies d'Information Numériques)). Cette étude était présentée, le 4 décembre 2008, au 5^{ème} Rencontre numériques de TDF (Télé Diffusion de France).

Des téléspectateurs ont été exposés à des images HD et SD dans le but d'évaluer leurs préférences (et leur comportement vis à vis de ces images). Les images (fournies par TF1 et M6) étaient présentées sur des écrans HD 16/9^{ème}.

Comment évaluer la différence entre deux types d'images qui n'ont pas le même ratio et dont l'une n'est pas faite pour passer sur un écran qui est le fruit d'une autre technologie (numérique) ? Une image SD en plein écran est en format 4/3 et pas en 16/9^{ème}.

Le professeur Charles TIJUS et son technicien n'ont pu répondre à mon objection seulement : « qu'on ne leur avait pas fourni d'autres images ».

⁴⁶⁵ PIGEON Jacques, « Il n'y a pas que la définition qui compte ! », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, pp.112-113.

⁴⁶⁶ Pour un chargeur de bande de 120 m en 35 mm 4 perforations.

⁴⁶⁷ Un ingénieur de la vision et un ingénieur du son se trouvant à l'extérieur du plateau pour gérer à distance les questions relatives à la technique de captation.

sur le marché en 2006), la « Red One » (depuis mi 2007)⁴⁶⁸, la Sony F35 (pour 2009), qui sont maintenant, parmi quelques autres [voir, Annexe B, figure 20, photographie caméra numérique Sony Cinealta au SATIS 2008] capables d'une captation dans une résolution en 4K, c'est à dire pour la Dalsa 4096 points de larges sur 2048 de haut, en 16 bits linéaires de profondeur de couleurs, une dynamique utilisable de 13 diaphragmes, 48 MO par image et l'équivalent de 320 ASA⁴⁶⁹. Ces caractéristiques impressionnantes des caméras vidéo sont plus proches du niveau de résolution du support film 35 mm (dont ils ont maintenant souvent la même taille de capteur et les optiques). C'est plus particulièrement vrai en comparaison du format 1.85, format avec lequel la première génération de caméras⁴⁷⁰ en 2K ou TVHD (1920 x 1080 lignes) qui est encore très répandue en 2008 se comparait.

Il est bien sûr aussi possible de faire avec des caméscopes légers ce qui se faisait avec des films tournés en DV. Le film d'Antoine DE MAXIMY *J'irai dormir à Hollywood*, sortie en France le 19 novembre 2008 en salle avec 150 copies⁴⁷¹ en est l'illustration en transposant en salle le principe de son programme télévisé filmé seul avec trois petites caméras HDV dont deux « paluches »⁴⁷² pour seulement quelques petits kilogrammes d'équipement pour 3 mois de tournage. Il est d'ailleurs important de signaler qu'à l'instar de la vidéo analogique ou du support film argentique il existe sur le plan des tournages (de la captation) des différences de qualités très fortes entre les systèmes HD et il y a autant de différence entre un format HDV (sur une cassette DV) et une caméra HD en 4K de dernière génération qu'entre du Super 8 mm et le format IMAX (70 mm en 15 perforations).

Sur le plan de la diffusion, la proximité de la définition vidéo (TVHD) ou cinéma numérique (2K) et réciproquement risque de supprimer la segmentation claire qui pouvait exister entre les deux médias. Le grand public équipé de plus en plus avec des écrans dit « Full HD », c'est-à-dire en 1920 x 1080 pixels en mode progressif, dans un format de 16/9^{ème} 473, iront-ils

⁴⁶⁸ Qui est un petit boîtier, sans objectif ce qui a fait monter les prix de l'occasion vers les objectifs anciens de qualité.

Source : DEPARDON Raymond, (propos recueillis par, FRODON Michel, le 3 août 2008), « Entretien avec Raimond Depardon et Claudine Nougaret », *Cahiers du cinéma*, octobre 2008, n°638, p.16

⁴⁶⁹ OLLIER Lionel, « La caméra Dalsa Origin », *Sonovision Broadcast*, mars 2007, n°516, p.50.

⁴⁷⁰ Après l'usage de caméras en résolution plus faible : Panasonic Variacam (1280x720), Sony HDW-F900 (en 1920 x 1080), Sony F23 (1920 x 1080), la Thomson Grass Valley Viper (en 1920x1080) et même l'ARRI D-20 (en résolution 3K à 3018 x 2200) qui est plus clairement cinéma avec ses optiques et sa conception modulaire.

Sources chiffrés : BOUSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Focus sur les caméras numériques », *Sonovision Digital Film*, complément à, *Sonovision*, n°489, p.46.

PIGEON Jacques, « Caméras numérique le cru 2007 », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, pp.38-40.

⁴⁷¹ MARMU Aurélie, « J'irai dormir à Hollywood », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, octobre 2008, n°533, p.24

⁴⁷² Des têtes de caméra très petites (ici 4cm de coté pour 80 grammes) qui sont reliées à un magnétoscope.

⁴⁷³ Du fait d'une recherche de compatibilité avec les systèmes « SD » antérieurs le ration des pixels est de 1,45 de large sur 1 (ce qui entraîne aussi des aberrations de proportions dans les affichages en informatique par exemple en 1024 x 576).

toujours dans une salle commerciale payante ? N'y a-t-il d'ailleurs pas plus de différence entre une projection 35 mm et 16 mm que entre une vidéo projection en « D-cinema » et une plus « amateur » dite Full HD (autrement dit une image TVHD provenant par exemple d'un Blu-ray) ?

Il est d'ailleurs intéressant de noter que toutes les comparaisons effectuées par les fabricants de caméras numériques HD se font en référence au format 35 mm 4 perforations en ratio 1.85 dont le rendement, comme nous l'avons dit, est le moins bon des formats argentiques.

Sur le plan de l'exploitation, le premier essai significatif d'une diffusion en « Cinéma Numérique » date d'Octobre 1999 et la sortie dans 4 salles⁴⁷⁴ américaines du film de George Lucas, *Star Wars: Episode I - The Phantom Menace* (qui lui-même est en partie tourné en HD). Les efforts de normalisation via les recommandations de la D.C.I. (Digital Cinema Initiatives) qui collaborent activement avec les majors hollywoodiennes, ont permis l'accélération du développement du cinéma numérique même si cela ne prend pas en compte de pluralité des formats historiques⁴⁷⁵. Elle a notamment fourni, pour le D-Cinema, à partir de décembre 2003, des spécifications techniques d'un Digital Cinema System⁴⁷⁶ qui ont été soumises au processus de standardisation S.M.P.T.E. (Society of Motion Picture and Television Engineers)⁴⁷⁷. D'autre part, les grands distributeurs américains, surtout à partir de 2006-2007, ont pris des engagements auprès des exploitants pour les rassurer avec la mise en place du « V.P.F. » (Virtual Print Free) qui consiste notamment en une prime à l'équipement et un paiement à l'utilisation. Il s'agit donc autant de technique que d'un nouveau modèle économique qui oblige à redéfinir les fondamentaux du cinéma.

La Chine a décidé de s'équiper et de passer au numérique dans la perspective des Jeux Olympiques de 2008, ce qui a eu un effet « booster » sur le marché du D-cinema. On a donc observé 300 % de croissance, au niveau mondial, entre mars 2006 et décembre 2006⁴⁷⁸,

⁴⁷⁴ TRAISNEL Etienne, *Le cinéma numérique*, (rapport de stage pour la C.S.T., (la « Commission supérieure Technique de l'Image et du Son »)), à l'adresse URL : www.cst.fr, consulté le 1 mars 2004,

⁴⁷⁵ Seuls le 1.85 (dénommé « Flat ») et le « Scope » en 2.39 sont pris en compte.

HENNION Jean-Baptiste, [responsable de X.D.C. (une société de prestation et d'intégration du D-cinema)], « La projection numérique une évolution technique », conférence, dans le cadre du Conservatoire des techniques, à la Cinémathèque française, le 9 janvier 2009.

⁴⁷⁶ GOUYET Jean-Noël, « Quelles images numériques pour le D-cinema », *Le Technicien du film*, septembre 2004, n°547 p.39.

⁴⁷⁷ Dont la définition optimale est de 4096 x 2160 pixels pour le 4K mais qui reste pour le moment en général en 2K.

⁴⁷⁸ « Actualités. En bref », *Sonovision Digital film*, complément à, *Sonovision Broadcast*, janvier 2007, n°515, p.6.

pour la vente de projecteurs (professionnels) DLP cinema⁴⁷⁹ 2K et l'intronisation, au niveau mondial, de la firme Christie (qui occupait 80 % du marché en 2007⁴⁸⁰).

Le D-cinema est incontestablement l'avenir de l'exploitation dite « cinématographique », la mutation étant clairement irréversible, avec déjà environ 3,87 % du parc mondial des salles fin 2007 soit 6400 écrans sur 165 000 salles dans le monde⁴⁸¹. La transmission du flux s'effectue généralement par satellite à 30 mb/sec ou tout simplement par Internet via ADSL à 15-20 mb/s⁴⁸² en réseau, ou encore par disque optique dont le contenu est à télécharger dans les serveurs des salles. Ces réseaux sont théoriquement sécurisés. Ainsi l'encryptage des flux est une préoccupation majeure et est déjà concurrentiel puisque en mars 2008 5 structures proposaient des prestations d'encodage et d'encryptage pour le cinéma numérique⁴⁸³.

En France, les communications ou les positions de la C.S.T. (la Commission Supérieure Technique) sur ce sujet ont accéléré le processus de passage au numérique du cinéma. L'AFNOR⁴⁸⁴ a également publié le 6 septembre 2005 une norme « FNOR NF S 27 – 100 » sur le sujet. Le rapport de 120 pages réalisé par Daniel GOUDINEAU en 2006 « Adieu la pellicule ? Les enjeux du cinéma numérique »⁴⁸⁵ réalisé à la demande du Ministre de la culture et de la communication et de Véronique CAYLA, directrice générale du CNC (et qui n'est pas sans rapport thématique avec notre mémoire de DEA en juin 2004⁴⁸⁶), a eu un impact très important. Il est toutefois intéressant de noter que la compétence technique n'était pas un point important pour la sélection du rapporteur chez les commanditaires :

« Daniel GOUDINEAU a écarté volontairement l'aspect lié à la qualité de l'image car il explique tout d'abord ne pas être un « spécialiste », ensuite parce que cela entraîne des « zones de subjectivité assez grandes », le rapporteur estime que le débat n'est plus d'actualité, et qu'en terme de qualité d'équivalence de qualité, il n'y a plus de problème⁴⁸⁷ ».

Ses 14 recommandations sont maintenant perçues comme des « commandements » par le monde du cinéma et les organismes de tutelle comme le CNC

⁴⁷⁹ Et à cette date 3215 projecteurs DLP HD (pro) Barco, Christie et Nec dans 35 pays.

⁴⁸⁰ CANU Arthur, « Christie et la CST font le point sur le cinéma numérique », *Sonovision Broadcast*, septembre 2007, n°521, p.128.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² TAUFOUR Pierre-Antoine, « Smart Jog distribue les films numériques via ADSL », *Sonovision digital film*, complément à, *Sonovision Braoadcast*, mai 2007, n°518, p.31.

⁴⁸³ HERMET Christelle, BESSE Alain, « La CST au cœur du cinéma numérique », *Sonovision Digital Film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, mai 2008, n°529, p.19.

⁴⁸⁴ L'Association française de normalisation.

⁴⁸⁵ GOUDINEAU Daniel, *Adieu la pellicule ? Les enjeux de la projection numérique*, (rapport), Août 2006, 120p. Consultable sur le site du CNC, à l'adresse URL : www.cnc.fr, consulté le 5 mai 2008.

⁴⁸⁶ Op. cit., ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, mémoire de DEA, sous la direction de Anne-Marie DUGUET, Université Paris I Panthéon - Sorbonne, juin 2004. 137p.

⁴⁸⁷ OLLIER Lionel, « Le " rapport Goudineau » face à la FNCF », *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512, p.47.

Le groupe d'exploitation CGR a annoncé fin 2007 que dans les 2 ans 400 projecteurs équiperont son circuit.

« Début mars 2009, on dénombrait 392 salles commerciales (implantées dans 113 établissements) équipées en numérique, pour près de 80 salles dotées d'un équipement en relief ⁴⁸⁸ ».

Au 8 juillet 2008 ⁴⁸⁹, il y avait 155 salles de 47 établissements commerciaux français étaient équipés en D-cinema (2K minimum) alors qu'en janvier 2008 seulement 63 salles françaises réparties dans 39 établissements l'étaient contre 19 salles fixes (soit 0,36 % du parc français) début 2006. La croissance est donc de plus en plus rapide pour ne pas dire exponentielle :

« Réalité confortée par l'annonce de la signature [Ndlr, début 2008] d'Access IT [Ndlr, une société américaine spécialisée dans l'installation du D-cinema] avec quatre studios (Disney, Fox, Paramount et Universal) pour le déploiement rapide de 10 000 salles supplémentaires grâce au système VPF (Virtual Print Free), ce qui portera rapidement le parc des salles équipées par Access IT à 14 000, soit le tiers des 36000 salles nord-américaines » ⁴⁹⁰.

A l'horizon 2010, tous les films français disposeront d'un support numérique pour la distribution ⁴⁹¹ et la concentration des laboratoires de tirage français dans les mains de deux laboratoires (LTC et Eclair group) ⁴⁹² de manière induite via une hausse des prix, accélérant le passage à la numérisation de l'exploitation des films. Si pour les films récents on peut penser qu'effectivement le passage sera complet dans quelques années et que la programmation n'en sera que plus « souple » quant sera-t-il pour ce qu'il est convenu d'appeler les films du « répertoire » qui n'auront pas été numérisés. Logiquement s'il n'existe plus d'alternative à l'exploitation numérique, les copies argentiques ne seront plus directement exploitables que dans quelques lieux encore équipés qui deviendront de plus en plus rares et élitistes. Face aux coûts d'éditions ou simplement d'un transfert de support, il faudra une volonté particulière pour programmer un film en support argentique alors qu'une minorité des films connus même dans une quinzaine d'années ne seront encore disponibles en master (en « copies ») pour le D-Cinema.

⁴⁸⁸ SONOVISION Diffusion – Publi-information, « Avec Christie, Bienvenue dans la troisième dimension » *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, mai 2009, n°540, p.58.

⁴⁸⁹ Source électronique : « comprendre le cinéma numérique », « A la une », « CGR a converti 27 salles de plus en un mois », site Internet, *Manice.org*, à l'adresse URL <http://www.manice.org>, mise à jour le 8 juillet 2008.

⁴⁹⁰ SUZONI Mathieu, « Showest / La 3D : L'avenir du cinéma numérique », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, mai 2008, n°529, p.10.

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² D'autant que la fusion entre ces deux sociétés a failli de fin 2007 et début 2008 entre les mains de monsieur Tarak Ben Ammar.

Source : op. cit., « Fusion avortée entre LTC et Eclair Group », *Sonovision Broadcast*,..

L'argument qualitatif est surtout un argument marketing par les promoteurs du numérique comme Nancy FARÈS, « responsable monde du cinéma numérique chez Texas Instruments » :

« Le 7^{ème} art ne peut pas ignorer qu'il doit évoluer vers le numérique pour survivre en abaissant les coûts d'exploitation. Il doit offrir aux spectateurs une image 100 % numérique, 100% pire [Sic], à l'instar de celle qu'ils ont désormais à la maison...Le public s'est habitué à une image numérique qui ne s'use pas, qui n'a pas de poinçons de pellicule. Les exploitants doivent désormais faire attention à ce que le public ne soit pas déçu par la qualité technique du spectacle. Le spectateur d'aujourd'hui n'est pas celui d'il y a vingt ans, il commence à exiger un confort audio et vidéo que le pellicule argentique ne peut pas toujours lui offrir surtout après 30 passages du film dans le projecteur. Je peux vous dire qu'aux USA certains clients préfèrent payer un billet 20 à 30 % plus cher, et voir un film en numérique, qu'il soit 2D ou 3D, plutôt que de le voir avec la pellicule⁴⁹³ ».

Pourtant, ce n'est peut-être pas du côté des tournages ou de la diffusion que la fin du support photochimique se profile le plus rapidement, mais par celui de l'étalonnage numérique qui concerne de plus en plus de films. L'étalonnage numérique (bien avant le basculement de la chaîne de captation et de distribution), est le « cheval de Troie » du numérique au cinéma.

Aujourd'hui une grande majorité des films sont ainsi étalonnés en numérique alors que l'usage de la technique ne remonte qu'à l'année 2000 avec pour les États-Unis le film *Mission to Mars* de Brian DE PALMA et, pour la France *Les Rivières pourpres* de Mathieu KASSOVITZ. *Spider-Man 2*, sorti à l'été 2004, est quant à lui un des premiers films étalonnés (hors restauration dont nous allons parler) en 4K.

Pour les États-Unis, s'installe petit à petit l'idée qu'à brève échéance une chaîne de fabrication et de diffusion 4K va s'imposer comme la norme, alors qu'en France, mi 2008, il n'est question que de 2K, ce qui sera dommageable à terme sur le plan patrimonial puisque les films HD français de la période actuelle seront qualitativement perçus comme médiocres dans un futur proche.

Nous nous réjouissons lorsque nous lisons, ce qui suit de la part de post producteurs numériques qui, il y a peu encore, ne juraient que par la norme 2K et criaient à qui voulait bien l'entendre que l'argentique était mort :

« Aujourd'hui la plupart des films sont numérisés en résolution 2K ce qui donne des résultats relativement satisfaisants. Mais si le télécinéma s'inscrit dans la perspective d'une conservation patrimoniale alors la résolution 2K n'intègre pas suffisamment d'informations.

⁴⁹³ FARES Nancy, (GARCIA Patrick-Pierre, interview de), « DLP cinema : la France se doit de montrer la voie ! », *Sonovision Broadcast*, avril 2008, n°528, p.118.

Pour une image 35 mm de 3000 à 3500 points par ligne, il faudra plutôt opter pour une numérisation 4K, voire 6K⁴⁹⁴ »

Le 4K n'est peut-être pas la panacée, surtout comparé à une bonne copie argentique, mais il apparaît pour beaucoup comme qualitativement suffisant (surtout) comparé au 2K. Pour un écran de 12 m de large les spectateurs au delà de 14 mètres (soit 50 % des spectateurs d'une salle de 400 places) ne percevront pas le manque de résolution de l'image 4K du fait des limites physiologiques de l'œil humain⁴⁹⁵.

Les fichiers 4K diffusés en D-cinema sont très « lourds » et les débits de données très importants (de l'ordre de 936 Mo par seconde soit 7,5 Gbps⁴⁹⁶) ce qui est un frein à son développement du moins pour le moment...

Les majors américaines effectuent en 2008 de plus en plus des étalonnages en 4K ou des télécinémas en 4K à partir desquelles ils fabriquent directement les masters pour la vidéo haute définition « 1080P » (1920 x 1080 en progressif) comme les Blu-ray disc.

Sans parler de considérations critiques, la vision en salle de films sortis en 2007 nous montre de flagrantes différences qualitatives sur le plan de la qualité « brute » de l'image.

Un film tourné en 35 mm et étalonné en 4 K comme *No Country for Old Men* réalisé par les frères COEN donne un résultat très satisfaisant et une très belle image, alors que *L'Homme sans âge (Youth Without Youth)* tourné par Francis Ford COPPOLA en HD 2K présente une image, (après le report sur une copie d'exploitation 35 mm), avec des blancs brûlés et des défauts comme le « gohsting⁴⁹⁷ » qui trahissent son origine vidéo haute définition 2K (même s'il y eut d'indubitables progrès en quelques années). Un film comme *300* de Zack SNYDER a de son côté une image hybride entre captation réelle et images 3D et le résultat est graphiquement plus proche de l'esthétique visuelle du jeu vidéo.

Quelques effets spéciaux commencent à réaliser, pour des productions américaines, non pas en 4K mais en 8K sur des productions comme le film *10 000 BC* (dont la fin de post production remonte à septembre 2007)⁴⁹⁸.

On peut rêver en pensant à une comparaison qualitative avec le meilleur du film argentique, afin de distancier qualitativement la vidéo « courante » du HD grand public, avec une numérisation en 6K pour l'argentique 35 mm (8K pour le 70 mm et 16K pour l'IMAX⁴⁹⁹), une

⁴⁹⁴ BORESTEIN Daniel, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, pp.24-26.

⁴⁹⁵ KIENING Hans (Dr), « Visual perception Limitations for large Screens 4K+, Part III », *ARRI news*, avril 2008, p.41.

⁴⁹⁶ En 12 bits et 4 :4 :4.

FOYUCHE Jean-Charles, « Diffusion en Salles : du cinéma 35 mm au Digital Cinema », [source électronique], site Internet *Le repaire*, à l'adresse URL : <http://www.repaire.net>, consulté le 4 août 2008

⁴⁹⁷ Une sorte d'effet fantôme, une inertie de l'image

⁴⁹⁸ PLOYE François, « *10 000 BC*, au temps des mammoths et des pyramides », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.84.

⁴⁹⁹ Classique c'est-à-dire non IMAX HDR dont le transfert des films de fiction s'effectue en 4K.

captation et des salles en 4K (comme le fait la firme Sony) ou d'un plus grand respect et intérêt pour le film argentique et sa préservation. Les moyens techniques existent mais l'économie et la logique industrielle dictent leurs règles avant toute autre considération car les systèmes réellement qualitatifs (et proches de l'argentique) sont coûteux et les débits d'informations non compressées difficiles à gérer en l'état actuel des technologies (même si elles évoluent très vite).

La valeur technique des films argentiques du passé serait en outre mieux perçue par les décideurs (qui ne sont que rarement formés à ces techniques) si on ne « sous-évaluait » pas présentement leurs performances pour accélérer la transition au tout numérique. L'incidence patrimoniale d'un respect des performances du film argentique pourrait au moins ne pas diminuer la valeur patrimoniale de ces derniers, qui pourraient avoir alors une seconde vie sous réserve d'une numérisation à la hauteur de leur performance native.

On peut toutefois craindre une confusion chez le grand public entre la salle de cinéma et les moyens de projection ou d'affichage disponible à domicile (comme les dernières générations d'écrans plasmas ou les nouveaux écrans OLED).

« Le 1080P devenant presque une résolution courante, quelques fabricants, dont Sony, Samsung, JVC, Panasonic et Sharp, profitaient de la vitrine mondiale du CES pour offrir aux professionnels leurs dalles LCD et plasma au format 4K, baptisé pour l'heure, Super HD par certains⁵⁰⁰ ».

Après la TVHD (proche du 2K cinéma), la « super HD » en 4K pointe son nez tandis qu'au Japon le groupe média public NHK (Nihon Hōsō Kyōkai) parle déjà de « Super super HD » en 8K⁵⁰¹. Le consommateur risque d'être troublé par ce risque d'une évolution perpétuelle des standards. De ce point de vue la relative banalisation en post-production en 2007-2008 des écrans vidéo LCD de grande taille en résolution 4K pour la post production⁵⁰² peut faire craindre une course incessante lorsque ce type d'écrans sera récupéré par l'industrie grand public. [Voir Annexe B, figure 21, photographie afficheur et serveurs 4K et capacité 3D au SATIS 2008]. Au salon japonais CEATEC de Tokyo en octobre 2008 était, par exemple, présenté par J.V.C. un vidéo projecteur 8K⁵⁰³.

L'arrivée de la projection numérique en salle n'est peut-être d'ailleurs pas un simple changement de support mais peut-être la fin du cinéma comme on pouvait l'entendre au delà du fait de savoir si le film est sur une pellicule ou un serveur informatique.

⁵⁰⁰ GARCIA Patrick-Pierre, « Les écrans plats jouent aux plus fins ! », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.98.

⁵⁰¹ Ibidem, pp.98-99.

⁵⁰² Ecrans / moniteurs 2K/4K de marque ASTRO DM-3400 vu en nombre croissant en 2007 et 2008 au Salon de l'Image et du Son (le S.A.T.I.S.) dont la résolution sur la brochure est indiquée comme 4096 points sur 2160 lignes. [Voir Annexe B, figure 21, photographie afficheur et serveurs 4K et capacité 3D au SATIS 2008]

⁵⁰³ GARCIA Patrick-Pierre, « Salon CEATEC 2008 : Tokyo, autel de la HD ! », *Sonovision Broadcast*, décembre 2008, n°535, p.98.

L'industrie du cinéma propose une offre exclusive en relief pour tenter d'anticiper une éventuelle désaffection des salles par le public qui aura de plus en plus de canaux de distribution d'images en qualité HD. Cette voie d'avenir s'inscrirait, selon certains (surtout à Hollywood) dans la logique de « ré-offrir » comme avec l'IMAX ou historiquement le Cinémascope, du spectacle dans les salles.

Au total en avril 2007, 800 salles numériques opérationnelles aux États-Unis étaient prêtes à passer *Meet the Robinsons*, dernier film de Disney en « 3D » au sens du relief. Il y avait début 2008, 1100 salles numériques équipées en 3D sur le continent nord américain soit une croissance de 550 % par rapport à l'année 2006⁵⁰⁴. Le succès des versions en relief des films est par ailleurs trois fois plus important pour les salles équipées que celles qui passent les films en version classique⁵⁰⁵. Tous les films d'animation de Dreamworks seront par exemple en 3D en 2009. L'avenir serait dans ce domaine à la projection active (plus souple que les anaglyphes⁵⁰⁶ classiques), avec ces systèmes à 144 images secondes en 2K compressés⁵⁰⁷ via un serveur classique à la norme DCI du D-Cinema Barco DP 3000 couplé avec une diffusion séquentielle des images. Toutefois les lunettes actives sont encore assez coûteuses pour les exploitants et peu pratiques comme nous l'avons dit sans compté que l'on perd généralement en l'état actuel (en 2008) de la technologie environ 50% d'efficacité lumineuse⁵⁰⁸.

Observons que les technologies 3D sont aussi adaptées pour les écrans de télévision sous de multiples formes⁵⁰⁹. L'argument exclusif du cinéma « spectaculaire » en salle devient alors discutable...

1. 2. 1. 4 Une nouvelle distribution plus immatérielle

L'ensemble du modèle économique de l'exploitation cinématographique est touché par la révolution numérique qui l'affecte finalement comme tous les autres médias.

En quelques instants n'importe qui avec une petite caméra numérique ou même la fonction vidéo de son téléphone portable peut tourner et diffuser des images sur Internet sur des sites

⁵⁰⁴ Op.cit., SUZONI Mathieu, « *Showest / La 3D : L'avenir du cinéma numérique* »...

⁵⁰⁵ PLOYE François, « Du relief plein de promesses à la Villette », *Sonovision Digital film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512, p.58.

⁵⁰⁶ Système de vue en relief (« stéréoscopique ») à l'aide de deux filtres de couleurs différents (généralement bleu et rouge) qui permet au cerveau d'utiliser le décalage entre les yeux pour percevoir le relief.

⁵⁰⁷ BOURHIS Marc, « Les salles de cinéma françaises entrent dans la 3è dimension », *Sonovision Broadcast*, décembre 2007, n°524, p.100.

⁵⁰⁸ Op.cit., PLOYE François, « Dimension 3 à Paris expo, le relief en quête de maturité »,... p.27.

⁵⁰⁹ Techniques : Anaglyphe, projection alternée, polarisée, autostéréoscopie (sans lunettes) et même via un logiciel « TriDef Media Player » qui est capable de transformer de le 2D en 3D !

Source : GUERIN Gilles, « La 3-D aujourd'hui au cinéma... Demain chez vous », *Les années Laser*, juillet - août 2008, n°144, pp.46-48.

de partage comme les sites YouTube et Dalymotion. On est loin du cinéaste amateur, souvent collectionneurs de films (parce qu'il disposait d'un petit projecteur) qui attend patiemment plusieurs semaines pour voir revenir son bobinot de 30 m de film et découvrir ses images pour les monter à son cercle de famille.

Il ne fait aucun doute que la « chronologie des médias »⁵¹⁰ actuelle (qui a cours depuis le 20 décembre 2005), soit profondément affectée, puis modifiée dans les années à venir.

Une réflexion a d'ailleurs lieu fin 2008 - mi 2009 (pendant la rédaction de ce mémoire) au CNC (et au ministère de la Culture) pour raccourcir encore la chronologie des médias actuelle qui est considérée par beaucoup comme inadaptées au rythme actuel de « consommation » des films.

« La consultation a été lancée par le CNC à l'issue de l'examen par le Sénat du projet de loi « Création et Internet » et destinée à recueillir l'avis des professionnels sur une modification en profondeur des règles relatives à la chronologie des médias »⁵¹¹.

Pour notre part il ne fait aucun doute quant aux conclusions de cette consultation et la distribution des flux, des vidéogrammes ou même en salle va devenir encore plus intensive. Les règles de diffusion du CNC pour la France sont d'ailleurs déjà, dans les faits, en partie caduques face aux nouvelles réalités. La distribution donc (de la programmation) pour le cinéma est bien loin avec la Vidéo à la demande (VOD disponible le jour même de la sortie en salle aux États-Unis, avec *Bubble* (réalisé en 2006 par Steven SODERBERG), de l'exploitation cinématographique extensive des années 1970 où des films tenaient 7 ans l'affiche en première exclusivité, comme le film érotique *Emmanuelle* (sorti en 1974). *Entre les murs* le film de Laurent CANTET, Palme d'or à Cannes en 2008, a été le premier film en Europe à sortir dans les salles⁵¹² en téléchargement en parallèle à la sortie 35 mm sans aucun support physique.

De grands succès en salles de ses dernières années, comme les documentaires *Etre et avoir* (sortie en août 2002) ou encore *Le grand silence* (sorti fin 2006 en France), sont en grande partie dus à un très important « bouche-à-oreille ». Le nombre de copies a augmenté

⁵¹⁰ Qui vise à protéger le cinéma français en instaurant des délais de sortie sur les autres médias courant dès l'obtention du visa d'exploitation : 6 mois vente et location (souvent 4 sur dérogation), 33 semaines pour la Vidéo à la demande, 9 mois pour la télévision payante à la demande dite Pay per View, 12 mois pour la télévision cryptée par abonnement, 24 mois (ou 18 mois à titre dérogatoire) pour télévision non cryptée gratuite coproductrice du film, 36 mois pour la télévision non cryptée gratuite.

⁵¹¹ ARP (la société civile de perception et de répartition des Auteurs - Réalisateur- Producteurs) et SACD (la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), (Communiqué de presse (le 9 décembre 2008, sous forme électronique (format pdf), à l'adresse URL : http://www.larp.fr/IMG/Communique_de_presse-2.pdf , consulté le 23 décembre 2008.

⁵¹² Le 24 septembre 2008 dans 22 salles numériques D-cinema puis une quarantaine en deuxième semaine (principalement via la société SmartJog). Le téléchargement varie de quelques heures à 3 jours suivant le réseau disponible.

Source : OLLIER Lionel, « Téléchargement sécurisé pour entre les murs », *Sonovision Digital Film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, octobre 2008, n°533, p.20.

dans les premiers temps de l'exploitation de ces films au lieu de diminuer grâce au temps laissé à leur « installation » dans les salles.

La chronologie des médias est aujourd'hui complètement bousculée et déjà pour partie si ce n'est inapplicable, au moins dépassée par les nouvelles réalités de la distribution.

« Paramount, MGM et Lionsgate ont décidé de s'unir pour lancer aux Etats-Unis le service Epix, qui mêlant chaîne de télévision et site Web de vidéo en streaming, diffusera gratuitement et sans coupures publicitaires leurs films peu de temps après leur sortie en salle. Destiné à lutter contre le piratage en proposant une offre légale attractive, Epix mettra à contribution les fournisseurs d'accès et les câblo-opérateurs. Ceux-ci rémunèreront les studios ...

Ce lancement fait suite au succès du site de vidéo à la demande Hulu, né de l'association de NBC, Fox et Disney et lui aussi gratuit, mais dont le modèle économique repose sur la publicité. Si aucun de ces services n'est pour l'heure accessible en dehors des Etats-Unis, des déclinaisons européennes de Hulu seront envisagées pour la fin de cette année [2009].⁵¹³ »

« L'Exception culturelle » française est structurellement menacée avec Internet et ce n'est pas la loi « HADOPI » (qui bien que partiellement censurée, a été promulguée au journal officiel le 13 juin 2009) qui y changera quoi que ce soit.

Pour sa part la programmation des salles (numériques) est maintenant ouverte à la TVHD via le sport, les concerts, etc. Ce qu'il est maintenant convenu de nommer les contenus « alternatifs » ou parfois le « Hors film ». Il est à craindre en contrepartie de la souplesse de programmation permise par le numérique que les films n'auront peut-être plus forcément le temps de s'installer, les films à petit budget tournés en vidéo pourront eux plus facilement avoir accès aux salles.

Certains exploitants nous ont témoigné depuis déjà au moins 2003⁵¹⁴, que régulièrement, certains publics, visitant les cabines de projections semblent perplexes ou surpris devant la présence des bobines de films qu'ils pensaient déjà disparues !

Nous voulons aussi vous rapporter la relativité de l'importance de la question du support, chez des responsables des archives comme Marc VERNET⁵¹⁵, ce, y compris, à propos des ciné-clubs et de l'âge d'or de la cinéphilie historique :

« Peut-être que la dématérialisation du cinéma amène aujourd'hui à une rematérialisation. Je m'explique : d'abord, le cinéma de la cinéphilie n'a jamais été très matériel. Il a été matériel par son dispositif, c'est-à-dire la salle avec une cabine de projection, des projecteurs, des bobines à véhiculer, etc., un projectionniste, un écran plus ou moins blanc. Pour le spectateur,

⁵¹³ « USA : alliance contre le piratage », *Cahiers du cinéma*, juillet - août 2009, n°647, p.65.

⁵¹⁴ Les projectionnistes et programmeurs du Brady à Paris, du MK2 Bibliothèque, des cinémas de Cabourg et de Saint Gilles ou celui du Casino à Clamecy dans la Nièvre. Etat de fait aussi rapporté lors de nos rencontres dans le milieu de l'exploitation.

⁵¹⁵ Directeur scientifique à l'I.N.P (l'Institut National du Patrimoine) et professeur à l'Université Paris Denis Diderot.

comme le rappelait Christian METZ dans son livre *Le signifiant imaginaire*, le cinéma c'est du mouvement de lumière sur un écran. La matérialité du cinéma n'existe pas pour le spectateur. Elle n'existait pas pour le cinéphile. Il s'intéressait peu à la traversée de la copie dans la France, sauf s'il était militant du cinéclub en question. En tant que spectateur, le cinéma n'était pas matériel. Le cinéma était des jeux de lumière sur un écran sans objet. C'était beaucoup moins matériel que le théâtre. Au théâtre, vous avez des gens qui marchent et qui font du bruit sur les planches. Au cinéma, vous avez des mouvements de lumière et de la reproduction de quelque chose qui nous semble la réalité visuellement et de façon sonore. Il ne faut pas trop exagérer la notion de dématérialisation à travers la numérisation, d'abord parce que la numérisation ne vous empêche pas de conserver les copies pellicules que vous aviez auparavant [Ndlr, sur ce dernier point nous verrons qu'il y a des contres exemples]⁵¹⁶ ».

Il y a certainement une dimension quasi « religieuse » dans cette question et si, du côté des spectateurs modernes, l'importance du support se discute en effet, nous pensons que pour beaucoup de collectionneurs de films mais aussi pour certains professionnels cela est plus discutable et en tout cas plus « ambivalent ». Dans les colloques des professionnels des archives audiovisuelles, comme justement « Archimages » (au moins en ce qui concerne les éditions 2007 ou 2008⁵¹⁷) on note la présence thématique quasi exclusive des questions liées à la valorisation des films sous forme numérique et en particulier via Internet.

Il est vrai que la vraie grande « révolution » numérique est, en fait, le passage d'une communication audiovisuelle dite « Broadcast » vers une diffusion « Unicast ». Il s'agit plus clairement du glissement d'une « consommation » de « un vers tous » (dans une qualité souvent professionnelle des programmes TV classiques) à une consommation personnelle. Le téléchargement d'un flux de programme est choisi personnellement par un consommateur unique pour son propre usage grâce aux possibilités offertes d'envoyer des données dans le sens de la « voie montante » (du consommateur final vers le serveur). Internet est au cœur de cette distribution et ne fait et fera plus qu'un avec la télévision. Jusqu'à présent en effet, on distinguait dans le cadre de consommation audiovisuelle les programmes de « stock » et de « flux ». Les programmes de stock étaient les films, les séries Tv, des documentaires etc. Ils étaient destinés à être achetés par chaque canal de diffusion (les chaînes) pour une diffusion ponctuelle ; leur durée de vie pouvant être très longue à l'instar des grands classiques du cinéma multi-diffusés depuis des décennies. Le programme de flux était le programme destiné à alimenter quotidiennement « la boîte à image » que pouvait être la télévision comme les jeux télévisés, les journaux etc.

On parle alors de S.V.O.D. (Subscription Video On Demand) et d'un glissement de la consommation télévisuelle, à l'image du téléphone mobile qui implique une demande de

⁵¹⁶ VERNET Marc, (conférence), « Qu'est-ce que le numérique change pour « le cinéma comme objet patrimonial » ? », in, « Audiovisuel et mémoire », in, (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008, actes disponible sous forme électronique, site Internet de l'INP, (pdf) à p.6, consulté le 1 juillet 2009.

⁵¹⁷ Que co-organisait Marc VERNET et Michel RAYNAL.

programmes de stock, ce qui pourrait par contre devenir intéressant en profitant de la multiplicité des canaux de diffusion : chaînes du câble, du satellite et même les web-Tv - les télévisions sur Internet ou même la Télévision Mobile Personnelle dite actuellement « TVMP / TMP» qui devrait se développer probablement en France à partir de 2010 suite à divers reports en 2008.

En ce qui concerne la vidéo à la demande, Guillaume BLANCHOT, directeur du multimédia et des industries techniques au CNC, indiquait lors de l'édition 2008 d'*Archimages* :

« Ce secteur est en plein développement. On considère qu'il y a entre 40 et 50 services de vidéos à la demande en France, des services qui permettent d'accéder de façon individuelle à des oeuvres de cinéma ou des oeuvres audiovisuelles moyennant le plus souvent paiement. L'offre est très foisonnante. A titre d'exemple, entre 3 000 et 4 000 films différents sont accessibles aujourd'hui sur le Net, sur les réseaux de vidéo à la demande. C'est beaucoup plus que ce qu'on peut trouver dans les linéaires des grandes surfaces spécialisées.

La plus grande part de la consommation se fait sous forme locative : le contenu est visionné en streaming ou téléchargé à titre temporaire. Aujourd'hui, très peu de consommateurs acquièrent les fichiers pour les conserver et les graver sur un DVD, comme on le fait avec le DVD qu'on va acheter à la FNAC, Virgin ou chez un libraire. Aujourd'hui, je crois que plus de 95% des transactions se font sous forme locative. Cela ne veut pas dire qu'à l'avenir, la vente ne va pas se développer. On la voit apparaître ou réapparaître sur les services, mais c'est vrai qu'aujourd'hui, on est avant tout sur un mode de location. C'est assez cohérent avec le fait que c'est quelque chose qu'on consomme avant tout sur sa télévision (environ 85% des actes se font sur l'IPTV, 15% sur le PC). Nous disposons de peu de données sur le chiffre d'affaires du marché de la V&D aujourd'hui. Selon l'estimation faite par le cabinet NPA, il était de 30 millions d'euros en 2007 pour la seule V&D payante et pourrait doubler en 2008⁵¹⁸ ».

Guillaume BLANCHOT relevait d'ailleurs, que pour le moment, il y avait encore une grande concentration de demandes sur quelques titres comme ce qu'on pouvait voir dans les vidéo-club et que : « on est encore loin de la fameuse « long tail » ou « longue traîne⁵¹⁹... du modèle de distribution « UNICAST » attendu.

Le développement récent des canaux de diffusion concurrence par ailleurs les ventes de vidéogrammes qui ont connu, en 2007, une chute des ventes en France de 10,7 %⁵²⁰ alors que les volumes de vente sont proches de la fréquentation globale annuelle en salle par habitant. En 2007, on constate une chute des ventes de DVD de 11 % en valeur et de 10 %

⁵¹⁸ BLANCHOT Guillaume [Directeur du département multimédia et des industries techniques au CNC], (communication) « L'aide française à la diffusion et à la valorisation des oeuvres sur le Net », in, « Audiovisuel et mémoire », in (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Source électronique : « Baromètre vidéo CNC-GFK bilan 2007 », à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr>, consulté le 15 février 2008.

en volume d'après le syndicat de l'édition vidéo ⁵²¹ des ventes et globalement une chute de 25 % des ventes de vidéogrammes en 3 ans.

Cela étant Sony qui a finalement gagné la bataille des formats vidéo HD début 2008 connaît une explosion de ses ventes de Blu-ray en 2007-2008, surtout grâce à la console de jeu PS3 qui est capable de lire le format. Le taux de pénétration du Blu-ray Disc est par ailleurs bien plus important que le DVD-vidéo lors de son lancement⁵²². La firme a annoncé qu'elle allait soutenir la sortie en Blu-ray disc de plusieurs titres appartenant au patrimoine culturel français lors de l'installation un peu surprenante de son unité de coordination de conseil d'Authoring à Paris⁵²³.

L'ensemble de l'audiovisuel s'oriente vers une dématérialisation générale des supports et de nouveaux moyens de distribution qu'illustrent la Video On Demand), le « Pay per View », IP Tv (la télévision par Internet), etc. Les flux vidéo sont de plus en plus pensés dans la perspective d'une distribution vers des supports variés aux spécificités hétérogènes.

En aval de la production et d'une première exploitation en salles, l'inventaire, le catalogage et l'indexation des « films d'archives » sont simplifiés. Dans la logique du grand mouvement du passage au tout numérique pour tous les médias sous une forme plus interactive, (connue sous le nom de « convergence média »), des « méta-données » inscrites dans le flux d'images seront facilement consultables en permettant, par exemple, de commenter l'image.

L'interopérabilité des équipements étant essentielle dans le cadre de fichiers vidéo numériques hétérogènes comme le montre le « M.X.F. » (Material eXchange Format), un descriptif de contenu indépendant des algorithmes de compression. On parle aujourd'hui de « Workflow » au sujet du travail en commun sur les fichiers numériques mais aussi dans cette logique d'intégration de ces données annexes comme le « watermarking » (c'est-à-dire le « tatouage » des données dans le flux d'images).

« L'INA a conçu et développé un outil de suivi d'exploitation de contenus audiovisuels aux fins de mieux préserver le patrimoine audiovisuel français et les droits des ayants droit sur les programmes de son fond. Ce système, basé sur des signatures électroniques, aide aujourd'hui à repérer et à identifier les réutilisations d'archives issues de l'INA. Le contrôle et le suivi des droits en sont facilités ⁵²⁴».

⁵²¹ « Il faut sauver le marché de la vidéo ! », *Sonovision Broadcast*, février 2008, n°526, p.12.

⁵²² GARCIA Patrick-Pierre, « Sony choisit la France pour planter sa B.A.S.E », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, p.136.

⁵²³ GARCIA Patrick-Pierre, « Blu-ray Disc : la fonction BD-live décryptée ! Sony installe sa BASE à Paris », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530, p.122.

⁵²⁴ DUMAS Frédéric, « La détection de diffusion d'extraits d'archives vidéo Une signature électronique conçue par l'INA », *Culture et recherche*, avril - mai - juin 2005, n°105, p.10, p.24.

Les termes à la mode, (surtout depuis 2005-2006), sont pour désigner ces adaptations des contenus vidéos aux nouveaux supports de média : d'une part le « repurposing » et d'autre part, pour la gestion des choix le « Media Asset Management » dit « Mam »⁵²⁵.

La Charte de l'UNESCO sur la « Conservation du patrimoine numérique » reconnaît dans son préambule que :

«... le patrimoine documentaire mondial est de plus en plus produit, diffusé, obtenu et conservé sous forme numérique, créant ainsi un nouvel héritage, le patrimoine numérique, et que l'accès à ce patrimoine offrira de plus larges possibilités de création, de communication et de partage des connaissances⁵²⁶ ».

De colossaux chantiers de numérisations sont à venir même si d'une part les technologies numériques sont en perpétuelles évolutions aboutissant à une perpétuelle obsolescence des technologies numériques et d'autre part le modèle économique de distribution de ces images est incertain.

« Un travail considérable a déjà été effectué. Selon les estimations données par Richard Wright de la BBC, au moins 3 millions d'heures de contenus audiovisuels créés en numérique dès leur naissance (« born digital »). Il reste donc un peu moins de 150 millions d'heures à migrer vers le numérique en Europe [Ndlr, il s'agit selon nous uniquement d'heures de programmes télédiffusés]. L'estimation mondiale de l'Unesco s'élève elle à 200 millions d'heures d'archives à numériser⁵²⁷ ».

Le passage au numérique a par ailleurs simplifié la copie, donc le piratage, comme l'illustre radicalement l'industrie musicale dont les fichiers musicaux sont plus « légers » que ceux des fichiers vidéo ; il est facile de les échanger sur Internet et de les stocker. En conséquence les ventes de CD audio sont en chute libre depuis 2000⁵²⁸. En France, suivant une étude effectuée entre novembre 2007 et juin 2008⁵²⁹, 450 000 films étaient téléchargés illégalement chaque jour, soit 14 millions par mois à rapporter aux 368 333 entrées du mois de juin 2008.

L'obsession de l'industrie de l'audiovisuel pour la copie (en particulier depuis l'arrivée des supports numériques) influe, comme nous le verrons, sur l'évolution du droit de la propriété

⁵²⁵ CHAPTAL Alain, « Le retour en force du Media asset management », *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512, p.94.

⁵²⁶ CENCIARELLI Cecilia, (intervention, lors du colloque), « L'établissement de nouveaux rapports entre propriété et conservation : l'exemple du fond Chaplin », in, *Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel*, (Notes d'exposés), in, source électronique, (en format pdf), p.2, 5p, BIFI (Bibliothèque du Film), 30 novembre 2005, à l'adresse URL : <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/actes/cenciarelli.pdf>, consulté le 7 septembre 2008.

⁵²⁷ GOMEZ Christian, « PrestoPrime étudie les outils de sauvegarde », *Sonovision Broadcast*, mai 2009, N°540, p.56.

⁵²⁸ Une baisse des ventes de plus de 50 % entre 2000 et 2004 et comme nous l'avons indiqué de 18,5% juste pour l'année 2007.

⁵²⁹ Cité in : BALLE Catherine, « Piratage des films c'est la folie sur le net », *Aujourd'hui en France*, 23 août 2008, p.2.

intellectuelle en général, ce qui risque quels que soient les discours tenus par les uns ou les autres⁵³⁰ à aboutir à une limitation du droit à la copie privée et même à l'accès à la culture⁵³¹.

« Les évolutions juridiques en matière de protection du droit d'auteur s'apprêtent à laisser aux éditeurs d'oeuvres numériques la possibilité juridique et technique de déterminer quelles oeuvres pourront être conservées dans les archives privées. Afin de restreindre le droit à la copie privée, on s'achemine vers des dispositifs techniques de régulation de l'accès sur le modèle de la législation américaine dans ce domaine, la DMCA (Digital Millennium Copyright Act). Cela signifie, citant l'article [Ndlr,⁵³²], que "le dispositif technique, indissociable du contenu dans l'oeuvre numérique est protégé de telle manière que seuls les usages de l'oeuvre prévus par l'éditeur ou le diffuseur sont licites. Il suffit alors à un diffuseur d'oeuvres numériques de ne pas inclure dans ses logiciels la fonction permettant à l'utilisateur d'effectuer une copie privée pour que le droit rende ipso facto une telle copie illégale". Cette tactique juridico-technique qui hypothèque considérablement la transmission de la mémoire est renforcée par le droit à breveter les logiciels : une fois qu'un format logiciel, servant à coder ou à diffuser une oeuvre numérique, est breveté, le détenteur du brevet peut interdire la diffusion des logiciels qui permettent de lire ou d'archiver l'oeuvre, ce qui est une autre manière d'empêcher la mémoire⁵³³ ».

La croissance des débits et des capacités de stockage permettent avec la généralisation du haut débit, à l'instar du son, d'échanger plus facilement les fichiers vidéo (le format DivX⁵³⁴ en est l'illustration) ; les types d'algorithmes de compression utilisés pour la VOD montrent, en proportion, des résultats honorables entre des tailles de fichiers réduites et une qualité de visionnement acceptable qui en explique aussi le succès.

« Selon les chiffres diffusés lors de l'observatoire de la VoD du 15 juillet 2008, 3 234 films (sortis en salle de cinéma, hors adulte) étaient disponibles en cinéma à la demande à la fin du mois de mai 2008 sur les huit plateformes analysées : Orange, Canal Play, TF1 Vision, France Télévisions VoD, Virgin Mega, Arte Vod, Club Internet, Universciné. Cette offre, en augmentation continue, s'est étoffée de 411 titres depuis janvier 2008 (+ 14,6 %). Les films français constituent 46,3 % de cette offre⁵³⁵ ».

La qualité de l'image offerte par ces canaux de diffusion comme la TV sur IP (c'est-à-dire par Internet) est pourtant souvent discutable dans la pratique. Il n'y a pas que la définition brute qui compte mais aussi la compression et le traitement que suit l'image numérique.

⁵³⁰ Editeurs ou législateurs qui se veulent souvent rassurants sur l'avenir.

⁵³¹ Via des accès uniques et payants.

⁵³² SIBONY Anne-Lise, SMETS Jean-Paul, « Le droit et la mémoire à l'ère numérique », *Le Monde*, 14 septembre 2000, p. 20.

⁵³³ SARACCO Catherine, *Politique des archives audiovisuelles*, thèse de doctorat (franco-allemande) de l'Université Bauhaus Weimar, sous la direction de, BOUGNOUX Daniel, ENGELL Lorenz, 2002. p.32, 292p. Sous forme électronique (en format Pdf), sur le site Internet de la Deutsche National Bibliothek (DNB), à l'adresse URL : <http://www.d-nb.de/netzpub/index.htm> , consulté le 19 juin 2007.

⁵³⁴ Algorithme de compression et de décompression vidéo, qui peut compresser un film, sur un DVD, à 700 MO, (soit un simple CD-R), permettant ainsi 85 % de réduction. C'est l'équivalent du MP3 audio.

⁵³⁵ Source électronique, CNC, *Lettre n°56 du CNC*, (en format pdf), juillet août, p.5, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> , consulté le 14 août 2008.

On abuse de la compression pour faire passer par de trop petits « tuyaux » des images qui demanderaient beaucoup plus d'informations pour être décrite. Les images sont compressées plusieurs fois depuis la capture jusqu'à l'affichage final et lors de ce processus des artefacts divers, des flous, des gels d'images, des blocs de pixels apparaissent souvent et ces problèmes sont cumulatifs. Certains types d'images étant plus gourmands que d'autres en volume d'information (comme le ski, les scènes, les mouvements rapides, les explosions, etc.) et regarder des images numériques énerve parfois le puriste nostalgique des images argentiques voire même de certaines images vidéo antérieures. La notion de qualité est donc souvent à relativiser et les débits ne sont que de quelques Mb/s par seconde (au mieux 8 en TNT par exemple). Le danger est une uniformisation et un nivellement qualitatif par le bas des images.

Ces contraintes techniques finales et la diffusion en bas débit aboutissent en outre à des refus chez des diffuseurs de passer des films tournés en Super 16 mm qui ne sont pas idéalement compatibles avec le numérique. N'y aura-t-il pas, au regard de ce paramètre peu connu, des conséquences programmatiques pour les films d'archives argentiques ?

« On se dirige vers une image lisse et sans grain, celle qui passera mieux la compression Mpeg-4 de la diffusion. Mais c'est un frein à la créativité des réalisateurs et des chefs opérateurs ! " Le rôle du prestataire en postproduction est de faire suivre les choix en amont, précise François Bertrand"⁵³⁶».

Les cartes mémoires (les cartes Flash, P2, les cartouches LTO, etc.) sur les caméras ou les disques durs impliquent un nouveau rapport aux données enregistrées. Jusqu'à l'apparition des enregistreurs et des caméscopes avec des disques durs ou des cartes mémoires, les images étaient stockées sur un support physique qui était le plus souvent conservé (bien que les cassettes vidéo soit effaçables). Les rushs étaient disponibles le temps de l'espérance de vie des supports. Avec les données numériques « Tapeless » (c'est-à-dire « sans cassettes ») il faut transférer (« vidanger ») les rushs sur un disque dur qu'il faut conserver comme un support en soi ou les faire disparaître après le montage du film final.

Il est à craindre que l'usage, même en prenant en compte la forte baisse des prix des disques durs, ne soit de faire disparaître les images en effaçant les données encombrantes. Certes la durée de vie de l'information, sur le support vidéo magnétique en particulier, était faible et les images parfois assez rapidement inexploitable mais elles avaient, (sous la forme d'archives), le mérite d'exister pour pouvoir en théorie être utiliser.

L'usage qui était de converger les images numériques sur des supports physiques comme par exemple les bandes magnétiques pourrait disparaître. La firme Sony a annoncé la fin prévue de la fabrication des cassettes Betacam Digital en 2015 sur laquelle beaucoup

⁵³⁶ PIGEON Jacques, « Les post producteurs ont une lourde tâche », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, p.103.

d'images de centres d'archives numériques sont stockées⁵³⁷ et qu'il faudra transférer vers d'autres supports avec quelques pertes à la clé :

« Une sélectivité sera faite par l'usage. En gros, tout ce qu'on n'aura pas soi-même fait migrer, c'est qu'on n'avait pas l'usage de le faire, et il sera perdu *ipso facto*. On en vient toujours à faire de la conservation. Ce n'est pas une problématique de migration. C'est une problématique d'usage, parce que les documents dont vous vous servez, vous allez les faire migrer, mais quasiment sans vous en apercevoir. La question qui se pose, c'est pour nous. En tant qu'institution, on a une charge de mémoire, et donc on a forcément une politique de tri. Vous le faites de manière implicite⁵³⁸ ».

La posture générale du « Tapeless » risque d'être assez amnésique au regard de l'encombrement rapidement important que représentent les données vidéo en haute définition (ce dès le montage). Il est possible, (sans que l'on puisse l'assurer), qu'à moyen terme, les archives physiques en support argentique prennent plus de valeur du fait du faible nombre d'images conservées sur des périodes plus récentes en numérique. Depuis la mise en place du « Tapeless » à la télévision par exemple.

L'archive cinématographique est souvent sous-exploitée. Elle pourrait de par sa matérialité retrouver une valeur tout simplement parce qu'elle existe.

Pendant longtemps réaliser le télécinéma d'un document paraissait « compliqué » à certaines productions qui préféraient éviter de les utiliser soit en réalisant des reconstitutions, soit ignorer leur existence. L'aspect tangible et encombrant du support film pourrait bien, à terme, permettre au film de se rappeler au bon souvenir des créatifs pour réaliser ou exploiter des programmes de stock avec, par exemple, des images d'archives, des « documents », inédits parce que puisés dans des fonds non préalablement numérisés et disponibles dans des banques d'images comme celle de l'INA.

Selon certains experts⁵³⁹ 80 % de la télévision sur IP sera « Unicast » d'ici 5 à 9 ans du fait de la multiplication des services personnalisés par Internet ce qui signifie que chacun pourra faire la requête d'un programme personnalisé et unique. Les débits de flux seront en outre beaucoup plus important qu'aujourd'hui (avec une généralisation des connexions à 100 Mbps) et même en prenant en compte un passage à la haute définition de ces images il devrait être de plus en plus facile de les télécharger. La demande en films d'archives variés dans le cadre d'un système de distribution « Unicast » pourrait bien en être démultipliée ce qui pourrait être bénéfique en matière d'intérêt pour les archives argentiques.

⁵³⁷ Op. cit., BLANCOT Guillaume, (communication) « L'aide française à la diffusion et à la valorisation des oeuvres sur le Net » in, « Audiovisuel et mémoire », in (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008, p.3.

⁵³⁸ Ibidem pp.5-6.

⁵³⁹ POTTER Frédéric, in, CHAPTAL Alain, « La Tv sur IP se banalise », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.94.

La question du modèle économique de la nouvelle distribution audiovisuelle est si mouvante et complexe qu'il est difficile de faire de la prospective dans ce domaine. Pour certains films anciens du « répertoire », (par exemple ceux tombés dans le domaine public) le modèle de la gratuité existe par exemple via Europa Films Treasure⁵⁴⁰ qui met en ligne gratuitement un catalogue de films auquel participent de nombreuses cinémathèques. Corbis qui est une des premières ressources d'images (y compris animées, avec Corbis Motion) propose à la fois du gratuit et du payant⁵⁴¹. Il est présentement difficile de prévoir l'évolution des modes de distribution numérique qui pourraient être sous la forme d'un modèle de licence globale ou une distribution classique rémunérant les ayants-droits au téléchargement pour chaque œuvre spécifiquement. Quels qu'ils puissent être, Internet facilite une demande élargie qu'il faudra alimenter en contenus et en particulier en films.

Actuellement plusieurs dizaines de milliers de films sont disponibles en ligne que cela soit en téléchargement légal⁵⁴² ou illégal. L'accessibilité permanente des films change complètement la donne pour les collectionneurs de films sous forme de films argentiques, de vidéogrammes ou même de fichiers (type de collections qui existe aussi depuis quelques années).

A quoi bon collectionner des films pour en disposer si l'on peut obtenir en quelques instants une part significative des films qui ont été édités ou même simplement diffusés à la télévision et numérisés par d'autres internautes ?

La part de la matérialité du film dans les motivations à acquérir ou garder un support est, et va être, de plus en plus importante dans les motivations du collectionneur de films argentique ou même de vidéogrammes (DVD, Blu-ray) au regard de la réalité au fur et à mesure qu'il sera justement simple de se procurer des films par un téléchargement à la demande⁵⁴³.

Il n'existe d'ailleurs presque plus de vidéo-club « physique » avec de vrais catalogues en France⁵⁴⁴. Il ne reste, comme offre élargie en support physique, que des sites Internet qui

⁵⁴⁰ Pour lequel, via Lobster Films, j'ai réalisé à partir à la mi 2009 des contenus pédagogiques.

⁵⁴¹ Site Internet, Corbismotion.com, une des plus grandes collections audiovisuelles, disponible en ligne au monde. Consulté le 15 mai 2009.

⁵⁴² Les plateformes de téléchargement proposent parfois des milliers de films comme en France Canalplay, Glowria, etc.

⁵⁴³ Pour, au premier semestre 2008, en moyenne 3,8 euros le téléchargement légal en France.

Source électronique : « La VOD explose en France », site Internet *Le monde numérique*, à l'adresse URL : <http://www.lemondenumerique.com/?p=4291>, consulté le 30 novembre 2008.

⁵⁴⁴ C'est à dire des vidéoclubs, dans les grandes villes, avec plusieurs milliers de titres comme dans la première moitié des années 1990.

Des chaînes de vidéo clubs comme la principale franchise en France « Video Futur » les ont remplacés, petit à petit, en appliquant la seule loi de l'offre et de la demande industrielle vidéo qui nous dit que 20 % des titres font 80 % des recettes en vidéoclub et qu'en conséquence l'offre de ces commerces est au mieux de quelques centaines de titres.

Nous ne parions pas d'ailleurs sur l'avenir de ces commerces face à la réalité de la VOD même si contradictoirement le Blu ray va peut-être maintenir un temps ce type de commerce.

louent des DVD ou Blu-ray par courrier comme, par exemple, DVDfly.com mais, depuis 2008, ces vidéoclubs sont en transition vers des catalogues complètement immatériels.

Béatrice De PASTRE, lors d'une intervention à Archimages08 soulignait les difficultés et les coûts considérables que vont représenter les migrations fréquentes des contenus des films numérisés en les comparant à la situation du photochimique :

« À ce problème réitéré d'intégrité des données s'ajoute celui du temps de transfert, que l'on oublie souvent. Les protocoles réseau sont en général plus lents que le temps réel pour les fichiers non compressés. Le fait de migrer les données implique un temps de calcul à ajouter au temps de transfert.

Un autre problème est celui de la perte des données. Le risque de perte des données est faible tant que l'on va rester dans la simple copie d'un système sur un autre système identique. Nous ne sommes pas à l'abri de pertes de données massives par la défection d'un disque dur. Qui n'en a pas fait d'expérience avec son ordinateur personnel ? Sécuriser un système signifie le doubler (peut-être tripler) d'un système jumeau localisé dans un lieu distinct et éloigné. Les copies vont nécessiter un doublement des coûts et des temps.

Sans avoir la prétention de chiffrer en termes financiers le coût de ces migrations successives de deux serveurs au minimum, envisageons simplement le coût de maintenance annuelle de ces données. Il est juste question de l'entretien des locaux et des installations nécessaires. Pour assurer aujourd'hui la conservation passive des supports argentiques, les archives dépensent 450 euros pour 100 films par an, ce qui devient difficilement supportable pour les financements publics. Il s'agira alors d'en consacrer 15 000 euros pour les mêmes 100 films, s'ils sont non compressés. C'est un coût pour les institutions qu'il va falloir commencer à envisager.

Notre problème est de penser le passage de cette économie argentique au tout numérique dans un immédiat très proche, avec cet entre-deux où vont cohabiter productions argentiques et productions numériques. Cela nous laissera peut-être le temps de penser correctement le tout numérique. Pour l'instant, pour pallier aux différents désagréments de partage entre productions argentiques numériques dans cette période d'entre-deux, qui devrait s'étendre sur une dizaine d'années, nous nous demandons si la solution ne serait pas pour le dépôt légal – si les dispositions législatives nous y autorisent – de procéder à un retour sur pellicule des fichiers numériques natifs. Nous serions ainsi amenés à réaliser des internégatifs dont le coût est important, mais dont le support (la pellicule polyester) ainsi réalisé n'a pas besoin d'être transféré. La pellicule est pérenne dans son intégralité pour une durée de vie de 300 ans, à condition de bien mener la conservation passive dont j'ai parlé précédemment. Le passage de la totalité de la production numérique sur support argentique, lorsqu'elle sera efficiente [Sic], est tout à fait inenvisageable dans la configuration technologique qui est la nôtre.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ DE PASTRE Béatrice, (conférence) « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », in, (colloque) *Archimages08*, site Internet de l'INP, (disponible sous forme pdf p.5), à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

Outre l'image animée et le son, signalons que le « non film » connaît lui aussi une évolution (en lien avec le basculement du cinéma vers une chaîne de production et d'exploitation numérique) puisque le « non film » commence à se dématérialiser. Les photographies des jeux d'exploitation ne sont plus systématiquement réalisées et distribués aux salles. Des images numériques fixes sont de plus en plus fournies exclusivement sur CD à destinations des écrans plats dans les halls. Ces écrans, nouveaux supports du marketing cinématographique, sont capables de diffuser à la fois des vidéos et des images fixes le tout pour un coût bien moindre qu'avant.

Dans une certaine mesure cette « dématérialisation » touche les affiches dans les cinémas et dans certains lieux extérieurs puisque l'affichage évolue en cette fin des années 2000 vers plus d'écrans et parfois d'interactivités. Cet état de fait nouveau, avec l'hyper facilité d'accessibilités aux images du cinéma par le biais d'Internet (sur les sites sous forme électronique mais aussi à la vente via des sites commerciaux comme e-Bay), serait un des éléments de la raréfactions des boutiques de cinémas spécialisées puisqu'il n'en reste que 3 ou 4 sur Paris à l'Eté 2008 contre une bonne dizaine une décennie auparavant⁵⁴⁶. Cette situation n'est d'ailleurs pas uniquement française puisqu'elle touche aussi une capitale comme Londres⁵⁴⁷.

Restera peut-être, en contre point de cette tendance lourde de la disparition des matériaux, une envie de « réalité » donc de « matérialité » pour compenser la virtualité du monde. Les gros projecteurs qui ronronnent avec de la pellicule ont peut-être encore de la « valeur » et avec eux les collections de cinéma.

⁵⁴⁶ Source : MASSON Hugues exploitant de la boutique *Scaramouche* (anciennement *Entrée des Artistes*) qui est spécialisée (outre le théâtre) dans le « non film » de cinéma.

Entretien sur place, 161 Rue Saint Martin, 75003 Paris, le 21 juillet 2008.

⁵⁴⁷ Ibidem.

1. 2. 2 Une reconstruction des oeuvres

La notion de « restauration de films » recouvre théoriquement l'ensemble des opérations qui permettent de « retrouver » l'œuvre filmique ou du moins une version aussi proche que possible de ce quelle était dans sa forme originale. Il s'agit théoriquement de s'abstenir, quel que soit le mode d'intervention, « de modifier la nature de l'œuvre » afin d'être au plus près de « la vision d'origine du film ». Cette première définition couramment admise est pourtant, selon nous, un pur fantasme car toute restauration modifie l'œuvre filmique de même que tous les transferts de supports aux propriétés hétérogènes. Une simple « sauvegarde » ou un transfert de support ne sont jamais complètement anodins. Il est par ailleurs fondamental de garder les éléments d'origine dans la perspective de nouvelles restaurations qui pourraient avoir lieu dans le futur lorsque les progrès techniques permettront d'exploiter de redonner vie au film sous une forme proche de son état qualitatif original.

Il s'agit dans la restauration de films d'une approche que l'on peut qualifier de « philologique » où la meilleure version est la plus conforme à l'originale.

Donner à un film un « aspect très proche de sa jeunesse » est souvent difficile ; cela tant pour des raisons liées au vieillissement du support ou la difficulté d'accéder aux éléments ou aux matériaux encore disponibles, qu'en raison de la nécessaire connaissance documentaire du film de la manière la plus exhaustive possible.

Le travail d'inventaire et de recherche destiné à savoir à quoi ressemblait le film original ne peut bien souvent que s'apparenter à une « recomposition » dont on ne peut être complètement certain de la fidélité envers les intentions de ses créateurs, tant du point de vue du montage que de la qualité technique du film comparé à ses conditions de vision originales (qui bien souvent n'existent plus)...

Le tirage d'une copie neuve ou une copie bien conservée est souvent suffisant un montrer un film dans de bonnes conditions ou bien sûr en faire un télécinéma. Avec le numérique il s'agit autant d'un travail de sauvegarde, d'une éventuelle restauration que d'une d'exploitation même vers un canal de diffusion à la qualité d'image inférieure à l'original.

Il existe de bonnes et de mauvaises restaurations et c'est souvent une affaire de moyens qui ne sont pas que d'origine technique.

Un manque de volonté contribue parfois à sauver des œuvres. Trouver le plus d'éléments possibles en bon état ou une copie plus complète (par exemple chez un collectionneur ou même simplement dans un autre centre d'archives) demande une volonté qui ne va pas de soi lorsqu'il existe tant d'autres films à exploiter ou montrer. Les coûts de restauration d'une œuvre sont souvent mis en perspective avec la rentabilité de l'œuvre sur le plan patrimonial ou bien sur en fonction du niveau de retour sur investissement.

Un éditeur qui obtient les droits pour une édition vidéo peut très bien ne pas passer par la recherche aléatoire d'un bon négatif ou une bonne copie positive 35 mm, et demander à un

collectionneur une simple copie 16 mm, et ce pour le meilleur ou pour le pire sur le plan qualitatif.

Les paramètres qui décident, de la viabilité d'une opération de restauration sont nombreux et il est clair qu'un « petit » film institutionnel en format 16 mm ne sera pas traité comme un film du « patrimoine » connu.

Des considérations esthétiques ou historiques vont tout d'abord décider de la valeur d'une œuvre pour la commission spécialisée qui se réunit en France au CNC (en général deux fois par an)⁵⁴⁸ ou pour des éditeurs et distributeurs qui voudraient « ressusciter » un film.

Des facteurs juridiques en lien avec l'accessibilité des œuvres, le manque de volonté des ayants droit ou même parfois, ultime « perversité » du système, l'absence d'ayant droit connue peuvent empêcher un travail de restauration.

Notons que les chantiers de restauration des œuvres ont obligé, dans les années 1980-1990, les grandes cinémathèques internationales à sortir de leur isolement pour échanger (parfois difficilement) des informations sur les éléments disponibles dans leurs fonds. Avec le croisement de bases de données modernes, on peut s'attendre dans quelques années à une facilitation des échanges entre les cinémathèques de moyenne importance, mais il restera à explorer les ressources des fonds plus modestes comme celles des collections privées qui sont généralement ignorées par les restaurateurs.

A l'opposé des difficultés certaines restaurations ou rééditions peuvent être considérées comme des opérations marketing ou ayant pour but réel une prorogation des droits sur un titre.

Certaines « restaurations » n'en ont que le nom lorsqu'il ne s'agit pas de simple massacre pour des éditions vidéo qui vont écoëurer le public d'un film pour un film ancien.

Chaque film est un cas particulier et chaque restauration l'est aussi, mais le numérique y prend une part croissante que cela soit pour effectuer un travail en profondeur ayant le support film comme référence qualitative ou simplement pour l'édition d'un master vidéo.

La technique numérique aide autant qu'elle heurte l'intégrité des documents ou des œuvres. Les limites à la notion de « valorisation » de l'œuvre sont floues. Les nouveaux supports se succèdent rapidement à l'instar des modes de compression vidéo (les « codecs »⁵⁴⁹) et le travail de transfert de support est (ou devrait être), à reprendre à chaque fois jusqu'au

⁵⁴⁸ Où siègent les Archives françaises du film, la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et des représentants de Gaumont, etc. Elle émet une validation éthique et scientifique mais aussi clairement « éditoriale » du fait du classement de la valeur patrimoniale ou non de l'œuvre à restaurer. A l'instar de la commission de l'aide à l'écriture pour les scénarios au CNC qui comporte six membres elle fait polémique (depuis des années) car ses décisions sont lourdes de conséquences pour la suite de ce qui sera entrepris ou pas pour les œuvres.

⁵⁴⁹ Le terme « Codec » vient de « compression / décompression » ou « codage / décodage » désigne un procédé capable de compresser ou de décompresser un signal qu'il soit analogique ou numérique. Ce procédé peut exister sous forme matérielle ou logicielle et implique souvent un algorithme ou le temps de traitement est un paramètre important.

moment où l'on juge (avec du recul) que l'on a dépassé la qualité du support d'origine argentique.

Les nouveaux canaux de distributions conditionnent aussi les formes de l'utilisation des images d'archives ou des films « anciens » qui ne sont ni vus, ni « consommés », de la même manière qu'à la date de leur première diffusion. Dans certains cas l'image virtuelle est même appelée en renfort pour se substituer à l'image d'archive donc à une image de la réalité (même imparfaite) ; parce que parfois plus spectaculaire ou « vendeuse » elle peut limiter l'appétence des créateurs et des diffuseurs pour les documents d'archives.

1. 2. 2. 1 Vers la numérisation des archives

Dans tous les domaines de la connaissance le besoin d'une numérisation des archives se fait jour, non seulement pour la conservation des informations qui sont stockées (sous toutes les formes que l'homme a inventées pour communiquer) mais aussi pour une accessibilité facilitée, massive et (peut-être) plus « démocratique » sur le plan des coûts.

Numériser des films se fait dans le cadre d'un besoin donné, une résolution particulière, avec un code de compression spécifique (un Codec). Soit il s'agit de reprendre le plus d'informations, au plus proche du support argentique d'origine, à titre de sauvegarde (ou de restauration) soit il s'agit juste d'exploiter la vidéo résultante d'un télécinéma pour une exploitation vers un support donné. Par souci d'économie le travail de numérisation est souvent adapté au plus juste du besoin (DVD, VOD, télédiffusion en définition standard, etc.) d'où une incapacité du fichier vidéo à suivre l'évolution qualitative des derniers flux vidéo (4K, Blu-Ray, etc.). Il est souhaitable de rappeler ici, comme point fondamental, que un élément de qualité (qu'il soit argentique ou vidéo haute définition) peut être copié mais qu'un élément de faible résolution ne peut pas générer un élément de haute définition.

Qu'on le veuille ou non Internet est actuellement la principale interface et plateforme communicative de la convergence média : l'écrit, le son, l'iconographie visuelle sous forme fixe ou animée y sont accessibles assez facilement, mais comme toute vidéo sa nature technique est en évolution. Internet favorise la forme courte, les extraits, etc. C'est certainement aussi un changement important alors que le cinéphile a toujours valorisé les longs-métrages de fiction.

Divers projets de bibliothèque virtuelle du savoir existent sous plusieurs formes comme : les moteurs de recherche (qui proposent aussi des choix éditoriaux). Le plus célèbre d'entre eux, Google, ou encore les encyclopédies participatives gratuites comme Wikipedia ou payantes comme celle qu'a initiée Bill GATES (fondateur de la firme Microsoft) qui a racheté,

via Corbis, les fonds d'un grand nombre d'agences et d'archives photographiques⁵⁵⁰ dans la perspective d'une iconothèque mondiale incontournable. Corbis créée en 1989 détient un catalogue d'images avec les droits afférents de plus de 100 millions de photographies mais aussi 25 000 clips et 30 000 heures de films ou vidéos⁵⁵¹ et un grand nombre de ces contenus sont à la vente via une plateforme numérique simple.

Dans le domaine des bibliothèques, quelques projets de numérisation massive du savoir, sous forme de livre à destination d'Internet ont commencé. Ainsi dans le cas du polémique « Google Print »⁵⁵² qui fait craindre une privatisation du savoir et un point de vue ethnocentriste occidental. Toutes les archives sont concernées à terme par la numérisation comme les registres de l'Etat civil, les archives publiques, etc.

Avec Internet, c'est la réalisation du « Global Village » (évoqué par Marshall Mc LUHAN⁵⁵³) de l'échange instantané avec en amont pour des cinémathèques ou bien sûr des gérants privés de catalogues de films ou distributeurs qui ont l'envie d'avoir des contenue visibles sur la toile.

Un nouvel état des choses se met en place avec le passage à une distribution sous une forme « Unicast » et en flux en haute définition vidéo qui devrait logiquement aboutir à une demande accrue de programmes de stock ayant pour conséquence une meilleure exploitation et valorisation des archives cinématographiques et audiovisuelles.

L'aboutissement de toute cinémathèque ou centre d'archives semble être de rendre accessible les œuvres par le biais d'un flux numérique le plus souvent consultable à distance par Internet. Le modèle pour l'ECPA-D., le CNDP et bien d'autres semble être le site INA.fr .

Se posent de nombreuses questions en lien avec l'exploitation des archives audiovisuelles.

En premier lieu a-t-on les droits des images ? Cette question est éminemment complexe surtout lorsqu'ils d'agit de documents d'archives qui sont eux-mêmes des montages de films épars. Pourra-t-on diffuser les images ? Cela est-il rentable (sur tous les plans) de numériser des images qui existent peut-être ailleurs ou qu'on ne pourra diffuser pour des raisons juridiques (donc généralement financières) ? Des conventions sont-elles possibles à établir ou pas entre les acteurs d'une restauration qui peuvent servir à restaurer tel ou tel film ?

⁵⁵⁰ Sygma, Tempsport, Saba, Outline, Kipa, Stockmar, Zefa, Bettmann Archive, etc. Outre des accords exclusifs avec le musée de l'Hermitage, celui de Philadelphie, la National Galery de Londres, ou encore... Playboy, parmi beaucoup d'autres. Ce qui pose des problèmes de droits de représentation en lien avec « l'exception culturelle » défendue par la France.

⁵⁵¹ KLIMBERG Nathalie, « Le droit à l'image selon Corbis », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.37.

⁵⁵² Vaste plan de numérisation des livres de grandes bibliothèques comme celle d'Oxford ou récemment celle de Lyon. L'accessibilité des œuvres étant, entre autres, limitée par le droit d'auteur.

⁵⁵³ Dans son célèbre ouvrage : Mc LUHAN Marshall, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects, with Quentin Fiore*, Ed Ginkon Press 2001, [Ed originale : New York : Ed Bantam, 1967 – London : Ed Allen Lane, 1967], 160p.

Le référencement des films et des droits afférents est assez imparfait si on songe, au niveau français, à la base de données du dépôt légal du CNC, c'est à dire le R.P.C.A. (le Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel⁵⁵⁴). Les actes disponibles sur Internet ⁵⁵⁵ remontent généralement pour les plus anciens à la Libération en 1944. Le moindre problème d'orthographe dans le titre (quand on le connaît), le flou sur certains actes manuscrits classés comme « illisibles »⁵⁵⁶, l'incomplétude maintes fois vérifiée (dans nos recherches sur la collection de Jean VAN HERZEELE) nous amènent à penser que l'outil est imparfait. Puisqu'il n'existe pas encore de base de données internationale il faut se contenter, de faire des croisements sur des logiciels documentaires ou les catalogues des institutions comme Pathé Gaumont archives etc. qui ne donnent pas toujours de réponses absolues et fiables. Sur le plan de la conservation, les formats physiques des archives numériques connaissent les mêmes problèmes que le support physique des archives analogiques : ils peuvent se dégrader et disparaître, il faut les entretenir et il faut conserver des machines opérationnelles pour les lire. Par ailleurs, les données numériques doivent être enregistrées dans un format « ouvert » (c'est-à-dire « inter-opérable ») sous peine de ne pouvoir garantir la pérennité des données avec un format non-maîtrisé entraînant une dépendance de l'utilisateur vis-à-vis de ses concepteurs. Ces nouvelles technologies sont elles plus « Future Proof »⁵⁵⁷, pour reprendre une expression à la mode au moment de la rédaction de ce mémoire, que le support film cinéma argentique ? Pour le moment on n'a pas encore trouvé mieux que le support polyester argentique 35 mm pour la conservation du film.

« Des expertises conduites au Laboratoire national d'essais (LNE) confirment ces craintes. Jacques PERDEREAU, responsable R & D du secteur électronique et multimédia, y a constitué un petit "musée des horreurs", fait de disques optiques enregistrables inutilisables : oxydation du support, dégradation des colorants utilisés, les causes de vieillissement accéléré sont multiples et mal maîtrisées. En 2004, le LNE a expertisé 69 CD-R gravés entre 2000 et 2003. "15 % étaient partiellement ou entièrement illisibles", note Jacques PERDEREAU.

Les disques durs ne sont pas mieux lotis. Une étude de Google a montré que près de 3 % de ceux qui tournent sur son énorme parc de serveurs devaient être changés au bout de trois mois de fonctionnement et qu'il fallait remplacer 8 % des disques vieux de deux et trois ans en raison de leur défaillance. Au Commissariat à l'énergie atomique (CEA), une équipe travaille à la mise au point de disques optiques enregistrables constitués de matériaux inorganiques. "En gravant ainsi les données "dans le marbre", nous visons une durée de conservation de

⁵⁵⁴ Créé par la loi du 24 février 1944.

Source : CNC, rubrique « réglementer », à l'adresse URL : www.cnc.fr consulté le 1 juin 2006.

⁵⁵⁵ à l'adresse URL : <http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx>

⁵⁵⁶ Par exemple l'acte de dépôt n°4320, du 5 juin 1946, relatif au film *La bohémienne (The Bohemian Girl)* film de HORNE James W., ROGERS Charley et ROACH Hal avec LAUREL et HARDY classé par ailleurs comme « Français » alors qu'il s'agit d'un film américain de 1936 libre de droits dans son pays d'origine du fait des différences entre les droits d'auteur des deux pays.

⁵⁵⁷ « Résistant », compatible avec les besoins du futur.

cinquante à cent ans", indique Jacques RABY (CEA Grenoble), coordinateur du projet. Des disques aussi durables existent déjà, mais ils nécessitent des graveurs qui ne tiendraient pas dans un salon...

Les réponses techniques ne sont donc pas à la hauteur de l'enjeu. Quand on considère que quelque 14 milliards de disques optiques enregistrables sont désormais vendus chaque année et que, entre 2006 et 2010, le volume des archives institutionnelles aura été décuplé (estimation d'ESG Digital), la multiplication des pertes de données, vitales ou non, paraît inévitable⁵⁵⁸. »

A l'ECPA-D., des photos de la guerre du Golfe (1991) stockées dans de très bonnes conditions sur des « CD-Or »⁵⁵⁹ avaient déjà disparus seulement 15 ans après⁵⁶⁰. A l'INA ou à l'ECPA-D., par exemple des programmes ont été mis en place il y a quelques années pour recopier tous les 5 ans les cassettes vidéo Betacam numériques afin d'éviter de perdre les informations couchées sur les bandes magnétiques.

A Hollywood l'incendie des studios Universal en 2008⁵⁶¹ a abouti à la destruction de master vidéo haute définition⁵⁶² ce qui implique un retour au film pour les refaire. Tout support unique risque potentiellement la destruction et, de ce point de vue la multiplicité des copies (fussent-elles de collectionneurs) est une sécurité supplémentaire.

L'INA dédie 10 % de son budget à la migration de l'analogique et le programme a commencé en 1989. Se pose pourtant la question du passage des Betacam digital à un autre support⁵⁶³.

Sauvegarder et conserver, c'est important, mais valoriser en ouvrant les archives audiovisuelles c'est encore mieux. Les images ne doivent pas rester invisibles et leur numérisation est souvent synonymique de visibilité du fait des contraintes de consultation des copies argentiques souvent uniques et originales.

Lors de notre visite des locaux de Centre Images à Issoudun⁵⁶⁴, nous avons pu constater, à notre grand étonnement que la chaîne de télévision régionale « Bip Tv »⁵⁶⁵ (dont nous avons beaucoup entendu parlé) et qui est située dans le même bâtiment à Issoudun utilise très peu les fonds d'images d'archives collectés sur la région Centre. Il n'y a aucune raison d'ordre

⁵⁵⁸ MORIN Hervé, « Quel gardiens pour la mémoire ? » [« Les métamorphoses de la mémoire 6/6 »], *Le Monde*, journal sous forme électronique, Ed du 20 juillet 2008. à l'adresse URL http://www.lemonde.fr/sciences-et-environnement/article/2008/07/19/quels-gardiens-pour-la-memoire_1075179_3244.html, consulté le 20 juillet 2008.

⁵⁵⁹ Supports optiques réputés pour leur fiabilité et leur durabilité.

⁵⁶⁰ Visite à la cellule restauration photographique de l'ECPA-D., le 19 octobre 2006.

⁵⁶¹ Le 1 juin 2008.

⁵⁶² « Actualités », *Les Années Laser*, juillet Août 2008, n°144, p.8.

⁵⁶³ Op. cit., KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, n°515, février 2007, p24.

⁵⁶⁴ Visite par TERMEAU Jocelyn (le directeur) des locaux du « pôle Archives » de Centre Images (avec les collectionneurs Bruno Bouchard et Jean Van Herzeele), à Issoudun, le 15 septembre 2008.

⁵⁶⁵ Berry Issoudun Première télévision - La télévision locale du Berry qui émet sur une part importante de la région Centre.

technique, légale ou même financière qui justifie cette réalité il s'agit simplement d'une question de manque d'appétence et donc, selon nous, d'une certaine in évidence de rapport à l'archive même lorsqu'il s'agit de la thématique même qui justifie l'existence du diffuseur (d'images sur la région).

Le site Ina.fr a proposé à partir du 26 avril 2006 l'accès à plus de 100 000 émissions de radio et de télévision. Un plan de numérisation est mis en place pour compléter à la fois les besoins de ce site vitrine et les missions de sauvegarde classique d'un centre d'archives :

« D'ici à l'horizon 2015, les fonds patrimoniaux menacés de dégradation irréversible, en raison de la dégradation chimique ou simplement de la mauvaise qualité des supports d'enregistrement. Soit environ 835.000 heures de programmes audiovisuels enregistrés sur des supports analogiques périssables, sur un total du fonds de l'INA de près de 3 millions d'heures d'archives audiovisuelles.. La numérisation d'une heure de film coûte environ 4.000 euros, une heure de vidéo autour de 300 euros. Le PSN [Ndlr, Plan de Sauvegarde et de Numérisation lancé en 1999] est doté d'un budget global de 200 millions d'euros sur 15 ans⁵⁶⁶. »

Ce qui est considérable, d'autant mieux que la consultation des flux est gratuite à 80 % et que les téléchargements en « qualité » ou pour une diffusion institutionnelle sont payants.

Les fonds de l'INA sont loin d'être figés puisqu'ils augmentent (pour partie via le dépôt légal) de 350 000 heures en moyenne par an.

L'ECPA-D. a institué en place un plan analogue avec la mise en ligne d'une grande partie de ses fonds (dont 21 000 films en support argentique ou vidéo et plus de 3 millions d'images fixes⁵⁶⁷) pour une consultation, probablement dans le même esprit via Internet de sa « médiathèque de la Défense » qui devrait finalement voir le jour début 2009, après deux ou trois années de retard⁵⁶⁸.

Ayant détruit la plupart de ses copies de prêt 16 mm, en 2000, il faut faire une commande spéciale très coûteuse pour obtenir soit un flux HD (à partir d'un télécinéma réalisé spécialement) soit un contretype 35 mm.

Fin 2008, en tant que client⁵⁶⁹, j'ai pu constater, bien que chaque commande soit réalisée spécialement, et que l'actualité officielle de l'établissement public soit au numérique, que les films étaient encore livrés en support VHS. Il y a donc un certain décalage de fait entre

⁵⁶⁶ Source électronique, site Internet Journal du Net, à l'adresse URL : http://www.journaldunet.com/imprimer/itws/it_hoog.shtml , consulté le 5 mai 2008.

⁵⁶⁷ Op. cit., Visite de l'ECPA-D, le 19 octobre 2006.

⁵⁶⁸ CAZORLA Christophe [Capitaine], lors d'une visite à l'ECPA-D., le 13 mai 2008.

⁵⁶⁹ Dans le cadre de la réserve citoyenne de l'Armée de l'Air, à la demande de la section animation de la commune de Crotoy, pour les cérémonies du 90^{ème} anniversaire de l'Armistice de 1918, j'ai réalisé en octobre -novembre 2008 un DVD via des télécinémas de certains de mes films et effectué des recherches et une commande pour deux autres films à l'ECPA-D, tous sur le thème du *Volet aérien de la Bataille de la Somme en 1916*.

Pour économiser des frais techniques j'ai effectué moi même le transfert qualifié de « compliqué » par mes interlocuteurs.

l'affichage à la pointe technologique et autres effets d'annonces et la réalité de la consultation des fonds qui lorsqu'elle est possible se fait encore sous des formes analogiques (que cela soit vidéo ou sur table de visionnage pour films argentiques).

Il existe à la BNF, la salle dite « P » qui regroupe différentes ressources audiovisuelles conservées par la BNF, l'INA et le CNC Cette salle dédiée à la consultation de vidéos où sont visibles des films numérisés est un premier pas vers un accès à distance et pour la part du CNC un progrès dans la logique de l'accès aux œuvres (question sur laquelle nous allons revenir) en ne sollicitant plus les éléments films avec d'une part le besoin d'un personnel qualifié et une usure des supports à la consultation sur table de visionnage.

Ces modèles d'accès seront certainement suivis dans les années à venir par d'autres institutions et Internet pourrait être un vecteur de diffusion de ces vidéos numériques (ou numérisées). Les centres d'archives, publics, régionaux, spécialisés dont nous allons parler par la suite se devront un jour de tendre vers l'objectif de la mise à disposition de leurs fonds sous la forme de vidéos numériques consultables.

Pour ce qui est de la VOD, l'offre est de plus en plus vaste même si notre droit d'auteur français que beaucoup d'auteurs nous envient de par le monde peut aussi être un frein à la distribution. Un accord des ayants droit est théoriquement nécessaire pour toute demande d'édition sur un nouveau support alors qu'aux Etats Unis le propriétaire des droits est celui qui produit ou qui les rachète. Les grandes majors américaines peuvent donc plus facilement que les grands distributeurs ou producteurs français mettre en ligne pour du VOD des milliers de titres ; en France le nombre des programmes négociés est bien faible.

« Selon les chiffres diffusés lors de l'Observatoire de la vidéo à la demande (VoD) du 18 mars 2008, 2 466 films (films sortis en salle de cinéma, réservés aux adultes) étaient disponibles en cinéma à la demande à la fin du mois de décembre 2007 sur les sept plateformes analysées : Orange, Canal Play, TF1 Vision, France Télévisions VoD, Virgin Mega, Arte vod, Club Internet. Cette offre s'est étoffée de 1 155 titres depuis novembre 2006 (+ 88,1 %) et de 562 titres depuis juin 2007 (+ 29,5 %). En décembre 2007, 44,5 % de cette offre était composée de films français, »⁵⁷⁰

Il y a dans la faiblesse des catalogues français de films en ligne, au regard du volume historique de la production française, un bien étrange conflit d'intérêt entre la morale et l'économie, cette dernière triomphant le plus souvent.

C'est certainement par le biais des plans de sauvegarde que les plans de numérisation s'accomplissent mais la restauration numérique qui restait encore très minoritaire au début

⁵⁷⁰ Source électronique, (lettre électronique), *Lettre du CNC 2007*, à l'URL : http://www.cnc.fr/CNC_GALLERY_CONTENT/DOCUMENTS/Lettre_du_CNC/lettre53.pdf , consulté le 5 avril 2008.

de ce travail de recherche⁵⁷¹ se généralise et se complète de fichiers numériques utilisables pour la consultation.

L'élément argentique est conservé (en théorie), un élément fruit d'un télécinéma ou d'un scan haute résolution est sauvegardé (toujours en théorie), le fruit de la restauration est lui aussi gardé comme Master qui peut-être décliné en de multiples formes de flux vidéo même les plus légers.

La numérisation des images de télévision d'archives révèle d'ailleurs un problème de format puisque se pose la question de savoir s'il faut présenter les films ou les émissions de télévision en définition standard dite « SD » d'un ratio de 4/3 ou en 16/9^{ème} et en HD ?

La période de transition dans laquelle nous sommes en cette fin de première décennie de des années 2000, entraîne clairement une certaine anarchie dans les postures choisies qui provoqueront un besoin de retour aux éléments films à terme. Par exemple une émission tournée dans les années 1970 en 16 mm en 1.33 et diffusée à la télévision en 4/3 doit-elle être numérisée avec des bandes noires (ou un habillage) sur les côtés pour préserver son format d'origine ou bien recadrée, ce que l'on nomme maintenant le « pillar box » ?

Presque toutes les grandes chaînes de télévision avant même de passer à la HD en 16/9^{ème} ont changé de format en passant au 16/9^{ème} en 2008 ou plus exactement des diffusions en 14/9^{ème} sur la base des signaux classiques, c'est à dire toujours « SD » (à l'instar de TF1, France 2 et France 5 puis, à l'Été, France 4 et Arte).

François EDE (chef opérateur et spécialiste des formats) dans un courriel (un mail) collectif⁵⁷² signalait à propos de la diffusion sur les chaînes publiques comme FR3. de films en versions recadrés en 14/9^{ème} et 16/9^{ème} :

« « ..qu'il existe une recommandation FICAM/CST⁵⁷³. Cette recommandation (qui n'est donc pas une obligation pour les diffuseurs), autorise de surcroît une dispense pour les formats 1:1,85 et 2,35. Cette dispense figure en caractères minuscules au bas d'un tableau et est ainsi formulée : « Valeur qui peut être modifiée sur demande de recadrage spécifique du diffuseur. »

Il est clair que cette recommandation pour la diffusion des films de cinéma autorise les diffuseurs à faire à peu près tout et n'importe quoi, et comme ils n'attendaient que ça, ils se sont donc engouffrés dans la brèche. »

⁵⁷¹ KAUFMANN Claudine, [alors directrice des collections films de la cinémathèque française], conférence sur son service, à la Cinémathèque française, le 15 mai 2006.

⁵⁷² EDE François, courriel, via la liste de diffusion de l'AFRHC, le 5 octobre 2008.

⁵⁷³ Les recommandations FICAM/CST sont téléchargeables sur le site de la CST (Commission Supérieure Technique).
à l'adresse URL : <http://www.cst.fr> , consulté le 15 septembre 2008.

S'il y a recadrage il s'agit soit d'une sorte de « Pan and Scan » dit « top and bottom cropped » (haut et bas coupé)⁵⁷⁴ ou parfois une transformation de l'image TV classique 4/3 en 16/9^{ème} par anamorphose qui déforme l'image.

Dans bien des cas, ces opérations concernent souvent des images d'origine argentique qui obligeront, en bien ou en mal, à revenir aux éléments films (s'ils existent toujours car les masters vidéo analogique ayant probablement disparu entre temps pour cause de mauvaise conservation).

Dans un contexte technologiquement mouvant, il est difficile de faire de la prospective, même à moyen terme et le niveau qualitativement faible de bien des flux audiovisuels « consommés » aujourd'hui, comparé à l'argentique, comme le format DivX ou pire encore les images en Flash que l'on peut voir sur les sites de vidéo comme les sites YouTube ou Dailymotion ne sont pas un obstacle à leur visionnage. Cela pourrait toutefois changer à l'avenir avec la démocratisation des grands écrans et des affichages en haute résolution qui peuvent attirer l'attention sur les défauts de l'image.

De nombreux types de flux et différents encodages existent aujourd'hui et le niveau de compression est souvent très important. La qualité des flux vidéo téléchargeables ou même visibles depuis des supports physiques (même au potentiel qualitatif théoriquement important comme le Blu-ray) est bien souvent désespérément mauvaise. Le niveau de compression atteint par de nouveaux standards sont souvent supérieurs aux anciens même si les nouveaux supports peuvent avoir quelques plus technologiques⁵⁷⁵.

Bien des télécinémas devront être refait dans les années à venir, ce, non seulement pour être à la hauteur de la qualité supposée de l'image des supports future mais aussi plus prosaïquement pour réparer les erreurs commissent en raison de la « courte vue » généralisée dans le domaine du numérique depuis 20 ans ou le seul vocable numérique induisait « qualité » pour de nombreux décideurs chargés de piloter des politiques de numérisation.

En juillet 2005 a été émise par le Digital Cinema Initiative (D.C.I.) qui est un groupe composé de 6 grands studios Hollywoodiens (Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal et Warner Bros) une série de propositions reprises par le S.M.P.T.E. (US Society

⁵⁷⁴ Avec dans le meilleur des cas, est choisît la nature de ce qui est à l'image comme un visage qui se retrouve tronqué et dans le pire, par défaut, ne prend pas en compte la nature de l'image avec des « têtes coupés ».

⁵⁷⁵ Dans le domaine de la vidéo, pour les petits caméscopes, le passage à la vidéo Haute Définition n'est pas qu'un simple « plus » qualitatif car le format HDV en MPEG-2 sur de simples K7 DV ou encore le codec MPEG-4 AVC H.264 des caméscopes à cartes mémoires sont certes des images HD mais elles sont plus compressées (donc proportionnellement « pauvres en informations » qu'une simple DV en AVI DV) ce qui est souvent difficile à faire comprendre même à des professionnels de l'audiovisuel.

of Motion Picture and Television Engineers)⁵⁷⁶ en juillet 2007⁵⁷⁷. Les recommandations de ce document de 158 pages risquent bien de faire autorité pour le monde entier. En parallèle avec l'arrivée du cinéma numérique, elle propose de normaliser la numérisation des films (formats, cadences, etc.).

Espérons toutefois que les normes globales uniques ne soient pas une difficulté supplémentaire à l'exploitation de ressources d'archives d'un patrimoine sous forme hétérogène. Il peut-être tentant de faire ressembler les films « d'antan » à ceux d'aujourd'hui au niveau des cadrages (16/9^{ème}) bien sûr, mais aussi sur le plan des températures de couleur (par exemple aux lumières plus froides) ou d'une définition utile limitée aux techniques contemporaines (comme la résolution 2K) qui ne sont pas forcément celle de demain.

Le format de captation et d'exploitation originale des films argentiques doit rester une référence pour les restaurations et valorisations : cela signifie qu'il doit rester accessible et doit être préservé en parallèle des supports de transfert numérique.

La vidéo numérique ne sera jamais exactement fidèle à la copie du moment de la sortie du film malgré des moyens techniques qui ont connu une très forte évolution ces dernières années avec le numérique.

Idéalement un film devrait être vu dans les conditions de sa sortie originale et en premier lieu sur son support d'origine puisqu'il a été conçu pour et par ce type de technologie, mais l'unicité des moyens de diffusion dans le cadre de la « convergence média » va, dans la majorité des cas, aboutir à une seule diffusion en numérique adapté ou formaté au support de diffusion.

1. 2. 2. 2 La sauvegarde et la restauration technique des films

Retrouver des copies ou des éléments de bonne qualité n'est qu'une étape et il faut (où « il faudrait ») dans la grande majorité des cas corriger les défauts visibles de l'image et du son.

La sauvegarde diffère donc d'une restauration au sens où elle consiste à recopier un film abîmé (ou pas d'ailleurs) sur un support pérenne, alors que pour la restauration, il s'agit d'un travail plus « actif » qui cherche à corriger l'image (et le son) du film.

Certaines « restaurations » ou « remastérisations » sont en fait juste de nouveaux tirages sans correction de défauts (allant jusqu'à une réparation des supports originaux abîmés) et sans même effectuer un travail de transfert correct. Pourtant il est souvent nécessaire

⁵⁷⁶ Association internationale basée aux Etats-Unis qui développe des standards dans le domaine du cinéma et de la vidéo.

⁵⁷⁷ READ Paul, « Hollywood's Proposals for Digital Cinema, Digital Projection of Heritage Film content at Original Frame Rates », *Journal of film Preservation, revue de la Fédération Internationale des Archives du Film*, novembre 2007, n°74-75, pp.61-70.

d'effectuer de nouveaux tirages (vers des pellicules intermédiaires), à partir desquels sont fabriquées d'autres « matrices » et de nouvelles copies de projection.

En théorie, une « restauration » se devrait d'être réversible ce qui implique de garder dans de bonnes conditions les éléments originaux (avant traitement) et de n'effectuer des corrections qu'à partir d'éléments intermédiaires ou numériques. Il n'existe d'ailleurs pas pour le moment de « code éthique » de la restauration de films ni même d'une documentation de référence éditée⁵⁷⁸ (par exemple par la FIAF) et tout est permis, le meilleur comme le pire. L'état actuel d'une restauration ne garantit généralement pas de ne pas pouvoir faire techniquement mieux dans les années à venir comme l'illustre par exemple, sur le seul plan technique, la course aux pixels dans la restauration numérique⁵⁷⁹.

Les défauts peuvent être nombreux, au-delà de l'incidence directe, de la dégradation du support suite aux problèmes de conservation comme dans le cas du « syndrome du vinaigre » (pour l'acétate) ou les conséquences de la dégradation du support (Nitrate).

Le format du support conditionne aussi pour une part la technique employée outre le fait que des défauts comme une rayure ou une poussière sur un petit support (8 mm ou 16 mm) sera plus grosse en projection qu'en 35 mm.

Comme nous l'avons dit les couleurs des émulsions vivent souvent assez rapidement (sauf en théorie les négatifs Technicolor séparés et les copies positives Technicolor par imbibition).

On peut trouver des rayures, des taches, des craquelures, des déformations, etc. D'autres causes de problèmes peuvent être liées à des reports anciens ou des défauts d'origine comme une « instabilité » (latérale ou verticale), un « pompage »⁵⁸⁰ ou des « vibrations » (des sauts de l'image). D'autres défauts sont également à mettre sur le compte de l'usure liée à l'exploitation des copies comme par exemple lorsqu'elles sont chargées de repères⁵⁸¹ de changement de bobines effectués par les opérateurs professionnels ou amateurs en sus ou à la place de ceux prévus à l'origine⁵⁸².

Il est le plus souvent possible, (si l'on s'en donne les moyens), de « corriger » nombre de ces « défauts » même si cette « correction » porte atteinte à l'état du film et donc pose un

⁵⁷⁸ Op. cit., EDE François, (conférence), « La restauration des films en couleurs », dans le cadre du « Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française », le 5 décembre 2008, à la Cinémathèque française.

⁵⁷⁹ Qui peut par exemple garantir qu'une restauration d'un 35 mm en 2K ne sera pas effectuée par la suite en 4K avec ou sans éléments retrouvés ?

⁵⁸⁰ Une variation de luminosité en cours de séquences. Il peut aussi s'agir d'une perte de luminosité sur les bords de l'image plus sombre que le centre, ce qui s'apparente à ce qu'on appelle un « vignettage » en projection.

⁵⁸¹ Système d'avertissement pour prévenir le changement des bobines (qui existe depuis au moins 1911).

Source : BIANCI Gilbert, « Des cinémas de quartier aux salles d'exclusivités Le projectionniste Ce prince des ténèbres », *Infos-Ciné*, octobre 1994, n 26, p.5.

⁵⁸² Surtout après 15 ou 20 locations ayant abîmé les copies pour les films d'édition.

problème de nature éthique. Jusqu'où doit-on intervenir pour donner au film un aspect propre et « lisible » ? Les dégradations du temps ne sont-elles pas aussi une composante du film lui-même ?

Les limites d'une restauration ne sont pas une question propre au cinéma dont l'histoire n'a qu'un siècle. Ces questions se posent aussi de manière complexe et souvent ambivalente, dans le domaine du patrimoine architectural monumental, de la restauration des autres œuvres d'Art comme la peinture, etc. Elles peuvent être légitimement posées en particulier pour les films du muet qui sont des films que l'on peut qualifier « d'anciens ». Découvrir pour la première fois un film des premiers temps dans une version restaurée numériquement jusqu'à la moindre tache de poussière, la moindre saute d'image, n'est-il pas un peu déstabilisant pour le spectateur ?

De petites restaurations techniques et le contrôle physique des supports disponibles (réparation des perforations, des collures, nettoyage superficiel de la pellicule⁵⁸³, etc.) seront toujours indispensables mais les méthodes physico-chimiques existantes ne permettent pas de corriger toutes les dégradations.

Le contrôle des films et leur préparation est en effet une étape importante pour l'exploitation d'une copie dont le temps et les conditions de conservation peuvent avoir, par exemple, affectés les collures (à la colle ou au scotch) qui ont perdue en efficacité ou même ont souvent « bavé » sur le film.

Pour ce qui est des corrections des autres défauts visibles de l'image, des techniques physiques existent : les ultrasons qui sont utilisés pour détruire des petits amas de dépôts et de poussières⁵⁸⁴, un lavage pour les moisissures et champignons, le polissage des copies pour certaines abrasions superficielles, une exposition aux vapeurs d'acétone pour assouplir les films, etc.

Toutes ces opérations manuelles exigent souvent une dextérité artisanale pour les perforations abîmées ou de certains nettoyages qui demandent de la patience.

La matérialité du support film original sera en cela toujours une limite physique à une complète dématérialisation du cinéma tant qu'on aura besoin de consulter ou même de transférer ces films vers d'autres supports.

L'usage du bain à immersion (en fenêtre « humide »)⁵⁸⁵ dans du Perchloroéthylène⁵⁸⁶ pour supprimer les rayures superficielles apparentes des films est certainement la restauration

⁵⁸³ Avec en premier lieu un type de tissus non abrasif comme du velours noir spécial que vend, exclusivement en France, Eric FORTUNÉ, sellier tapissier à Saint-Maur les Fossés.

⁵⁸⁴ A l'instar de ce qui se fait sur les supports sonores comme les disques en cire.

⁵⁸⁵ Pour le télécinéma le film passe dans une fenêtre de « projection » inondée par le produit dans lequel le film trempe un bref instant. (Cette technique est utilisée depuis les années 1970).

⁵⁸⁶ L'indice de réfraction de ce produit est très proche de celui du film argentique et son temps de séchage est relativement court. Il s'agit d'un liquide incolore dont l'odeur est semblable à celle du chloroforme.

« de base » après les premiers soins que nous venons de citer. Cette opération est d'ailleurs voisine du « nettoyage des copies » qui recouvre, revêt en fait, le même traitement porté aux films avec un essuyage. Ce produit est assez dangereux parce que cancérigène⁵⁸⁷ (comme le trichloréthylène utilisé pour le nettoyage) mais il a la propriété « magique » de réfracter la lumière au même indice (1,5)⁵⁸⁸ que le support film ce qui fait en partie disparaître les rayures⁵⁸⁹ à la projection. L'immersion du film dans le Perchloroéthylène accompagné de soins attentifs reste donc, aujourd'hui, ce qu'il y a de plus simple et de plus économique dans bien des cas pour l'utilisation d'une copie pour sa diffusion ou un transfert de support ou la préparation d'inter-éléments pour un nouveau tirage soigné. Ce produit chimique devrait toutefois disparaître au profit d'autres non cancérigènes pour le personnel amené à le manipuler comme le « SES Liquid » qui a presque le même indice de réfraction (de 1,49)⁵⁹⁰ lorsqu'il est appliqué sur du film tri-Acétate.

Pour ce qui est de la restauration des couleurs elle s'apparente à la phase d'étalonnage dans le processus traditionnel de la chaîne de post-production d'un film ; elle peut se faire chimiquement en analogique, mais la souplesse de l'étalonnage numérique est rapidement en train de supplanter les techniques traditionnelles en particulier si on ne dispose plus des négatifs ou d'inter éléments originaux en bon état.

« Lorsque la décoloration n'atteint pas plus de 30 % dans chacune des couches colorées, on peut essayer de la compenser par l'étalonnage lors de la duplication sur support film. Lorsqu'elle dépasse cette valeur, seul un transfert en format électronique à haute résolution permet de la corriger⁵⁹¹ ».

S'il ne reste plus que des copies positives couleurs dans un état de dégradation avancée il est parfois impossible de « régénérer » les dosages des couleurs initiales. La correction va alors s'apparenter à une colorisation, donc une reconstruction de l'œuvre, ne garantissant pas un respect du film dans son aspect initial.

Comme nous l'avons dit, le cas des restaurations numériques des films en « Technicolor n4 » d'origine est particulier. Ces restaurations sont un vrai plus pour le film de par le

⁵⁸⁷ Il figure sur la liste des produits soupçonnés d'être cancérigènes publiée par l'I.A.R.C. (International Agency for Research on Cancer, Agence internationale de recherche sur le cancer). Il a par ailleurs été mis en cause par les pouvoirs publics et la presse en 2007-2008 dans des craintes relatives à son usage intensif dans les pressings.

⁵⁸⁸ Source électronique, site Internet de la firme Kodak, « Kodak environnement, Informations Kodak », « Utilisation du perchloréthylène dans le tirage par immersion de films cinématographiques », in, site Internet de la firme Kodak, (en format pdf), 8p, à l'adresse URL : http://www.kodak.com/eknec/documents/fb/0900688a802c1efb/J-701_FR.pdf, consulté le 1 mai 2008.

⁵⁸⁹ Surtout du côté brillant et moins du côté de l'émulsion qui est mate.

⁵⁹⁰ Source électronique, site Internet firme ARRI Group, « Konika SES Liquid », *ARRI workflow recommandation - Kodika Elektronik GmbH*, disponible (en format pdf), à l'adresse URL : http://www.arri.de/prod/digital/arriscan/downloads/KODIKA_SES_LIQUID_Data_Sheet.pdf, consulté le 1 juin 2008.

⁵⁹¹ Op. cit., Groupe Film Memoriv : CORMON Catherine, COSANDEY Roland, NEESER, Caroline, 2000. Rédaction finale... « Recommandations pour la conservation des films », p.7

réalignement parfait des 3 négatifs (CMY) qui ne pouvaient pas être fait aussi précisément à l'époque.

Pour ce qui est du transfert de support (qui est une finalité de la restauration), nous sommes actuellement dans une période de transition technique où il s'effectue encore aujourd'hui le plus souvent, par « contact »⁵⁹² et le télécinéma au « bouche à bouche »⁵⁹³. Pourtant bien des techniques cohabitent comme les télécinémas effectués par de simple captation vidéo d'une projection argentique sur un écran de taille modeste avec de bons réglages (ce que des « amateurs » bien équipés peuvent faire seuls avec des résultats parfois très honorables comparés à certains travaux dits « professionnels »).

Le doublé des images dit « Stretch Printing »⁵⁹⁴ est souvent indispensable pour garder une cadence naturelle à beaucoup de films muets tournés à la main sans moteur. Alors que le numérique facilite grandement les choses, il est choquant de voir toujours diffusés à la télévision ou en vidéo des télécinémas effectués sans respect de la cadence originelle des films qui était très variable⁵⁹⁵. Il est toujours marquant de voir que, pour beaucoup de téléspectateurs, la caractéristique première des films muets se résume à des mouvements frénétiques sur un écran !

Une vraie restauration demande des investissements considérables. Certaines restaurations prestigieuses⁵⁹⁶ comme celle de *Lola Montés* montrée en salle à Cannes en 2008 est une restauration très médiatisée. Le film était sorti une première fois en 1955, puis en 1956 et 1957⁵⁹⁷ peu avant la disparition de son réalisateur Max OPHÜLS dans des montages qu'il refusait en faisant un film « maudit ». Pour cette restauration les coûts (de plusieurs millions d'euros) sont ceux de la production d'un film et il s'agissait en fait des démarches de longue haleine cumulant les étapes depuis le sauvetage du pilon d'éléments originaux par le producteur Pierre BRAUNBERGER en 1966 (dont une première re-sortie en 1968 avec un

⁵⁹² L'image est transférée par un contact direct d'une pellicule à l'autre.

⁵⁹³ Une caméra vidéo film le film qui lui est projeté de face.

⁵⁹⁴ Par exemple un film à 18 images par seconde aura une image sur trois doublée pour passer aux 24 images par seconde du cinéma « moderne » (soit $18 : 3 = 6$ et $6 + 18 = 24$).

⁵⁹⁵ Les cadences variaient suivant les opérateurs, les réalisateurs et les moments. Certains cinéastes comme GRIFFITH était très lents (à 12 images secondes) et d'autres plus rapides comme Abel GANCE autour de 24 à 27 images par seconde. La télévision, surtout dans les années 1970 ne se privait pas de passer les films muet directement dans des télécinéma à 25 images par seconde donc à de mauvaises cadences qui le plus souvent accéléraient les films en modifiant le sens même des images leur donnant un aspect décalé et même souvent « comique ».

⁵⁹⁶ Par La Cinémathèque française, les Films du Jeudi (Laurence BRAUNBERGER), la fondation Thomson pour le cinéma et sous la supervision de François EDE et Marcel OPHÜLS avec, par exemple, les moyens techniques de Technicolor à Los Angeles.

⁵⁹⁷ Source électronique : VULSER Nicole, *Le monde*, 12 mai 2008, (Edition spéciale [papier], Cannes 2008, du 15 mai 2008), consulté le 15 octobre 2008, à l'adresse URL : http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2008/05/12/lola-montes-film-maudit-ressuscite_1042719_766360.html

montage plus proche des intentions de l'auteur⁵⁹⁸). Le numérique (ici en 2K) permettait dans ce cas de réunir plus facilement les éléments hétérogènes, souvent abîmés et même de retrouver le format original en ratio 2.55.

Il ne faut pas oublier que le nombre de restaurations ou de tirages pour une sauvegarde des films est au regard des volumes d'œuvres produites dans l'histoire du cinéma assez réduit. Pour par exemple la prestigieuse (et assez riche) Cinémathèque française, ces activités de restauration et sauvegarde ont porté en 2008 sur 54 films⁵⁹⁹.

Pour la restauration d'un long métrage destiné au seul DVD pour le marché de la vidéo l'ambition est plus limitée et la qualité corrélative au coût qu'elle représente c'est-à-dire un budget moyen qui représentait en 2004 de 5000 à 15 000 €⁶⁰⁰.

Beaucoup d'éditeurs, (spécialement vidéo), se contentent de copies ou de master vidéo dans un état lamentable ; le cas le plus exemplaire que j'ai pu voir personnellement est une édition en DVD, par « Ciné-Club Hollywood », du film *Les voyages de Gulliver* en version originale⁶⁰¹ qui est un film d'animation américain réalisé en 1939 par Dave FLEISCHER. Dans les premières 8 secondes du visionnage tout est dit sur la « valeur » du support de visionnement : le film connu pour être un des premiers film en Technicolor (ce qui est d'ailleurs indiqué à la première image du film) est présenté en noir et blanc, instantanément une violente saute du film est visible, le film est en outre fortement rayé et un œil expert y détecte le format natif 16 mm du télécinéma (qui n'est pas le format d'origine 35 mm), enfin à la septième seconde un drop vidéo montre le caractère ancien du report vidéo et un mauvais vieillissement de celui ci. Malgré un curieux effort de présenter le film sans recadrage à l'intérieur du format 4/3 vidéo on est loin avec de tels vidéogrammes de rendre hommage à l'œuvre originale même si la raison d'être de cette édition est que le film est tombé dans le domaine public du copyright américain rendant tout propriétaire de copie (y compris un collectionneur) en situation de le monnayer⁶⁰².

Dans la perspective d'une accélération constante du rythme de succession des nouveaux supports numériques, à l'instar de l'univers informatique, les catalogues de films du « patrimoine », demandent à être réédités à chaque fois dans le nouveau standard.

⁵⁹⁸ BOURHIS Marc, « Lola Montès, une restauration hollywoodienne ! », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530, pp36-37.

⁵⁹⁹ CINEMATHEQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*, de l'assemblée générale ordinaire du 22 juin 2009. p.33. 57p.

⁶⁰⁰ PING Francis, « DVD : les conséquences pour la restauration », *Sonovision Digital film*, supplément à, *Sonovision*, mai 2004, n°484, p.44.

⁶⁰¹ Bien que les sous-titres soient non réversibles.

⁶⁰² Certes je n'ai dépensé que 5 euros et l'année suivante j'ai trouvé le même film à 1 euro en grande surface édité en 2005 par « Digiview productions » avec ses couleurs mais exclusivement dans une version française exécutée pour tous les personnages par une seule personne ayant des talents d'imitation plus que douteux.

Alors que se profile un changement profond de support d'exploitation du cinéma, les années 2000 sont charnières dans la banalisation des procédés digitaux qui sont rapidement en train de s'imposer comme incontournables pour les restaurations de films.

La restauration numérique restait encore très minoritaire au début de ce travail de recherche (fin 2004 - début 2005) comme nous l'indiquait dans une intervention en mai 2006 de Claudine KAUFMANN⁶⁰³ (alors directrice des collections de la Cinémathèque française). Elle est en 2008-2009 beaucoup plus banalisée.

En effet les nouvelles possibilités qu'offre le numérique dans le traitement des images sont plus souples, plus complètes que les systèmes analogiques. On restaure également plus vite et de manière la plus automatisée possible les films à des coûts de plus en plus concurrentiels. Il existe d'ailleurs une certaine banalisation des outils de traitement de l'image (vidéo) à l'instar des logiciels parfois très pointus dont disposent maintenant de simples particuliers.

Depuis au moins 1984, c'est par le biais de la colorisation des films (pour le marché de l'édition vidéo) que l'usage massif des moyens digitaux existe pour la « restauration » de l'image animée. En 1993, comme nous l'avons signalé, *Blanche Neige et les sept nains* (dessin animé de 1937), fut le premier film restauré « complètement » en numérique par Disney grâce au procédé « Cineon » développé par Kodak dans une résolution importante ou du moins très difficile à obtenir à l'époque : le 4K⁶⁰⁴.

En France, *l'Atalante* (film de 1934) réalisé par Jean VIGO est restauré, en 1990, de façon classique par Gaumont, puis après diverses critiques et moult rebondissements qui en font une restauration très médiatique (bien au-delà des revues spécialisées comme *1895*), une version « finale »⁶⁰⁵ a été réalisée techniquement en numérique en 2001.

De plus en plus souvent, on utilise des technologies numériques pour reconstituer des parties d'images manquantes. Il est par exemple possible de reconstituer par

⁶⁰³ Op. cit., KAUFMANN Claudine, conférence sur son service à la Cinémathèque française...

⁶⁰⁴ En faisant une restauration de prestige pour un coût supérieur à 8 millions de dollars.

Source : Op. cit., EDE François, (conférence), « La restauration des films en couleurs », dans le cadre du « Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française », le 5 décembre 2008, à la Cinémathèque française.

⁶⁰⁵ L'odyssée de la réalisation de ce film, aux négatifs disparus, sa valeur esthétique, sociale, la valeur de son réalisateur auprès de la critique contemporaine, puis ses nombreuses versions et restaurations en font un enjeu qui cristallise les problèmes parfois polémiques que pose la restauration d'un film.

Le film a connu un premier montage conforme aux souhaits de son réalisateur en 1934 qui fut uniquement distribué en Angleterre, un autre fut effectuée par la production (toujours en 1934) sous le nom de *Un chaland qui passe*, en 1940 une version fut montée par Franfilmidis, en 1950 une version montée par Henri LANGLOIS outre les deux versions de 1990 et 2001...

En 1986, la découverte d'éléments « inédits » et la perspective que les droits sur l'œuvre ne tombent dans le domaine public en 1990 avaient poussés Gaumont à restaurer le film.

Source électronique, site Internet de, BOMPOINT Jean-Louis, « L'Atalante de Jean Vigo », à l'adresse URL : http://www.jlbompoint.com/atalante/at_2001/jlba2001.htm, consulté le 15 mars 2008.

« interpolation »⁶⁰⁶ des éléments qui enserrant une partie de l'image ou même une image complète (alors que ce travail était complexe en analogique ou obligeait, à l'instar des corrections de cadence pour les films muet à doubler certaines images).

C'est certainement par le biais des plans de sauvegarde que les plans de numérisation s'accomplissent indirectement en poussant les centres d'archives et les prestataires à s'équiper rapidement d'une nouvelle génération d'équipement numériques (comme le scanner à film « ARRISCAN » et « l'ARRILASER »⁶⁰⁷) pour le report vers les internégatifs, ou parfois même directement à l'unité vers un positif comme l'imageur « Cinevator »⁶⁰⁸.

Certains programmes européens, comme « Limelight » ont été financés dès 1993 et :

« orientés vers le traitement de l'image noir et blanc avec résolution de 2K au moins, l'objectif étant de conserver la qualité « cinéma » tout au long de la chaîne de traitement, y compris numérisation et retour sur film. Les algorithmes développés devaient supprimer les défauts ponctuels (poussières,...) et les rayures, permettre de stabiliser l'image et supprimer les variations d'exposition, entre autres. D'autre part, un groupe de travail de la CST a produit un document de synthèse [en 1997⁶⁰⁹] sur la restauration numérique des films cinématographiques⁶¹⁰ ».

Aujourd'hui, de nombreux films incontournables dans l'Histoire du cinéma ne peuvent plus être restaurés autrement qu'en numérique comme pour la Warner par exemple qui a effectué dès 2004, une campagne de restaurations en 4K du système « Cineon » dans une version standardisée par ANSI⁶¹¹ et le SMPTE de fichiers DPX (Digital Moving Picture eXchange) destiné au cinéma numérique⁶¹². Il s'agissait de films tels que *Robin des Bois* (1938), *Autant*

⁶⁰⁶ C'est-à-dire en reconstituant une zone d'image ou un pixel intermédiaire compromis entre les valeurs et les couleurs de ceux qui l'entourent pour en quelque sorte densifier l'image même s'il ne s'agit pas des informations originales.

⁶⁰⁷ Matériels connaissant un certain succès dans le domaine de la post-production et de la restauration de films Ils sont fabriqués par la firme ARRI (depuis 1998 pour l'ARRILASER et 2004 pour l'ARRISCAN qui traite en 3K pour une sortie en 2K pour le Super 16 mm, en 6K avec une sortie de fichier en 4K pour le 35 mm mais est aussi capable de scanner 8746 pixels sur 3835 pour les négatifs 65 mm).

Source : KIENING Hans (Dr), « 4K + part II.. into the digital realm », *ARRI news 90 years*, septembre 2007, pp.22-29.

⁶⁰⁸ BOSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Le cinéma numérique monte en puissance à l'IBC 2004 », *Sonovision Digital Film*, supplément au, *Sonovision*, novembre 2004, n°489, p.10.

⁶⁰⁹ CST, *La restauration numérique des films cinématographiques*, Rapport de la CST, 1997.

⁶¹⁰ BESSERER Bernard, BOUKIR Samia, [équipe du L3i (Laboratoire d'Informatique et d'Imagerie Industrielle), Université La Rochelle, France], [source électronique], *La restauration numérique des films cinématographiques*, (document pdf 7p), 1p, Disponible à l'adresse URL : <http://retouche.free.fr>, consulté le 31 août 2004.

⁶¹¹ L'American National Standards Institute (ANSI) est un organisme à but non lucratif qui supervise le développement de normes pour les produits. Cet organisme est le représentant des Etats-Unis à l'ISO (Organisation internationale de normalisation).

⁶¹² Op. cit., PLOYE François « Objectif 4K à la Warner », *Sonovision Digital film*, supplément à, *Sonovision*, décembre 2004, n°489, p.30-31.

en *Emporte le vent* (1939), *Le magicien d'Oz* (1939), *Casablanca* (1942), *Chantons sous la pluie* (1952), *Géant* (1956), etc.⁶¹³.

La restauration numérique d'un film argentique modifie la nature même du film car les informations sur le support sont transformées, traitées sur ordinateur image par image, puis à partir du fichier numérique le film est « re-shooté » image par image via un « imageur laser » (qui reporte l'image sur un inter-élément). Ce processus étant par ailleurs clairement plus « vidéo » que « film ».

Lorsque le film a été « numérisé » le retour sur film se fait, en développement laboratoire, via un imageur vidéo type tube cathodique, mais aussi de plus en plus via un imageur numérique Flash LCD 4K ou encore un imageur laser (genre « Spirit Data cine » de 2 à 16k) qui sont largement banalisés et vont supplanter toutes les autres techniques, d'autant que délais de traitement sont de plus en plus court et iront vite vers le temps réel (à 24 images par seconde) pour le 2K pendant qu'ils sont déjà de 1,5 image par seconde et plus vite pour le 4K en 2008⁶¹⁴.

En ce qui concerne le support Nitrate, surtout depuis 2006 et la fin officielle du « plan nitrate », les films ayant subi un retrait supérieur à 1 % de la taille du support original sont de plus en plus refusés par les laboratoires prestataires externes travaillant pour les centres d'archives qui disposent de films nitrates comme l'ECPA-D ou les AFF du C.N.C.

Pour sauver les films en support nitrate il faut maintenant une forte motivation de tous les acteurs concernés par le film (ayants droit, laboratoires, etc..) et une certaine valeur (historique) du film. Heureusement il existe des techniques et des scanners indépendants des formats comme « Sacha » un appareil numérique développé par la société Sharmrock, en 2004, spécifiquement pour le CNC pour les films anciens⁶¹⁵. Il s'agit d'un scanner à immersion qui utilise le système du bain de Perchloroéthylène pour restaurer les films. Il est capable de scanner tous les formats du 8 mm au 96 mm avec du retrait, du gaufrage, etc.

Il est donc le plus souvent utilisé pour des cas difficiles sans se préoccuper des refus des prestataires externes. Dans le contexte d'une évolution rapide des technologies à l'instar d'autres appareils de ce type il est « évolutif », son capteur et sa carte graphique pouvant évoluer vers des résolutions supérieures.

Un marché existe en ce qui concerne les petits télécinémas simples et moins coûteux (généralement avec des capteurs en vidéo SD) et surtout pour des films, essentiellement amateurs, vers la vidéo sans un retour. Ces matériels permettent de se passer de

⁶¹³ Ibidem.

⁶¹⁴ Arrilaser HSPII (High Speed Package II),

Source : BOSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, OLLIER Lionel, « NAB 2008, un NAB tout en relief », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530, p.86

⁶¹⁵ COMTE Christian, RICORDEL Nicolas, « SACHA : un scanner spécifique pour les films anciens aux Archives Françaises du Film », *Journal of Film preservation*, décembre 2004, n°68, p.20.

prestataires externes et de répondre très vite à une demande précise. Les télécinémas ainsi réalisés intègrent alors des serveurs d'une petite cinémathèque à vocation régionale comme par exemple, nous avons pu nous en rendre compte lors d'une visite⁶¹⁶ à « Centre Image » à Issoudun (en Région Centre) qui dispose d'un télécinéma pour chaque format un en 8/Super 8 mm, un en 9,5 mm, un en 16 mm et même un 35 mm [Voir Annexe B, figure 24, photographies des télécinémas 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de Centre Images].

GTM Debrie fabrique de petites machines vendues avec un logiciel idoine de retouche comme le « Memory ». Il est encore plus simple et se vend surtout pour de petites sociétés de numérisations. Le « Memory » a quatre fenêtres 8 mm, Super 8, 9,5 mm et 16 mm et coûtait fin 2007 : 60 000 euros⁶¹⁷.

Lors de la Journée d'études inaugurale, du 21 janvier 2008, du « Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », intitulée « Du film au numérique Vies et mort de la pellicule » :

« Le directeur général adjoint de GTC, Jean-Pierre NEYRAC (« Restauration numérique et conservation des données »), attira, lui, l'attention sur deux autres points. Pour restaurer les films, le digital constitue une avancée considérable par rapport à l'argentique, à condition toutefois de suivre un « code de déontologie » qui respecte le choix des équipes de création en se gardant de trop réinterpréter l'œuvre. Face aux transformations des industries techniques, il importe alors de maintenir des relations humaines de qualité, car elles « comptent pour beaucoup dans nos métiers » et sont le gage d'une bonne transmission des « savoir-faire ». En ce qui concerne la pérennité des données, le transfert sur argentique, c'est-à-dire sur pellicule, est recommandé, insista-t-il, car le numérique est nettement moins fiable dans le temps (« pour l'instant », aurait-il toutefois pu ajouter avec prudence). Sur ce point, les invités se montraient tous d'accord : « Il n'y a pas d'espoir de conservation autre qu'argentique. ⁶¹⁸»

Il faut, pour le moment, conserver les matériaux argentiques originaux d'un film en l'absence d'une technologie numérique complètement mature, d'une certitude sur la conservation des données et d'un consensus sur la qualité du numérique utilisée opérationnellement à parité avec le support photochimique film. Le savoir faire technique doit aussi être maintenu, ce qui est loin d'être une évidence en ce qui concerne les laboratoires français qui ont parfois un peu vite fait « table rase du passé » et ne sont plus capables d'effectuer certains travaux qu'ils réalisaient il y a encore seulement 5 ans.

⁶¹⁶ Avec le collectionneur Bruno BOUCHARD et le directeur du patrimoine de « Centre Image » Jocelyn TERMEAU, le 15 septembre 2008 à Issoudun.

⁶¹⁷ « Actualités », « Intermédiaires numériques », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, p.17.

⁶¹⁸ BERTHET Frédérique, compte rendu de, « La Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française » – « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule ». Cinémathèque française, le 21 janvier 2008. Texte disponible à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=247>, consulté le 9 avril 2008.

« A contre-courant. Celco introduit [Ndlr, fin 2007] un imageur 4K destiné à l'archivage longue durée des images numériques sur film 35 mm. L'argument repose sur la constatation que les supports numériques et informatiques ont une durée de vie incertaine, contrairement à l'argentique dont la pérennité est connue. Celco propose donc de sauvegarder les films 2K et 4K grâce à son CineSafe 4K sur une pellicule panchromatique à grain fin en effectuant une séparation RVB de l'image couleur en trois images N & B [Ndlr, comme dans le Technicolor n4]. Un tel film N & B, dit-on chez Celco, stocké dans de bonnes conditions peut avoir une durée de vie de 500 ans !⁶¹⁹»

Les systèmes numériques sont pourtant maintenant souvent les seuls à rester utilisés industriellement par les prestataires de post-production ou de restauration d'images. En outre, bien souvent il ne s'agit pas d'un traitement pour une re-sortie en argentique mais dans la seule perspective d'une exploitation vidéo qu'elle soit sous forme de vidéogrammes ou d'exploitation en « cinéma numérique ». L'exploitation en vidéo passe par une « conformation » qui est l'occasion d'effectuer de nouvelles corrections donc une intervention sur le film. La sortie de catalogues de films pour une exploitation en « D-cinema » est par ailleurs une autre illustration de la convergence vers la vidéo qui induit une intervention sur l'image dans un format qui n'est plus tout à fait que de la « vidéo » et « l'aval » de la chaîne cinématographique car il remplace l'argentique. Le passage d'un support à l'autre se fait alors à partir d'un même « master » sans jamais passer par une matérialisation autre que celle, toute relative, des données sur des serveurs informatiques même si cela implique des interventions pour une adaptation par divers transformations. Par exemple, c'est bien souvent en 2008, à partir des données 2 ou 4K issues d'une restauration que sera conformé un fichier pour une exploitation en D-cinema, un PAD (un master de Prêt à Diffuser) pour la télévision en TVHD ou en SD (définition standard), soit sous forme de fichiers à télécharger en VOD ou enfin sous la forme de vidéogrammes (Blu-ray ou DVD). Plus le temps va passer, plus un retour sur film ne tombera plus sous le sens comme incontournable car trop coûteux même en 35 mm (ce qui posera d'ailleurs de nouveaux problèmes de conservation). Le film de Jacques TATI, *Playtime*, dont la version restaurée en numérique a été montrée au festival de Cannes 2002 dans son format d'exploitation originel de 1967 : le 70 mm⁶²⁰ dans un ratio d'image qui se trouve être celui qu'adoptera de nos jours la vidéo : le 1.78⁶²¹, c'est à

⁶¹⁹ « Archivez vos images numériques sur film argentiques ! », (« Actualités »), *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, p.17.

⁶²⁰ Même s'il est à signaler que le fichier numérique de la restauration n'était « que » du 4K (ce qui est théoriquement « faible » pour du 70 mm), le résultat que j'ai pu voir en salle dans ce format était très correct et clairement réalisé par une équipe passionnée du cinéma de Tati qui a porté une attention maniaque à restaurer les plus petits défauts de l'image et garder une température de couleur froide conforme au sens de l'œuvre.

⁶²¹ REUMONT François, « La reconnaissance du savoir-faire cinématographique », *Le technicien du film*, mai 2006, n°566, p.30.

dire du 16/9^{ème}. Ce choix est exceptionnel et combien de temps cette démarche assez radicale de rares éditions de copies 70 mm pourra t-elle durer ?

C'est ce qu'illustre, notamment, la programmation du festival « Projections numériques de la semaine du 14 au 20 janvier 2004 » au cinéma *Action Christine* à Paris⁶²². « L'origine » numérique des films y était mise en valeur suite à une question posée en titre du second paragraphe de la présentation du festival :

« Quel est l'intérêt de faire des projections numériques ? » ; le texte répondait : « Les trois films du répertoire - *Pépé le Moko*, *Bob le flambeur*, *Max et les ferrailleurs* – ont été restaurés en numérique [Ndlr, en 2K] et aucune copie 35 mm n'a été tirée de la version restaurée ».

Le passage obligé du report d'un film de cinéma sur un support de cinéma 35 mm polyester n'est plus incontournable :

« Les restaurations, en raison des coûts, se font de plus en plus sans tirer de copie 35 mm, alors que la pérennité du support numérique est moindre. Nous serons sans doute amenés dans les années à venir à présenter en commission des projets de restauration qui, pour des raisons financières, ne comprendrons pas de copies 35mm. ⁶²³ »

L'attachement de certains comme Jean-François RAUGER, le programmeur de la Cinémathèque française, à passer des films dans leur support d'origine se voit de plus en plus opposé des raisons multiples et pratiques qui, à la longue finissent par avoir raison des plus acharnés qui cèdent petit à petit pendant que le parc des salles bascule dans la nouvelle technologie numérique.

Une autre raison de passer au numérique pour la restauration de films est que les éléments originaux (négatifs, etc.) ont dans certains cas trop souvent été sollicités par le passé pour de multiples tirages ou restaurations au point où il est dangereux de les sortir de leurs boîtes. Le cas le plus connu et emblématique est certainement celui des négatifs originaux de *La guerre des étoiles (Star Wars)*, de 1977, qui ont été plus dégradés par les manipulations régulières⁶²⁴ pour des sorties à destination de tous les types de support que par le temps.

Puisque l'on peut tout faire ou presque en numérique ne peut-on être tenter d'en faire trop ? Les logiciels⁶²⁵ de traitement de l'images qui sont incontournables pour économiser du temps et donc de l'argent sur une restauration ne sont pas toujours capables de détecter non seulement les défauts aléatoires mais peuvent « sur corriger » une image puisque les

⁶²² Programme du festival « Projections numériques », semaine du 14 au 20 janvier 2004, au cinéma *Action Christine* à Paris. 2p.

⁶²³ BERTOLA Alain, « Rétrospective et restauration de l'œuvre cinématographique d'Emile Cohl », *1895*, décembre 2007, n°53, p.322.

⁶²⁴ MIER Guy-Louis, « Star Wars la trilogie en DVD », *Le technicien du film*, 15 octobre 2004, n°548, p.20.

⁶²⁵ Il existe de nombreux systèmes de restauration pour le film parfois élaborés en interne chez des sociétés spécialisées comme « Archangel de Snell et Wilcox » ou « Image restore de Terranex » (pour une réduction du grain (notion douteuse par ailleurs) nettoyage préalable palette graphique puis finalisation avec une console et étalonnage Poggle).

machines malgré leurs algorithmes intelligents ne comprennent pas le sens des images. Par exemple une antenne de voiture peut être détecté par la machine comme une rayure de l'image. « L'humain doit rester dans la boucle » comme l'on dit à propos des systèmes automatisés que l'homme charge de le remplacer comme, dans un autre domaine, les robots ou les drones de surveillance.

On peut aussi être tenté de corriger certains défauts de l'image d'origine comme un pompage (une variation anormale) de lumière, changer fortement l'étalonnage et même coloriser un film en noir et blanc.

1. 2. 2. 3 **Reconstruction et déconstruction des films**

Les technologies numériques, l'existence de nouveaux canaux de distribution mais aussi des considérations artistiques (parfois pas exemptes de marketing) amènent à opérer des changements par rapport aux œuvres originales.

Le numérique permet par exemple de recréer des images disparues ou de changer la nature de l'image et du son ; il peut aussi parfois inciter à aller au-delà de la « simple » restauration vers la « réinterprétation » au risque de dénaturer l'œuvre originale.

Le premier exemple qui vient à l'esprit est celui du mixage sonore des films, les progrès ont été radicaux, et sur le plan de l'usage professionnel la situation est encore plus tranchée qu'avec l'image en ce qui concerne le passage au numérique. Il existe des consoles de mixage jusqu'à 630 voies (Euphonix⁶²⁶) et des logiciels comme par exemple « NoNoise » qui peut réparer beaucoup de ce qu'on peut classer comme un « défaut » dans un film, quitte à parfois « aseptiser » la bande son et la rendre un peu artificielle.

Pour les films originellement en monophonie passer en multi-pistes (type 5.1) peut affecter profondément la nature et le sens du film. Qui a moralement le droit de décider par exemple, sur le mytique *Autant en Emporte le vent* que l'on va faire un effet stéréo ici ou là, mettre telle ou telle résonance à tel instant ?

Certains cas impliquent toutefois de se pencher sur le passé quitte à le revisiter ; par exemple, la version française d'origine du film *Pickup on south street* de Samuel FULLER, film de 1952, s'appelait *Le port de la drogue* afin de ménager le tiers des électeurs français qui votait pour Parti Communiste Français. La chasse américaine aux communistes devenait en version française (la « VF ») *Le port de la Drogue* avec une adaptation du sens du doublage pour en modifier complètement le sens de l'histoire⁶²⁷. Dans ce cas de figure il est sans doute souhaitable de refaire une nouvelle VF mais d'autres exemples sont moins

⁶²⁶ LOZAHIC Didier, in, MASSELOT Olivier, (interview de), « Didier Lozahic, le manufacturier du son cinéma », *Sonovision Digital film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, p.64.

⁶²⁷ Op. cit., BAECQUE Antoine de, *La cinéphilie Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 - 1968*,... p.174.

évidents. Lorsque *Lawrence d'Arabie*, (film de David LEAN de 1962), a été restauré en 1989 en 70 mm (en analogique d'après le négatif original 65 mm) dans le montage plus long voulu par le réalisateur et que s'est posé en vidéo la question de son doublage, il a été fait le choix de garder l'ancienne VF et son cachet d'époque en sous-titrant quelques plans dialogués manquant. Pourtant lors d'une diffusion par TF1, la chaîne a jugé qu'il fallait refaire le doublage complètement le moindre sous-titre étant honni sur la chaîne grand public.

François JOST⁶²⁸ dans une conférence intitulée « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique : Hôtel du Parc »⁶²⁹ à propos du film documentaire sur le procès EICHMANN *Un Spécialiste, portrait d'un criminel moderne*⁶³⁰ objet d'une conférence précédente⁶³¹ relevait un effet sonore de bruit du stylo du criminel Nazi qui mixé comme très présent chargé le film d'une sorte de « sur signifiante ». En effet, ce faisant, il insistait sur le rôle de « spécialiste administratif » et changeait de manière ambiguë par la forme et donc sur le fond notre regard sur l'archive brute originel où aucun son de la sorte n'est audible.

Tout nouveau mixage à une incidence sur la perception d'une oeuvre de même que tout intervention technique comme un « nettoyage » approfondi de l'image change la perception d'une oeuvre rajeunie⁶³².

De nombreux paramètres sont à respecter lors des transferts de support. Souvent une bonne partie de l'image est supprimée lors des télécinémas des films argentiques.

Le recadrage d'un film en Cinémascope pour une exploitation en standard vidéo (dite « SD »), en plein cadre dit « Pan and Scan »⁶³³ utilisé depuis 1969 à la télévision pour les formats larges de cinéma, peut faire perdre jusqu'à 46 % de la surface de l'image d'un film en Cinémascope. Pour un film en 1.37 « Standard Academy » c'est environ 10 % de l'image qui est perdue lors des recadrages de « sécurités » sans parler de la suppression de 10 % de plus de l'image lors de l'édition vidéo et son exploitation sur des écrans (afficheurs ou vidéo projecteurs) qui ont eux même des masques de compensation, donc c'est très souvent

⁶²⁸ Professeur à Paris III spécialiste de la télé-réalité et de l'image dans le monde contemporain.

⁶²⁹ JOST François, (conférence), « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique : Hôtel du Parc » [source électronique], à l'INA, (format pdf), le 29 décembre 1999, à l'adresse URL : <http://www.ina.fr> (plus disponible mais lu en 2006).

⁶³⁰ *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*, film réalisé en 1999 par SIVAN Eyal (écrit à partir des archives vidéo du procès de 1961).

⁶³¹ Le film avait été l'objet d'une autre conférence animée par Dominique VIDAL, « L'archive, regard sur l'histoire : Un spécialiste », le 29 novembre 1999, dans le même cadre à l'INA,

⁶³² Comme l'illustrent très bien les films de Disney qui semblent avoir, après restauration, été faits il y a peu tant ils sont « propres » et l'image parfaite.

Au passage les équipes de restauration de ces films d'animations suppriment toute imperfection d'origine comme les reflets de lumières sur les celluloses mais aussi les photogrammes douteux sur le plan du politiquement correct comme par exemple le fameux poster osé qui était visible sur un seul photogramme des copies d'origine (à travers une fenêtre lors du décollage de l'albatros) dans *Les Aventures de Bernard et Bianca (The Rescuers)* réalisé en 1977.

⁶³³ Pan and Scan : recadrage d'un film en format large pour obtenir un plein écran dans l'espace restreint de l'image vidéo à la télévision.

environ 20 % de l'image des films qui est perdue⁶³⁴. De nombreuses restaurations anciennes de films muets (par exemple en format de ratio 1.33) effectués pourtant par le CNC ou Gaumont, etc. ont été effectués sur des copies 1.37 faisant perdre définitivement suite à disparition des Nitrates d'origines environ 1/6^{ème} de l'image.

« Lorsqu'il s'agit de restaurer une oeuvre cinématographique les contraintes de qualité sont très importantes. Il faut que le travail soit parfait. Il vaut mieux laisser l'image en l'état plutôt que de risquer d'introduire de nouveaux défauts même si on en enlève beaucoup d'autres⁶³⁵ ».

Particulièrement depuis 1984, sont utilisés des procédés de colorisation simplifiés et certains cinéastes comme Henri VERNEUIL avec la *Vache et le prisonnier* ont pu désirer eux-mêmes y recourir de leur vivant.

La dite « valorisation » d'une oeuvre vers la télévision en format 4/3 par ces procédés a parfois pris des formes radicales qui en font un objet sans grand rapport avec le film d'origine. Le film *The Longest Day (Le jour le plus long)* a, par exemple, été tourné en 1962, en noir et blanc, par la volonté de son producteur Darryl ZANUCK, pour donner un aspect « documentarisant » en replaçant le film dans la technique de l'époque de sa diégèse (1944) : celle du « noir et blanc » pour le public. Le format cinémascope était d'ailleurs dans son esprit très adapté aux plages du débarquement. Que reste-t-il de cette volonté en vidéo et à la télévision, en version colorisée et de surcroît en « Pan and Scan » ?

Dans l'esprit de certains producteurs, distributeurs et directeurs de chaînes de télévision, le noir et blanc, forme de représentation « primitive » du cinéma, serait devenu visible uniquement pour une élite intellectuelle. Il est, par exemple, aujourd'hui très difficile, pour ne pas dire impossible, de voir autrement que sur une copie DVD aux contrastes modifiés les premiers westerns de série B avec John WAYNE.

Ne peut-on craindre, une transformation radicale des images au nom de l'accessibilité des oeuvres ou de documents d'archive (fussent-ils rares ou incomplets). Nous pensons par exemple au film documentaire *14-18 le bruit et la fureur* diffusé sur France 2 le 11 novembre 2008 et distribué en DVD sous le titre de *14-18 une guerre immense*. Dans ce film réalisé par Jean-François DELASSUS les images sont recadrées (au format 16/9^{ème}), en grande

⁶³⁴ RICHARD Michel, « Transfert films > vidéo Arrêtez le massacre », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p.52.

⁶³⁵ DECENCIÈRE FERRANDIÈRE Étienne, *Restauration automatique de films anciens*, (mémoire de thèse de doctorat en Morphologie Mathématique), soutenu à l'École des Mines de Paris, le 9 décembre 1997, p.8. 175p.

partie colorisées et enfin sonorisées. Ce travail comprend la participation active de conseillers historiques connus⁶³⁶ qui valident ainsi l'éthique de cette démarche.

François EDE (connu pour ses restaurations de films dont *Lola Montès*) a fait circuler une pétition à la rentrée 2008, sous le titre « Films génétiquement modifiés », en particulier via la liste de diffusion Internet de l'A.F.R.H.C. (l'Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma) :

« Jusqu'à présent les chaînes publiques diffusaient les films au format Scope avec des caches noirs en bas et en haut de l'image pour conserver la largeur du cadre (*letterbox*), ce n'était évidemment pas la panacée, mais au moins le format d'origine des films était respecté. Le 21 août France 3 diffusait *Paris brûle-t-il?* de René CLÉMENT. Ce film tourné en Cinemascope a été mutilé par recadrage dans un format qui n'a jamais existé au cinéma : le 14/9 ou 1:1,55! Le titre du générique début était devenu incomplet (on lisait en forme de rébus : ..ARIS BRULE-T...!!!). Dans certains plans, les acteurs situés sur les bords du cadre étaient hors champ et en voix *off*.

J'ai donc envoyé un mail au service des téléspectateurs de la chaîne, qui, une lunaison plus tard, m'a retourné cette explication amphigourique:

" Le format de diffusion de ce film est un compromis entre le format des écrans TV actuels et le format d'origine du film .En effet, France 3, chaîne généraliste et de service public, peut être amenée à modifier le format de diffusion de certains films afin que l'ensemble des téléspectateurs puisse bénéficier d'une meilleure vision " .

On reste évidemment ému d'une telle volonté de nous offrir une " meilleure vision ". Les vrais amateurs de cinéma objecteront que je mène ici un combat d'arrière-garde, et qu'il faut aller voir les films au cinéma ou dans les cinémathèques. C'est encore vrai pour quelques années, car les copies films vont progressivement disparaître. Les gros détenteurs de catalogues n'auront aucun scrupule à éditer leurs DVD, Blu-ray ou films en téléchargement dans des formats adaptés à une « meilleure vision » pour mieux les vendre aux diffuseurs...

Qui sait encore que les premiers films parlants étaient au format 1,20 et qu'on ne peut plus les voir aujourd'hui qu'en 1,37 (en dehors de quelques restaurations de cinémathèques) ? La plupart des films muets ont subi le même sort. Mais les méfaits du 14/9 ne s'arrêtent pas là. Quand vous regarderez un film au format classique (*Academy*): 1:1,37, le rapport largeur hauteur se trouvera modifié. Pour y parvenir, il faut déformer l'image en largeur, c'est une anamorphose électronique. On peut imaginer que bientôt les films de répertoire seront diffusés en 16/9 comme cela se fait déjà pour les documentaires utilisant des images d'archives. L'image sera déformée en largeur et tronquée en hauteur pour occuper toute la surface des écrans 16/9. Brigitte BARDOT y gagnera deux tailles de tour de hanches, et le général de Gaulle n'en sortira pas grandi tout en perdant les étoiles de son képi. Il suffira de

⁶³⁶ Les conseillers historiques du film sont BEURIER Jöelle (chercheur à l'institut universitaire de Florence, auteur d'une thèse *La Grande Guerre, matrice des médias modernes*), VERNAY Jean-Pierre (historien du cinéma spécialisé dans le traitement des conflits) et VERAY Laurent (président de l'A.F.R.H.C. l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma qui édite la revue *1895*).

quelques années pour que des catalogues entiers d'oeuvres soient massacrés par des « restaurations » numériques et des « remasterisations » faites au mépris du respect des oeuvres et de leurs auteurs. L'irruption discrète du format 14/9, sur lequel les chaînes se sont abstenues de communiquer, produira inévitablement ce type d'effets pervers.

... J'ai appris qu'il existe une recommandation FICAM/CST⁶³⁷. Cette recommandation (qui n'est donc pas une obligation pour les diffuseurs), autorise de surcroît une dispense pour les formats 1:1,85 et 2,35. Cette dispense figure en caractères minuscules au bas d'un tableau et est ainsi formulée :

" Valeur qui peut être modifiée sur demande de recadrage spécifique du diffuseur. "

Il est clair que cette recommandation pour la diffusion des films de cinéma autorise les diffuseurs à faire à peu près tout et n'importe quoi, et comme ils n'attendaient que ça, ils se sont donc engouffrés dans la brèche⁶³⁸ ».

Dans un courriel du 16 juin 2009 François EDE signalait que son appel a été entendu devant la commission technique de la FICAM le 5 mai 2009⁶³⁹ :

« Ayant été sportivement invité à défendre mon point de vue devant la commission technique de la Ficam, la recommandation que je contestais avec l'appui de quelques confrères a été modifiée dans le bon sens.(cf. texte du communiqué⁶⁴⁰). C'est un progrès, mais il va falloir maintenant travailler au corps les opérateurs de l'ADSL et du câble (Orange, Free, SFR, Numericable) pour qu'ils appliquent ces recommandations. Merci à tous ».

Il est donc possible, après une phase de transition, que le passage à la haute définition s'accompagne d'une relative prise de conscience de ce problème à moyen terme.

On ne peut toutefois pas faire n'importe quoi dans tous les domaines avec un film de cinéma qui est « aussi » œuvre de l'esprit. Au non du respect de l'œuvre, les tribunaux français ont considérés que la colorisation était de nature à porter atteinte au droit moral des auteurs. Les héritiers des droits moraux des films de John HUSTON ont ainsi obtenu l'interdiction de la

⁶³⁷ F.I.C.A.M. : Fédération des Industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia.

C.S.T. : Commission Supérieure Technique.

⁶³⁸ EDE François, (Appel à pétition), le 5 octobre 2008, (via courriel DROIN Nicolas et l'A.F.R.H.C.)

⁶³⁹ EDE François, courriel, « films génétiquement modifiés » [suite], le 16 juin 2009.

⁶⁴⁰ « Compte rendu de la Commission technique de la FICAM du 5 mai 2009 (extrait)

Recadrage et droit d'auteur : Sous l'impulsion des chefs opérateurs et réalisateurs présents lors de cette commission technique, les participants présents sont d'accord pour ôter de la recommandation sur le PAD HD la mention « recadrage possible selon les besoins du diffuseur ».

Ceci, afin que si recadrage il doit y avoir, il s'effectue selon une négociation de gré à gré entre le ou les ayants droits(s) et la chaîne de télévision. Il faut toutefois noter que tous les diffuseurs n'étaient pas présents. ... signature des chaînes souhaitée pour septembre. »

diffusion de ses oeuvres colorisées⁶⁴¹. Le pouvoir des auteurs existe donc et un arrêt de la cour de Cassation prononcé contre l'éditeur Ted TURNER interdit toute exploitation des films sous une forme colorisée sans le consentement de l'auteur.

La re-sortie au cinéma d'un film ancien dans un format désuet n'est d'ailleurs pas forcément une évidence comme l'illustre l'exemple du film *Le Dictateur* de Charles CHAPLIN. En 1940 lors de sa sortie le film était en format « Standard Academy » (1.37) mais après avoir été restauré en numérique (en 2K) par MK2 dans son format d'image d'origine les salles du distributeur ne le montrèrent pas correctement toutes en 2003. De nombreuses projections furent effectuées dans des salles avec de mauvaises fenêtres de projection en format 1.66 ou même 1.85⁶⁴² qui coupaient le haut et le bas de l'image⁶⁴³. Le film a en effet inauguré un problème « nouveau », sorte d'équivalent au cinéma du « Pan and Scan » de la télévision que l'on va connaître de plus en plus avec la TVHD en 16/9^{ème} (soit 1.777) et des images amputés en haut et en bas pour être « plein cadre » sur les nouveaux écrans vidéo. Ce problème était fréquent, ses dernières années, dans les salles, en lien avec la mode des tournages en DV (surtout entre 1996 et 2005) et les films « kinescopés »⁶⁴⁴ depuis la vidéo en format 4/3 (soit du 1.33 ou 1.37 au cinéma). En effet les fenêtres choisies par les projectionnistes ne sont pas forcément les bonnes⁶⁴⁵. Que dire aussi des choix esthétiques de certains réalisateurs voulant se servir de la pluralité de choix des formats comme Gus VAN SANT avec son film *Elephant* (2003) tourné en 1.37 (pour montrer une sorte d'effet de tunnel mental chez les personnages) face à la réalité d'une distribution peu regardante⁶⁴⁶. Comment diffuser un tel film en vidéo HD ? Quels choix vont être faits pour diffuser les millions d'heures de films ou de vidéo en 1.37, 1.33 ou 4/3 ? Comment, par exemple, envisager l'intégrale des dessins animés de Tex AVERY entre 1942 et 1955⁶⁴⁷ qui sont, par

⁶⁴¹ Cour d'appel de Versailles, décision rendu le 19 décembre 1994, à propos des refus successifs de la justice de diffuser à la télévision *Asphalt jungle*, film américain de 1950 dans une version colorisée. Cette version réalisée en 1988 avait fait l'objet d'une demande de copyright, suite à la saisie des héritiers de John HUSTON et les sociétés de droits d'auteurs françaises et européennes. Cette décision s'appuyait sur la convention universelle sur le droit d'auteur signé par les Etats-Unis reconnaissant un droit moral inaliénable et imprescriptible.

Source électronique, « Cour d'appel de Versailles - décision rendue le 19 décembre 1994 », in, site Internet, *droit-auteur.com*, à l'adresse URL :

http://www.droit-auteur.com/jurisprudence_general_divers4-1.htm consulté le 1 juin 2007.

⁶⁴² Comme les bandes annonces 35 mm de cette ressortie qui recadraient l'image en ratio 1.85.

⁶⁴³ La raison officielle de cette erreur fut que l'on ne disposait plus de fenêtre en 1.37 ! Format pourtant de base au cinéma.

⁶⁴⁴ Passage, report de la vidéo au film (photochimique).

⁶⁴⁵ Ce dont j'ai été témoin avec des conséquences narratives la projection dans un mauvais format (en 1.66) au lieu du Standard du film *Enfin Pris ?* Réalisé, en 2002, par Pierre CARLES. Ce film a pour objet la télévision et l'émission de France 5 *Arrêt sur Image* en particulier. Les regards des intervenants à l'image hors champ, lors de la projection (du fait de l'erreur de fenêtre) pouvaient être interprétés comme un choix de cadrage voulu et chargé de signification par le réalisateur du film !

⁶⁴⁶ J'ai vu ce film en salle en 2003 et il était diffusé avec une mauvaise fenêtre pendant une demi-heure avant que quelqu'un ne réagisse en cabine.

⁶⁴⁷ Superbement édités en coffret DVD par la Warner en 2003.

essence même l'illustration de l'esthétique du gros plan dans un format TVHD où ils seraient recadrés et amputé d'une bonne part de leur image.

Tout montage, bien sûr, affecte le sens des images et si un remontage affecte le sens d'un film, on peut s'amuser à loisir dans un cadre clair comme un pastiche ou une reconstruction à partir d'images « d'archives » à donner du sens à des plans divers et hétérogènes en créant un dialogue comme dans *La classe américaine* (dont l'autre titre est *Le Grand détournement*), un film de montage pour Canal + réalisé en 1993 à partir de séquences tirées du catalogue des films de la Warner⁶⁴⁸.

De manière générale il existe souvent plusieurs versions de montage pour un même film et si le phénomène n'est pas nouveau et remonte au début du cinéma il y a clairement un phénomène de mode depuis au moins 15 ou 20 ans à présenter pour des sorties en vidéo ou des re-sorties en salle des versions dites « Editor's Cut ».

Bien que l'on soit en droit de penser que la version « Editor's cut » ne soit qu'un argument commercial dont le but principal est de renouveler l'intérêt pour un film en le vendant une nouvelle fois (ou même plusieurs), la revalorisation sur le plan artistique par un « Editor's cut » peut être sincère et générer des recherches dans les fonds d'archives publics ou privés. Dans le contexte industriel, les créateurs d'un film, au premier rang desquels le réalisateur, ne contrôlent pas complètement leurs films qui sont montés suivant les directives de producteurs plus attachés à des « clefs de rentabilité » ; des études comme, par exemple, le fameux « screen-test⁶⁴⁹ », valorisent un « Happy-end » qui sera plébiscité par le plus grand nombre. La forme temporelle d'un film est l'objet de pressions lors des sorties initiales par les distributeurs qui ne veulent pas de films trop longs en théorie moins rentables du fait de la moindre rotation des séances.

Une première approche de cette question est de se réjouir que l'auteur, même longtemps après sa mort, reprenne le pouvoir dans un système où le producteur (surtout aux Etats-Unis) est le vrai « auteur » d'un film au moins parce qu'il possède les droits et le « Final cut » (c'est à dire la décision du montage final). Pourtant on peut aussi penser, qu'un film est aussi le fruit de ses conditions de production et que, par exemple, la version d'*Apocalypse Now redux* sortie en 2000 est plus un film de 2000 que de 1979 date où *Apocalypse Now* est sorti pour la première fois dans une version faite en urgence pour une présentation en compétition au festival de Cannes. Par ailleurs quel sens peut avoir le fait de dire que l'on fait une dernière version d'un film dit « Final Cut » qui peut dire n'y en aura pas après ? La première n'était-elle pas légitime et même dans certains cas ne présentait-elle pas des qualités ou un intérêt (au moins historique) ? Il est d'ailleurs important de dire, en ce qui

⁶⁴⁸ Réalisé par HAZANAVICIUS Michel et MÉZETTE Dominique, avec les voix des doubleurs français habituels des acteurs principaux du films (Raymond LOYER pour John WAYNE, etc.)

⁶⁴⁹ Qui se sont généralisés y compris en France au pays du cinéma dit « d'auteurs ».

concerne étroitement notre sujet que les nouvelles versions de films rendent le plus souvent invisibles les plus anciennes car elles ne sont plus distribuées (comme dans le cas d'*Apocalypse Now* et pendant quelques années du « making of » de 1991 *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*⁶⁵⁰). Un auteur (même comme Francis Ford COPPOLA⁶⁵¹) a-t-il tous les droits sur sa propre œuvre ? Vaste débat qu'il ne nous appartient pas de trancher ici. Le film n'appartient-il pas aussi au public et les chercheurs n'ont-ils pas le droit d'avoir accès à ces copies ? Il existe d'ailleurs des auteurs qui ne veulent plus qu'on voie leurs films et qui interdisent à des cinémathèques ou des centres d'archives de les montrer (ce qui est contournable sur demande aux AFF du CNC). Une copie provenant d'une collection privée est dans certains cas un moyen de contourner l'interdit de représentation.

En détenant des copies de films sur le long terme, les collectionneurs privés de films peuvent être des auxiliaires précieux de la restauration d'un film ou plus simplement détenteurs d'une version rare ou unique d'un film.

Jean-François RAUGER (le programmateur de la Cinémathèque française) signalait⁶⁵² que le cinéaste sud-coréen Im KWON-TAEK (réalisateur de, en 2002, *Ivres de femmes et de peintures*) avait détruit certaines de ses premières œuvres qui sont donc devenues invisibles. De ce point de vue, mon dépôt en 2006, au titre de collectionneur privé français, d'une copie de son film de 1974, *La bataille du 38ème parallèle (Jeungeon)*⁶⁵³, participe à la découverte la plus complète possible de son œuvre et de son évolution, même si elle se fait contre le désir de son auteur.

En ce qui concerne le cinéma muet, si les collectionneurs privés ne disposent presque plus de copies 35 mm nitrate d'origine (dont la possession est interdite à cause de la dangerosité du support), ils disposent par contre de nombreuses copies anciennes en format sub-standard de ces films. A ce titre, il faut savoir que si les négatifs sont toujours favorisés par rapport aux positifs pour rééditer un film (ce qui est une des raisons de la minoration des collections privées), il se trouve que pour les films muets, les intertitres (les « cartons ») étaient montés directement sur les copies positives⁶⁵⁴. Les tirages effectués un par un⁶⁵⁵ étaient collés avec les intertitres et il est exceptionnel qu'une cinémathèque ou un ayant-droit

⁶⁵⁰ Film documentaire qui expliquait notamment les raisons du montage initial.

⁶⁵¹ Réalisateur, producteur et co-scénariste du film.

⁶⁵² Entretien à la cinémathèque française le 28 novembre 2005.

⁶⁵³ Film américain sud-coréen dont je dois posséder la seule copie connue en version française et une des seules copies au monde (l'auteur s'étant échiné à les détruire dans son pays).

⁶⁵⁴ KAUFMANN Claudine, MARTINAND Bernard, « sauver l'éphémère », in, *La persistance des images*, in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinémAction, Ed Corlet – Télérama – INA, octobre 2000, p.142. 208p.

⁶⁵⁵ Une copie était très rarement tirée en « longueur » mais par rouleaux de 20 mètres.

dispose des intertitres originaux⁶⁵⁶. De ce point de vue, n'importe quelle copie ancienne dans n'importe quel format (9,5 mm, 17,5 mm, 22 mm, 28 mm, etc.) peut aider à les reconstituer dans leurs formes originales, ce qui donne une certaine valeur aux copies « d'amateurs ».

Il est très connu des historiens du cinéma que l'époque du début du parlant fut faste dans le domaine des versions. En effet pendant quelques années, comme nous l'avons dit la post synchronisation n'était pas au point et chaque version était tournée en chaque langue avec parfois des adaptations culturelles comme un décor un plan ou un élément de censure en plus ou en moins. Chaque version danoise, française, allemande ou autre de cette période est donc unique et fait la joie des découvreurs de cette période qui concerne, comme nous l'avons dit de moins en moins les collectionneurs privés n'ayant que rarement des éléments nitrates d'origine.

Il est assez connu que les versions européennes de films américains sont souvent plus proches de la volonté des auteurs d'outre-atlantique. Dans cette perspective des versions françaises éventuellement possédées par les collectionneurs français sont peut-être mieux conservés que dans le système de production américain ou les éléments des séquences coupées ont disparu. Une version plus courte ne signifie pas forcément qu'elle ne possède pas un plan qui ne soit pas dans la version plus longue. Pour prendre un exemple connu, la version française d'origine du *King-Kong* de 1933 bien que plus courte que l'américaine possède au moins un plan que ne possède pas l'américaine.

En outre, comme nous l'avons dit, les grandes major américaines possédaient en France des studios chargés de tourner des plans et des « cartons » pour adapter en français les films (images qui dans les versions internationales anglaise des vidéogrammes disparaissent avec souvent les doublages « d'époque » qui avait un caché et une sonorité plus contemporaine des tournages.

Certaines filmographies sont ainsi l'objet de rééditions nombreuses et même de l'apparition de films perdus donnant une nouvelle perspective sur l'œuvre d'un cinéaste.

Prenons le cas de la filmographie d'un des plus grands réalisateurs de cinéma, Orson WELLES. L'auteur du fameux *Citizen Kane* (de 1941) bénéficia, pour la première et dernière fois dans le cadre d'un studio, d'une liberté totale de création (comme scénariste, réalisateur, producteur, acteur et monteur). Le seul nom de WELLES (mort en 1985) sonne aujourd'hui comme celui d'un « génie maudit » et il suffit à vouloir exhumer les moindres images rattachables à son œuvre. A elle seule sa filmographie comme réalisateur est un panorama des cas de figures qui peuvent exister à propos de restauration et de « reconstruction » des films. Sa carrière de réalisateur est jalonnée de tournages épiques dans des conditions de

⁶⁵⁶ Op. cit. KAUFMANN Claudine, MARTINAND Bernard, « sauver l'éphémère », in, *La persistance des images*, in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, ... p.142.

production effroyables comme pour son film *Othello* (qui remporta pourtant le grand prix du festival de Cannes 1952).

Dès son second long-métrage en 1942 *La splendeur des Amberson* (*The Magnificent Ambersons*) le « final cut » (c'est-à-dire la décision relative au montage final) lui échappe⁶⁵⁷ sans parler des nouvelles scènes tournées sans lui par la production (la RKO) et une partie des négatifs brûlés. Un autre de ses films célèbre, *La soif du mal* (*The Touch of Evil*), sortira, en 1958 dans une version non désirée par le réalisateur mais que ses notes de protestations argumentés dans un document de 58 pages permettront de remonter en 1975⁶⁵⁸ dans une version « Director's cut » qui fut restaurée en 1998.

D'autres films ont été exhumés post-mortem comme le *Don Quichotte* de Orson WELLES [le nom du réalisateur est dans le titre usuel de son exploitation]. Le film a été monté à partir d'images bien abîmées et distribué 40 ans après son tournage pour sortir en 1992. De même le court-métrage *Moby Dick* (à ne pas confondre avec le film homonyme de John HUSTON dans lequel WELLES tourna comme acteur) se trouve être sorti en 1999 soit 14 ans après la mort de son réalisateur et bien des années après son tournage.

Le cas le plus extrême est sans doute celui d'une opération de « réassemblage » des 309 boîtes de négatifs⁶⁵⁹ des plans tournés au Brésil en 1942, principalement par Orson WELLES, d'un film qui a été monté sous la forme d'un long-métrage documentaire intitulé *It's All True* et finalement sorti en 1993. La base de ce film de long-métrage est un court-métrage muet achevé dès 1942 sous le titre de *Four Men on A Raft*. Le résultat final est-il conforme à l'esprit d'Orson WELLES qui était l'auteur principal qui ne l'acheva jamais et mourut en ne cessant de se promettre de le terminer un jour⁶⁶⁰ ? Le film est crédité de cinq réalisateurs⁶⁶¹ dont deux (Bill KROHN et Myron MEISEL) sont en fait ses « monteurs – restaurateurs ». Ces derniers ont ajoutés au montage de *Four Men on A Raft* des plans tournés par WELLES pour un projet bien plus vaste et les ont intégrés sous la forme d'un « making-of documentaire ». Le film final trouve d'ailleurs sa raison d'être dans l'épopée de son tournage par Orson WELLES. S'agit-il d'un film sur une œuvre inachevée d'Orson WELLES, un « film d'Orson Welles », un film documentaire hommage à Orson WELLES ou d'une « restauration » ?

⁶⁵⁷ Note de l'éditeur, « La carrière de Welles », Chronologie, in, WELLES Orson, BOGDANOVICH Peter, *Moi, Orson Welles*, Ed Belfond, avril 1993, p.387. 533p.

⁶⁵⁸ KROHN Bill, « Touch of evil, épitaphe du film noir », *Cahiers du cinéma*, janvier 1999, n° 531, p.5.

⁶⁵⁹ KROHN Bill, (traduit de l'américain par GRUNBERG Serge), « Histoire d'un film fantôme », in, la présentation du film distribué en séance commerciale lors de sa sortie, « Régine KONCKIER, Jean-Luc ORMIERES présentent d'après un film inédit de Orson Welles, *It's all true* », Ed Cahier du cinéma, 1993, 4p.

⁶⁶⁰ WELLES Orson, in, WELLES Orson, BOGDANOVICH Peter, *Moi, Orson Welles*, Ed Belfond, avril 1993, p.194. 533p.

⁶⁶¹ Bill Krohn, Myron Meisel, Orson Welles, Richard Wilson et Norman Foster (pour un segment « My Friend Benito »).

Le *Macbeth* film d'Orson WELLES de 1948, lui, a été restauré en numérique⁶⁶² et l'on peut donc dire que l'œuvre de Orson WELLES a connu un grand nombre de cas de figure possibles de ce que peut-être une restauration de film.

Reste encore au moins encore deux films de long-métrage à exhumer⁶⁶³ (*The Deep* et *The Other Side of the Wind*) et ne doutons pas qu'ils le seront lorsque un accord financier sera conclu avec la veuve d'Orson WELLES, la cinéaste Oja KODAR, car ces films inachevés suscitent aujourd'hui comme chez aucun autre cinéaste la curiosité... et l'appât du gain.

Prenons l'exemple de *Metropolis*, film de Fritz LANG de 1927 dont la version d'origine ferait 4189 m soit environ 3h30⁶⁶⁴. Cette œuvre du panthéon à la consécration est le premier film de cinéma à avoir été classé », le 5 janvier 2001⁶⁶⁵, au « registre mondial de la mémoire du monde » de l'UNESCO, c'est-à-dire inscrit patrimoine de l'humanité, suite à sa restauration par la Fondation Friedrich Wilhelm MURNAU, dans une version présentée comme « parfaite ».

Ce film a été l'objet de restaurations fréquentes⁶⁶⁶ présentées, à chaque fois, comme définitives et parfois des choix « extrêmes » comme celui de Giorgio MORODER. Elles ont connu une publicité inhabituelle, peut-être même un peu « mondaine » (qui cache d'ailleurs bien d'autres restaurations concernant des titres plus « ordinaires »). Dans une des éditions DVD, pour respecter la partition musicale complète, un noir était présent lorsque l'image d'origine n'avait pas été retrouvée. La liste des restaurations va pourtant continuer puisque, début juillet 2008, l'Agence France Presse annonçait⁶⁶⁷ qu'un film négatif 16 mm⁶⁶⁸, plus

⁶⁶² RAUGER Jean-François, « Welles et Shakespeare, noces barbare », *Le Monde*, 13 janvier 2006. (version électronique de l'article de presse), à l'adresse URL : <http://www.lemonde.fr> , le 19 juillet 2008.

⁶⁶³ Op. cit., FERENCZI Aurélien, *Et si ces films n'existaient pas...*, *Télérama*, 5 août 2009, n°3108-3109, pp.22.

⁶⁶⁴ Source électronique, site Internet, version allemande de *Wikipedia.org*, « Metropolis », à l'adresse URL : <http://de.wikipedia.org/> consulté le 7 août 2008.

⁶⁶⁵ Source électronique, site Internet de l'UNESCO, *Le courrier de l'UNESCO*, n°5, 2007, à l'adresse URL : <http://portal.unesco.org/fr> , mise à jour le 16 janvier 2008, consultée le 2 août 2008.

⁶⁶⁶ 3h30 (version pour la première de janvier 1927), une de 1h58 diffusée dans le monde peu après dès 1927, une autre de 2h33 (dite « version originale » en 1995), une autre de 2h30 (version restaurée du Filmmuseum de Munich), encore une de 1h33 (version allemande vidéo), une de 1h55 (version restaurée par l'Allemagne de l'Est), celle de 2001 par la Fondation Friedrich Wilhelm Murnau à 2h27, une américaine de 2h03 en par la Murnau Fondation en 2002, une version éditée par MK2 en 2004 de 1h59 minutes.. et d'autres encore comme, en 1984, la version de Giorgio MORODER, d'une 1h20, colorisée, avec une bande son contemporaine avec le groupe The Queen.

Sources électroniques principales :

Site Internet, DVD Classik, « Metropolis un film de Fritz Land »,

à l'adresse URL : http://www.dvdclassik.com/Critiques/dvd_metropolis.htm , consultée le 7 août 2008.

Site Internet, IMDB.com, « Metropolis »,

à l'adresse URL : <http://www.imdb.com/title/tt0017136/combined> , consultée le 7 août 2008.

⁶⁶⁷ Dépêche AFP, sous forme électronique, « La version quasi complète de "Metropolis" retrouvée à Buenos Aires », A.F.P., le 3 juillet 2008 à 13h47.

⁶⁶⁸ FELIX-DIDIER Paula [directrice du Musée du cinéma de Buenos Aires], (propos recueillis le 31 juillet 2008 à Buenos Aires et traduits par AZLBERT Nicolas, in, « Metropolis retrouvé à Buenos Aires », *Cahiers du cinéma*, septembre 2008, n°637, pp49-50.

complet que les copies qui existaient déjà (avec 25 minutes de plus), a été retrouvé par le musée du cinéma de Buenos Aires en Argentine.

« En Argentine, existait une société de distribution, Terra, dont le directeur, Adolfo WILSON, avait un contrat avec la UFA pour distribuer les films allemands à Buenos Aires. Dans ce cas, l'accord passé avec la UFA et la Paramount ne fonctionnait pas. De sorte que la version coupée par les Américains fut distribuée dans le monde entier sauf en Argentine et dans d'autres pays de la région. Le négatif original allemand s'est perdu durant la guerre comme, avec le temps, les copies allemandes⁶⁶⁹ »

Cette copie 16 mm appartenait quelques années auparavant à un collectionneur et avait été obtenu à partir d'une copie 35mm circulant dans les ciné-clubs quelques décennies plus tôt elle est très fatiguée mais il ne manque plus qu'un seul plan.

Une copie détenue par un collectionneur peut donc être utile comme élément d'une restauration ou éventuellement même l'élément unique exploitable d'un film de premier plan. Le collectionneur de films même avec un simple film en format 9,5 mm⁶⁷⁰ peut aider à reconstituer un film muet pour sa restauration vers le support 35 mm ou la vidéo HD, comme cela été le cas pour *Les Vampires* de Louis FEUILLADE⁶⁷¹ ou encore, récemment, en 2008, *Le Lion des Mongols* dont une copie 9,5 mm couleurs a été retrouvée au Mexique permettant ainsi sa restauration⁶⁷². Ces cas sont ainsi susceptibles de rendre intéressant n'importe quelle petite collection de films amateurs même en sub-standard.

Le numérique a aussi parfois des conséquences inattendues en lien avec la non diffusion d'images documentaires car l'image numérique peut se substituer au réel avec des images commercialement plus vendeuses de par leurs couleurs, leur dynamisme visuel et l'absence de limites à ce qui est représentable.

La diffusion et donc la production de docu-fiction est très à la mode ces dernières années à la télévision⁶⁷³. Il ne s'agit souvent pas que de reconstitutions mélangées à des images d'archives réelles mais aussi d'images virtuelles pour donner à voir des films « hybrides » entre fiction, images documentaires et d'images virtuelles lorsqu'elles n'existent pas (ou plus). Il n'y a en effet rien que l'image numérique ne puisse dépendre, c'est là un élément qui déstabilise notre idée de l'image vraie comme représentante du réel ; c'est une grande force dans notre société en soif d'images.

⁶⁶⁹ Ibidem p.50.

⁶⁷⁰ Du fait de son bon rendement et des films d'édition anciens dont les originaux peuvent avoir disparu.

⁶⁷¹ BOULANGER Marc, (entretien téléphonique), collectionneur de films, qui a participé a sa restauration avec une petite partie d'une copie du film en format 9,5 mm, le 3 octobre 2008.

⁶⁷² Op., cit., Cinémathèque française, *Rapport d'activité 2008*, de l'assemblée générale ordinaire du 22 juin 2009. p.34.

⁶⁷³ *Le Dernier Jour de Pompéi (Pompeii : The Last Day)* télé documentaire britannique et espagnol de NICHOLSON Peter, 2003, *D-Day leur journée 5D-Day 6.6.1944*) documentaire franco-britannique réalisé en 2004 par de DALE Richard, BOUR Kim, GORDON Pamela et WEALE Sally, *Ils voulaient tuer de Gaulle* téléfilm réalisé en 2005 par FILIPPE Jean Teddy, etc.

La présence des images numériques comme l'infographie est présentée par les commanditaires et les producteurs comme « enrichissant l'image »⁶⁷⁴.

S'il existe des fonds d'images d'archives (animées ou fixes) qui pourraient servir à représenter l'événement elles ne sont pas toujours utilisées pour des raisons précédemment inédites à la période actuelle depuis la banalisation des images virtuelles qui impliquent des coûts parfois plus abordables que les images d'archives réelles. Dans d'autres cas c'est le recours à l'archive qui paraît compliqué même lorsque les droits sont détenus par la production⁶⁷⁵.

Nous pensons en particulier aux images de synthèse dans une proportion de plus en plus importante comme par exemple grand nombre de récents « documentaires » sur la thématique de l'histoire aéronautique qui utilise des images provenant de simulateurs informatiques et seulement quelques images d'archives dans une fonction de validation « documentaire »⁶⁷⁶. Dans certains cas il n'y a parfois plus aucune image même, fixe documentaire⁶⁷⁷. En changeant la représentation elle change à l'occasion plus facilement la « vérité ».

« Les images ne sont pas dangereuse en soi mais en fonction des usages et cadre d'interprétation qui les enserrent ! »⁶⁷⁸

Du moment que l'on sait où l'on peut cataloguer et « contextualiser » et à quel genre appartient le programme ou le film, il n'y a pas péril à utiliser des images d'archives. Mais quant est-t-il lorsque on ne sait plus si les images sont vraies ou fausses ?

Sans parler du besoin d'image d'archive sur lequel nous allons revenir. Le besoin d'images documentaires se justifie aussi sur le plan technique par les transferts de support eux-mêmes. Les télécinémas anciens vers des définitions trop faibles ou n'ayant pas pu se conserver jusqu'à nous avec la vidéo analogique traditionnelle seront à refaire à partir des supports argentiques d'origine ce qui n'est possible que s'ils ont été conservés en bon état dans des cinémathèques officielles ou ailleurs.

⁶⁷⁴ Nous pensons par exemple parmi des centaines de programme a un documentaire : *La guerre des lions* qui est l'illustration la plus complète à notre connaissance de ces ajouts sous toutes les formes d'images existantes dont il est un catalogue (images réelles, 3D simple, 3D réaliste, 2D, images hybrides, images truquées, etc.) alors que les conflits entre lions et buffles sont suffisamment impressionnants.

⁶⁷⁵ J'ai personnellement pu observer une telle pratique, il y a déjà longtemps, à l'Été 1997, lorsque j'étais assistant (en particulier pour de la recherche et de l'achat d'images) sur une émission documentaire sur la Loire *Au fil de l'eau* produite (dans le cadre du programme *Œil de Lynx*) par le CNDP (au nom du magazine *Galilée*).

Alors que l'établissement disposait dans un fond riche de films en 16 mm au rez-de-chaussée de la production à Montrouge, il a été préféré de tourner des images « reconstituées » en vidéo Betacam et de les passer en noir et blanc avec un effet spécial « vieux film », plutôt que de faire des recherches, de visionner des films et faire un télécinéma.

⁶⁷⁶ *USS Entreprise – Chronique d'un porte-avions*, diffusé sur Planète, le 31 août 2008.

⁶⁷⁷ *Dogfights – Les ailes de la guerre*, diffusé sur Planète, courant 2008.

⁶⁷⁸ Op, cit., JOST François, conférence, le 24 décembre 1999, à l'INA,

Dans le cas de l'ECPA-D (comme d'autres) toute la numérisation qui s'achève en définition standard va être à refaire intégralement puisque la définition vidéo choisie n'est plus conforme aux réalités techniques de la diffusion moderne : la TVHD.

Les restaurations numériques en 2K effectuées depuis une décennie commencent seulement à être reconnues comme insuffisantes eu égard au potentiel de résolution des films anciens en 35 mm et il faudra les refaire comme il faudra sauver un jour les films conservés en copie uniques et accidentellement détruites ou les masters numériques perdus ou corrodés. L'éventualité d'un énième prochain standard impliquera un retour au film argentique d'origine... à moins que se contenter de la qualité (sur le plan de la définition et de la compression) des images vidéo déjà transférées vers la HD en particulier pour la TVHD ou même la définition standard dite « SD » (qui sont alors « Upscannées »), c'est-à-dire gonflées vers une définition plus importante⁶⁷⁹. Ce qui constitue une pure hérésie qualitative.

⁶⁷⁹ Des sociétés comme HDFR proposent des transferts vers le Blu-ray de sources en définition standard (SD). Un film de 90 minutes à partir d'un master sur K7 Beta Numérique (Beta Digital) sera transféré en HD pour 1990 euros ; la somme est si faible qu'elle ne manquera pas de séduire les éditeurs qui veulent économiser un transfert depuis le support film argentique sans se soucier de la qualité de l'image.

Source : « Actualités », *Les années Laser*, juillet Août 2008, n°144, p.15.

Deuxième partie

Les collections de films

2. De la genèse des collections

Les premiers temps de l'histoire du cinéma sont marqués par la transformation de ce qui n'était qu'une « attraction foraine » en un « spectacle » à l'identité affirmée.

L'évolution de la distribution à partir de la mise en place du système de location des copies, puis les différentes réponses à la concurrence (représentée essentiellement par la télévision) avec le procédé Cinémascope jusqu'aux multiplexes ou le cinéma numérique, montre une certaine capacité du cinéma à évoluer sur le plan de l'offre commerciale et de la technique au point même où, comme nous l'avons vu, le lien avec la définition même du vocable « cinéma » puisse être discuté, alors que le support film argentique est amené à disparaître de l'exploitation industrielle courante.

Le contexte de ces évolutions ou des transformations successives de l'industrie du cinéma est difficilement compatible avec la prise de conscience d'un intérêt « patrimonial » pour des œuvres du passé devenues en apparence « obsolètes » peu après leur exploitation initiale. Les films « anciens » répondent à une demande différente de celle au goût du jour sur le plan de la valeur esthétique ou historique. La posture qui revient à prendre du recul et à constituer les fonds d'archives pour établir une réflexion historique, un état de l'Art, est loin d'être une évidence dans un contexte industriel. Cela est vrai, tant en ce qui concerne la création des cinémathèques nationales, comme la Cinémathèque française créée en 1936, que, plus récemment, (depuis une vingtaine d'années surtout), pour les cinémathèques régionales et locales, ou encore les entreprises qui prennent conscience, souvent bien tardivement, qu'elles ont une histoire, une « mémoire » audiovisuelle qui peut les servir en les valorisant via les films institutionnels réalisés par ou pour elles.

Après de nombreuses vagues de destruction du support film et ce jusqu'à nos jours, il semble, depuis quelques années, qu'une partie du message sur la valeur du patrimoine audiovisuel ait été entendu.

L'auto satisfaction est néanmoins souvent présente dans les propos tenus par les représentants des centres d'archives (de grande ou de moyenne envergure). Ceux-ci se sont d'ailleurs souvent « institutionnalisés » ce qui présente quelques effets pervers : par exemple une cinéphilie un peu « aseptisée ». Il est par ailleurs surprenant de noter à quel point les acteurs du monde des archives « officielles » s'ignorent ou du moins s'ignoraient jusqu'à présent (suite aux contacts établis ces dernières années qui améliorent clairement la situation⁶⁸⁰). Il est également confondant de noter à quel point ces établissements, qui trouvent pourtant souvent leur origine dans les démarches de collectionneurs privés de films, ignorent jusqu'à leur existence, et avec eux le potentiel de certaines collections envers lesquelles un certain dédain existe.

680 Lors, par exemple, des colloques « Archimages » organisées est une initiative conjointement portée par la Bibliothèque Nationale de France, l'INA, le CNC, la Cinémathèque française et l'INP.

Il est cependant indiscutable que la situation générale des grands établissements de collecte et de préservation du patrimoine audiovisuel comme les Archives Françaises du Film du CNC ou la Cinémathèque française ont fait de grands progrès ces vingt dernières années. Les volumes conservés (ou même sauvés) sont massifs, en particulier lorsque l'on cumule les fonds des centres d'archives nationaux, régionaux ou thématiques reconnues. Cet état de fait qui enorgueillit la France plus que beaucoup d'autres pays dans le monde peut également faire penser à certains que le travail « d'accumulation primitive » est complètement accompli.

L'INA (l'Institut National de l'Audiovisuel), déclare, sur son site Internet, que :

« D'ici 2015, la France sera le premier pays au monde à avoir sauvé l'intégralité de sa mémoire audiovisuelle ⁶⁸¹ ».

Sur quoi se base-t-on pour avancer de tels propos alors que le volume même de ce qui a été édité reste en grande partie inconnu et que beaucoup de films ont été perdus ?

Il est certes possible de relativiser la gravité de la situation générale comme cela a pu être le cas à la fin du « plan Nitrate » dont le solde positif aurait permis de minorer, selon Éric LE ROY⁶⁸², la seule étude globale qui avait été réalisée à son lancement (une évaluation de la FIAF datant de 1989 ⁶⁸³). Cette évaluation approximative, qui fut, en partie à l'origine du dit « plan Nitrate », annonçait alors des chiffres catastrophiques avec la disparition de 80 % de films des premiers temps (c'est à dire avant 1914) et de 50 % de ceux d'avant 1950. Incontestablement, c'est une part majeure de la production audiovisuelle française qui est portée manquante.

Si la conservation des films en France est assez massive, et l'une des plus importantes au monde, elle n'en est pas moins « incomplète ».

Le dépôt légal pour le film photochimique des films français a été créé par une loi du 21 juin 1943, mais n'est entré en application que par le décret n°77-534 du 23 mai 1977. Il n'est cependant vraiment opérationnel, pour les films de long-métrage, tirés à plus de 5 copies, y compris étrangers, que depuis le 31 décembre 1993, (suite à la loi du 20 juin 1992). A titre indicatif, ce service qui est « l'unique dépositaire du dépôt légal sur support photochimique » n'a collecté que 35 à 40% des courts métrages en support photochimique ces dernières décennies⁶⁸⁴, ce qui implique logiquement que de nombreux films sont passés au travers des « mailles de ses filets ».

681 Source électronique, site Internet de l'INA,

à l'adresse URL : <http://www.ina.fr/entreprise/en-bref/index.html>, consulté le 22 avril 2008.

682 Op. cit., LE ROY Éric, (communication), in, *1^{ère} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques, à la Cinémathèque française*, le 12 janvier 2008...

683 F.I.A.F, *50 ans d'Archives du film FIAF 1938-1988*, Éd Fédération Internationale des Archives du Film, 1988, 203p.

684 Op. cit., LE ROY Éric, (communication), in, *1^{ère} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques, à la Cinémathèque française*, le 12 janvier 2008...

Les ressources françaises cumulées de toutes les cinémathèques, des distributeurs, des producteurs ayants-droit ou même des laboratoires, permettraient certainement, si les informations circulaient mieux, de se faire une idée, même approximative, de ce manque, malgré l'absence d'une base de donnée générale exhaustive et complètement opérationnelle.

Incontestablement le futur de l'archive est à la rationalisation et :

« Désormais, la redistribution du réservoir collectif de la mémoire va devoir s'appuyer sur des structures d'interface qui systématisent le dépôt des traces. La bibliothéconomie propre à l'époque moderne consacre l'art de la documentation, qui à travers la création de catalogues, d'index alphabétiques et de fichiers, apporte à l'homme une mémoire préconstituée et l'assiste dans l'orientation du savoir ⁶⁸⁵».

Le projet d'une base de données internationale est d'ailleurs en cours pour partager des informations sur les titres détenus dans les fonds des cinémathèques et diffuser une connaissance a minima des plans de restauration ⁶⁸⁶.

Financé par l'Association des Cinémathèques Européenne (A.C.E.), le projet « European Film Gateway » vise à construire d'ici 3 ans ⁶⁸⁷ un portail d'accès normalisé aux ressources numériques des cinémathèques européennes membres de ACE avec 800 000 objets numérisés ⁶⁸⁸ mais aussi une base de données générale. Ce portail pourrait être aussi accessible via le projet de base de données culturelle « Europeana » ⁶⁸⁹ dont le pendant français est « Gallica 2 » ⁶⁹⁰.

Il est, en attendant, possible d'effectuer un inventaire rapide des établissements et structures reconnues, disons « officielles » qui ont vocation à détenir et à valoriser des collections de films français, même si nous observons toutefois qu'aucune liste exhaustive de ces structures n'est disponible (par exemple au CNC).

La prise de conscience de la notion de « patrimoine cinématographique et audiovisuel » pose, de manière récurrente, la question des politiques de sauvegarde.

A mission de conservation des centres d'archives, des centres d'archives les cinémathèques ajoutent une volonté éditoriale et de choix dans les acquisitions, mais aussi une valorisation des films ou du cinéma en général (si on pense par exemple au volet muséographique ⁶⁹¹).

⁶⁸⁵ Op. cit., SARACCO Catherine, *Politique des archives audiovisuelles*, (thèse de doctorat franco-allemande) de l'Université Bauhaus Weimar, BOUGNOUX Daniel (dir.), ENGELL Lorenz (dir.), 2002. p.14.

⁶⁸⁶ CAROU Alain, [conservateur du patrimoine, directeur du service audiovisuel de la BNF], entretien à la B.N.F, le 15 février 2008.

⁶⁸⁷ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*, de l'assemblée générale ordinaire du 22 juin 2009, p.30.

⁶⁸⁸ Op. cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*, ..., p.43.

⁶⁸⁹ à l'adresse URL : <http://www.europeana.eu/portal/>, consulté le 1 juillet 2009.

⁶⁹⁰ à l'adresse URL : <http://gallica.bnf.fr/>, consulté le 1 juillet 2009.

⁶⁹¹ Qui se développe ses dernières années.

La hiérarchisation des priorités budgétaires publiques ou institutionnelles induit logiquement un classement de valeur. Chaque choix effectué laisse forcément de côté un certain nombre de films jugés « non prioritaires ». Des logiques de valorisation parfois même de « distribution » sont mises en place, par exemple, lorsque sont édités des films restaurés ou tout simplement lorsqu'on prend en considération qu'il faut remplir au mieux les salles du cinéma « non commercial » dans le cadre d'une recherche de « rentabilité ».

Il ne faut pas oublier que l'origine de presque toutes les grandes collections de films et d'appareils jusqu'à nos jours sont des initiatives individuelles et privées. Les cinémathèques « officielles » qui ont également connu le « collectionnisme » et de vrais « collectionneurs » (comme Henri LANGLOIS) devraient s'intéresser plus aux collectionneurs amateurs ou à leurs réseaux qui sont susceptibles de pouvoir compléter les collections publiques.

Les fonctions modernes des cinémathèques et centres d'archives audiovisuelles sont de collecter, conserver mais également de communiquer les œuvres en les rendant accessibles. Dans la pratique cependant, ces missions sont-elles vraiment réalisables, en particulier, au regard du droit de diffusion ?

D'une part, existe-t-il une volonté de conserver tous les films et, d'autre part, le droit n'est-il pas, de manière très ambivalente, un frein aux missions des cinémathèques et centres d'archives officielles en limitant la faisabilité de la diffusion même restreinte des films.

Les collections privées de films offrent, de par leur caractère pluriel et hétérogène, l'opportunité de compléter, au niveau global, grâce à leur exhaustivité, les collections institutionnelles. Elles peuvent également participer, plus encore qu'elles ne le font déjà aujourd'hui, à rendre visibles les œuvres préservées, même s'il s'agit des plus anodines ou celles considérées comme « mineures », même si le droit, là encore, les en empêche en théorie.

Beaucoup de collectionneurs sont avant tout des « amoureux du cinéma » qui souhaitent, tout simplement, partager leur passion. Or, dans les faits, le contexte hostile du droit face à cette démarche individuelle, s'il ne l'empêche pas complètement, la limite ponctuellement le plus souvent au cadre privé.

La « judiciarisation » de la société et la question de la propriété intellectuelle occupent les débats dans le cadre quasi exclusif du passage au tout numérique. Le rôle positif du collectionneur de films argentiques ne peut généralement même pas être envisagé dans un contexte qui, aujourd'hui, ignore tout simplement son existence, l'intérêt patrimonial ou même parfois fonctionnel de ces collections particulières.

L'état du droit est sur le fond assez stable, avec la reconnaissance ambiguë d'un droit de possession mais une interdiction de cession. Les attendus des quelques jugements qui ont eu lieu depuis une quarantaine d'années, ont été variables et montre la difficulté de la justice et de la loi à appréhender une activité de plus en plus « particulière » dans un contexte de

préoccupation sur la « piraterie audiovisuelle ». Le flou juridique est parfois, comme dans bien des domaines, un paramètre de liberté mais il reste assez fragile alors que la notion de cinéma « non commercial » pourrait être remise en cause prochainement.

Faut-il pendre « haut et court » les collectionneurs de films ? Faut-il les dénoncer en l'absence de reversement de droits au titre de la piraterie audiovisuelle ? Ou au contraire, faut-il les féliciter parce qu'ils remplissent des salles (certes modestes) sur des titres souvent rares et anciens et que, en montrant des films, ils accomplissent une mission de service public culturel ?

« Tant que les écarts entre les faits et les normes juridiques restent exceptionnels, les faits transgressifs peuvent être qualifiés d'infractions et faire l'objet de mesures répressives. Mais quand l'écart entre le réel et le droit est aussi profond et durable, c'est le droit qui doit faire son aggiornamento »⁶⁹².

L'existence de collections privées de films s'explique, en premier lieu, par la réalité antérieure à l'arrivée massive de la vidéo à partir de la fin des années 1970.

Détenir des films argentiques en les louant ou les achetant était jusqu'alors le seul moyen concret pour les particuliers de pouvoir voir et revoir à volonté un titre bien particulier en dehors de la distribution cinématographique commerciale et la télévision. Le volume des échanges et les moyens « ouverts » de se procurer des copies furent nombreux et sont encore assez significatifs. Cette circulation nous informe sur le contenu des collections.

Cette réalité est incontournable pour nombre de collectionneurs qui ont commencé leurs collections jusqu'aux années 1970, mais elle est pourtant loin d'expliquer les motivations à collectionner des films, d'autres paramètres existent dont certains de nature psychologiques. L'envie de posséder le film en détenant le support physique à par exemple certainement un lien avec la posture fétichiste de vouloir contrôler ces images et par la même notre regard sur elles. Cette « pulsion » s'oppose d'une part à la réalité d'un contexte légal de plus en plus hostile et, d'autre part, à un vieillissement de la technique cinématographique face à la montée en puissance de la vidéo sous toutes ses formes.

« Être ou devenir collectionneur est une démarche intellectuelle qui suppose certes un amour du cinéma mais qui se heurte aussi à une réalité pratique : se procurer films et matériel⁶⁹³ »

Assez logiquement, pour contourner les difficultés, la collection implique l'échange, au moins d'informations et les collectionneurs sont amenés à se regrouper en réseaux ou même en associations pour satisfaire leur passion accumulative.

⁶⁹² Op. cit., BERTHOD Michel, *Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale, commandité par l'inspection générale de l'administration des affaires culturelles du ministère de la culture et de la communication*, (rapport), juin 2005, p.5.

⁶⁹³ Op. cit., BOURGET Jacques, « Être ou devenir collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, p.15.

Dans les faits, il existe des foires et de nombreux échanges, parfois même souterrains, et une valeur financière est donnée à l'objet film qui n'est pas forcément celle attribuée usuellement par la critique ou les historiens du cinéma.

De façon curieuse, mais en fait révélatrice, la valeur des copies de films sur le marché parallèle ou dans les foires de cinéma est, pour les longs-métrages, très inférieure à leur valeur locative pour une seule projection dans le cadre non commercial, obtenue via une fédération habilitée à les distribuer.

Internet apparaît de plus en plus comme un moyen pour faire de nouvelles acquisitions pour les collectionneurs. Les transactions y sont en nombre assez significatif sur les sites marchands comme eBay, même si parfois les prix sont indicés sur la mode de l'objet film chez les non-spécialistes.

2. 1 L'apparition des cinémathèques

Des réseaux de centres d'archives de films, des bibliothèques du cinéma et donc des « cinéma-thèques », se sont développés tout d'abord comme lieux de connaissance, comme pour les premières cinémathèques éducatives des années 1920 avec des films ayant valeur de documents, pour devenir par la suite la mémoire d'un Art.

Depuis les années 1930, puis à nouveau à la Libération, des lieux de vie du cinéma, comme les ciné-clubs et le cinéma dit en général « non commercial » ou encore la Cinémathèque française ont fait connaître au public le cinéma dans sa diversité.

Natacha LAURENT et Christophe GAUTHIER (responsables de la Cinémathèque de Toulouse) citant Jean GEMILLON alors (en 1948) président de la Cinémathèque française :

« La fonction principale d'une cinémathèque est de donner en fait aux films produits le caractère d'œuvres d'art que l'organisation industrielle et commerciale contemporaine de la production leur arrache. La préservation des monuments du passé, la création et la diffusion d'une culture cinématographique ne sont pas des chimères, et il n'est pas davantage dans la nature profonde du cinéma d'être – comme on l'a dit – sans passé ⁶⁹⁴ ».

Les cinémathèques ont donné les clés d'une mise en perspective historique des courants esthétiques et ont éduqué de nouvelles génération de cinéastes - cinéphiles comme TRUFFAUT, RIVETTE, CHABROL, GODARD, ROHMER et, parmi d'autres, celle de ce que l'on peut nommer en référence à la définition que s'attribuait le critique Serge DANÉY des : « ciné-fils ».

La création de la Fédération Internationale du Film en 1938 a donné une impulsion mondiale à cette préoccupation qui aujourd'hui est assez présente au regard, par exemple, du succès récent des initiatives régionales de sauvegarde du « film amateur ».

« L'industrie cinématographique, au fur et à mesure de son évolution, a dévoré sa propre mémoire : à l'origine ce sont des collectionneurs – Will DAY, Henri LANGLOIS, Raymond BORDE, Maria PROLO, James CARD, etc. – qui ont rassemblé avec passion, parfois même clandestinement, films et archives, avant de fonder des associations ou d'entrer dans des institutions patrimoniales. C'est dire combien le rôle du collectionneur, dans l'histoire du cinéma mais aussi dans l'histoire de l'art, est essentiel. Malgré le travail de ces pionniers-collecteurs, malgré le travail actuel des cinémathèques qui essaient encore et toujours de compléter et de restaurer leurs fonds, malgré aussi le dépôt légal, il existe encore bien des lacunes à combler dans les collections publiques ⁶⁹⁵ ».

⁶⁹⁴ GRÉMILLON Jean, *Remarques sur la fonction et l'existence d'une cinémathèque*, [texte inédit], Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, in, LAURENT Natacha, GAUTHIER Christophe, « Zoom arrière: Une tentative pour incarner une Cinémathèque », *Journal of Film Preservation*, n°74-75, novembre 2007, FIAF, p.9.

⁶⁹⁵ CINÉMATHEQUE FRANÇAISE (MANNONI Laurent, ROLLAND Frédéric), « 2ème rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », [Annonce], *Programme de la cinémathèque française*, mars – mai 2009, p.102.

Une des premières de ces collections et non des moindres au niveau mondial dès les premiers temps du cinéma fut celle en Angleterre de Will DAY qui bien plus tard sera en grande partie rachetée en 1960 par la Cinémathèque française « de » Henri LANGLOIS grâce à l'argent de l'Etat français et de son ministre de la culture André MALRAUX⁶⁹⁶.

Face à l'immensité du travail de collecte, la question se pose de savoir s'il faut tout préserver de la mémoire audiovisuelle et s'il ne faut pas effectuer une sélection, une hiérarchisation des films au vu de leur valeur morale et financière.

La création de nombreuses cinémathèques régionales (comme en 1986 celle de Bretagne) ou de thématiques sur des sujets délaissés pendant longtemps comme le film institutionnel, est un mouvement maintenant en passe de se généraliser à l'ensemble du territoire français. La mémoire des entreprises passera quant à elle (peut-être) par une cinémathèque spécialisée comme l'A.N.A.T.E.C. (Archives Nationales du Travail des Entreprises et des Collectivités) ; cette structure créée en mars 1999 recense les films disponibles dans une base de données et souhaiterait numériser l'ensemble des films de commande français ce qui peut laisser entrevoir le rôle que les collectionneurs privés pourraient jouer en apportant leur aide.

La préoccupation, au départ légitime, de la reconnaissance du droit d'auteur attaché aux films, s'avère problématique pour ce qui est de leur visibilité, voire même en ce qui concerne la sauvegarde des films.

En même temps, alors que de plus en plus de films devraient être numérisés en vue de leur mise à disposition, se pose la question de leur visibilité sur le plan juridique au regard des coûts ou éventuellement des interdictions de représentation qui peuvent être associés. Le renoncement de certaines cinémathèques régionales à sauvegarder le patrimoine documentaire ou encore, parmi d'autres exemples possibles, le manque de volonté à restaurer des œuvres dites en « déshérence » sur le plan du droit participe à faire disparaître des films⁶⁹⁷.

De manière tout aussi ambivalente, les contraintes légales empêchent les collectionneurs privés, de peur de poursuites judiciaires, de communiquer sur l'existence de copies « sorties ou ignorées du système » ou simplement de montrer de ces films ou versions⁶⁹⁸ alors que ces derniers peuvent manquer non seulement aux cinémathèques mais aussi à la connaissance du public et des chercheurs.

⁶⁹⁶ AUBERT Michelle, MANNONI Laurent, ROBINSON David, (dossier réuni par), « La collection Will DAY », *1895, n° hors série*, septembre 1997, p.3, 208p.

⁶⁹⁷ Nous pensons par exemple à la condition préalable de l'existence d'ayants-droit identifiés pour la restauration d'un film dans le cadre du Plan Nitrates entre 1991 et 2006.

⁶⁹⁸ Par exemple une version française ou d'une durée et d'un montage différent.

2. 1. 1 Une lente prise de conscience de la valeur patrimoniale du film

Les cinémathèques, historiennes de la mémoire du cinéma, ont sauvé de l'oubli, et souvent de la disparition pure et simple, nombre de films voués aux gémonies par nombre d'acteurs de la production, de la distribution ou même des autorités de tutelle.

L'ampleur de la tâche est immense même si le travail est incontestablement bien entamé, ce qui peut laisser penser, de prime abord, que le rôle des collectionneurs privés de films est mineur pour les années à venir.

Une classification, une hiérarchisation de la valeur présumée des archives filmiques a pourtant été effectuée suivant la connaissance du cinéma comme Art, qui s'est installée petit à petit ; de nombreuses impasses ont été faites envers des films dont on ne jugeait pas alors qu'ils avaient une valeur pour des raisons esthétiques, politiques, etc.

Certains films n'ont pas été des priorités pour les organismes chargés du dépôt ou de l'inventaire du « patrimoine cinématographique ». Il reste peut-être d'ailleurs toujours à définir ce que cette notion recouvre exactement et ce qu'il faut en préserver au plan national alors que l'industrie du cinéma s'est largement mondialisée.

Les collections privées de films sont souvent composées de copies positives en formats sub-standard dont la valeur moyenne n'est jusqu'à présent pas, a priori, jugées comme « significative ». Pourtant, d'une part du fait de la quantité globale de titres collectionnés, et d'autre part du fait des mécanismes pluriels d'acquisition des copies de toute nature, la grande variété des fonds collectionnés est à souligner.

Même si on prend en compte de très nombreux doublons il n'en reste pas moins que sur les dizaines de milliers de titres de films (ou même plus) qui sont collectionnés par des amateurs français, certains pourraient, dans de nombreux cas, compléter les collections officielles ou même rendre visible ce qui ne l'est plus.

Rappelons, que si, entre autres, nous nous intéressons à la complémentarité des collections privées par rapport aux collections publiques, nous ne souhaitons pas nous arrêter aux seuls films français mais à tous les types ou versions de films d'où qu'ils viennent du moment qu'ils sont collectionnés en France.

Cela étant, le recoupement des bases de données risque d'affaiblir la valeur patrimoniale des films détenus car ce qui est aujourd'hui « rare » à la connaissance des grands centres d'archives français ou européens le sera peut-être moins demain de par le savoir plus fin que nous aurons de la vraie rareté d'un titre.

Comment, par ailleurs, valoriser ces collections publiques ou privées dont on ne peut, bien souvent, même pas mesurer l'incomplétude face à une production mal connue dans beaucoup de domaines (y compris dans le domaine de la fiction) et des inventaires souvent opaques qui n'aident pas à recouper les titres et connaître leur accessibilité.

Certains paramètres rendent complexe un état des lieux des archives audiovisuelles françaises. Les questions et observations sont en outre difficiles à formuler envers certains acteurs officiels des archives, d'autant plus que comparée à d'autres pays, la France est très riche par le volume global de ses collections et de leur variété.

L'importance chiffrée des fonds publics est en particulier incontournable dans un pays fier de l'implication de l'Etat dans la Culture.

De nouvelles cinémathèques régionales apparaissent depuis environ un quart de siècle.

« La construction européenne s'est accélérée, elle a traversé une crise de confiance à laquelle la réflexion sur le cinéma ne peut pas rester étrangère. La mondialisation, la globalisation qui l'accompagne, la standardisation des expressions culturelles conduisent assez naturellement à se retourner vers les identités locales et régionales par un mouvement qui n'est pas seulement nostalgique mais qui peut faire figure d'antidote ⁶⁹⁹ ».

Il existe un réseau développé de cinémathèques officielles tant nationales que locales ou thématiques. Le nombre de ces structures officielles chargées de gérer les films est maintenant important et de ce fait oblitère peut-être un peu plus l'importance possible des collections amateurs tout en créant contradictoirement des besoins nouveaux en films qui pourraient être satisfaits par des relations plus significatives avec les collectionneurs privés.

Une valeur « retrouvée » est maintenant attribuée à certains films comme : les films amateurs, les films institutionnels et d'autres qui sont les derniers types d'œuvres filmiques à connaître une vraie appétence.

Les structures locales ou spécialisées ont souvent un intérêt de proximité qui peut présager de leur valorisation future, qui passera probablement par une mise à disposition en ligne des films, soit pour alimenter des serveurs de « D-cinema », soit sous la forme d'une consommation « Unicast » de tous les titres qui seront rendus disponibles.

Face aux coûts de transfert de support vers le numérique et à des catalogues de titres de « films numérisés » pour l'exploitation en « cinéma numérique », qui pendant des décennies seront très modestes en volume (au regard du nombre de titres qui ont existé dans l'histoire du cinéma), les collectionneurs de films ne pourraient-ils pas plus aider à la visibilité des films via des copies dont ils disposent ?

D'anciennes copies d'exploitation sorties du système ne pourraient-elles, plus encore qu'aujourd'hui, aider les programmeurs et les ayants droits eux-mêmes à montrer des films peu demandés donc peu rentables à numériser ?

⁶⁹⁹ BRETÈQUE François de la, « Cinéma régional cinéma national » (introduction), « Cinéma régional / cinéma national », (n° spécial), *Les cahiers de la cinémathèque*, Ed Cinémathèque Euro-Régionale Institut Jean Vigo, n°79, mars 2008, p.3.

Les grands centres d'archives comme les Archives Françaises du Film et Gaumont Pathé archives ou, bien sûr, la Commission du patrimoine cinématographique⁷⁰⁰, ont des priorités de restauration qui, pour le moment, selon nous, n'entrent pas encore trop en résonance avec le contenu moyen de collections privées.

Les ressources des collectionneurs sont assez méconnues et par conséquent peu utilisées. La complémentarité des titres et genres de films « aux marges » de l'histoire du cinéma qui sont détenus des collectionneurs sont également souvent en « marge » des chantiers de restauration. Les nombreux « petits films » (courts ou longs) qui jalonnent l'histoire du « 7^{ème} Art » ne seront pas pour longtemps une priorité au sortir (en 2006) du « plan Nitrate » de même que la numérisation même à des fins de mise à disposition sur Internet de documentaires et films institutionnels.

Face aux volumes massifs d'œuvres et de programmes audiovisuels, aux difficultés de conservation, ou aux coûts des transferts de support, se pose toujours pourtant la question de savoir s'il faut tout garder et sous quelle forme.

2. 1. 1. 1 Les centres d'archives comme lieux de mémoire

Comme nous l'avons signalé, Boruslaw MATUSZEWSKI énonçait, dès 1898, la nécessité de créer une cinémathèque dans un texte : *Une nouvelle source d'histoire* où il précisait l'idée de la nécessité « morale » de conserver les films pour les générations futures via « un " Musée " ou " Dépôt de cinématographie historique " ⁷⁰¹ ». Il attribuait plusieurs fonctions à la conservation des films ⁷⁰²:

- Preuves historiques des événements
- Souvenirs militaires
- Témoignages des moeurs locales, françaises et étrangères
- Recherches médicales
- Conservation des pratiques des plus fameux musiciens, danseurs, acteurs
- Recherche de police

⁷⁰⁰ « La commission du patrimoine cinématographique a été mise en place en 1969 et s'inscrit dans la continuité du décret n° 69-675 du 19 juin 1969 relatif à la conservation des films par le Centre National de la Cinématographie. Elle réunissait à l'origine des professionnels de l'industrie et de la production cinématographique. A la suite du lancement du plan de sauvegarde des films anciens en 1990, elle s'est ouverte à des personnalités du patrimoine cinématographique. La commission se réunit deux fois par an en moyenne ».

Source électronique, site Internet du CNC, « Commission du patrimoine cinématographique » à l'adresse URL : www.cnc.fr, consulté le 1 juin 2009.

⁷⁰¹ Op. cit., MANNONI Laurent, VIGNAUX Valérie (dir.), « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », 1895, octobre 2003, n°41, *Archives*, p.16.

⁷⁰² Op. cit., GRAS Pierre, « Les modèles historiques du privée et du public pour la valorisation, intervention »,...

- Cinématographie de famille

De ce point de vue, les premiers temps de la prise de conscience de la conservation des films se placent sur le plan « moral » avant que la rentabilité financière liée à l'exploitation industrielle de ces films ne prennent une part de plus en plus importante jusqu'à nous.

Le présupposé fondamental de la valeur du film est son « assimilation » au rang d'œuvre d'Art à part entière avec, pour la France, entre autres : en 1903 la première revue de cinéma *Le fascinateur* créé par G. Michel COISSAC⁷⁰³, le passage du cinéma forain au cinéma sédentaire dans des salles dédiées à partir de 1907⁷⁰⁴, l'émergence de la critique de cinéma dans les années 1910 ou encore l'énoncé de Ricciotto CANUDO avec sa formule proposée en 1921 : le « Septième Art »⁷⁰⁵, formule adaptée depuis.

L'idée contemporaine du sens que recouvre la notion de « centre d'archives » des films (c'est-à-dire un centre de dépôt et de conservation) et de « cinémathèque » (comme lieu où on peut « consulter » le film) n'est pas tout à fait semblable, mais dans le premier temps de la mise en place des archives on peut considérer aujourd'hui que les deux termes se recoupaient.

Le long processus a abouti à la création des cinémathèques et des centres d'archives « officiels du cinéma » depuis la création des cinémathèques éducatives surtout dans les années 1920 avec les « offices du cinéma éducateur », dont la cinémathèque de Saint-Étienne dès 1921 ou, en 1926, la Cinémathèque Robert-Lynen de Paris qui sont des exemples historiques bien connus des acteurs des archives cinématographiques.

Les étapes importantes de cette genèse des cinémathèques sont, parmi d'autres, la naissance de la Cinémathèque française en 1936 ou en 1938 celle de la FIAF. (Fédération Internationale des Archives du Film), etc. qui marquent des jalons dans cette aventure de la préservation de la mémoire par le film. On est pourtant en droit de penser, surtout en égard aux différentes vagues de destructions ou compte tenu des problèmes de conservation que le processus a été très lent, en lien avec un manque de volonté de la part des autorités publiques mais aussi du monde du cinéma.

« Le premier paradoxe français concernant les archives sur le cinéma tient au fait que l'excellence critique de notre pays est allée sans véritable considération pour les archives, laissées en jachère pendant de nombreuses décennies⁷⁰⁶ ».

⁷⁰³ COSANDEY Roland, GAUDRENAULT André, GUNNING Ton (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Saint-Foy/Lausanne, Éd Presses de l'université de Laval / Éd Payot, 1992, in, VIGNAUX Valérie, *Jean-Benoit Lévy ou le corps comme utopie une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Plein Chant à Bassac (Charente), Éd A.F.R.H.C., 2007, p.17.

⁷⁰⁴ Vague lancée après l'inauguration de l'*Omnia-Pathé* ouvert en février 1907.

⁷⁰⁵ Op. cit., CANUDO Ricciotto, *Le manifeste des sept arts*, Paris, Éd Séguier (coll. Carré d'Art) : 1995 [édition originale en 1923], 30p.

⁷⁰⁶ VERNET Marc, « le cinéma sans le cinéma ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque*, printemps 1995, p.80.

Certaines sociétés (Gaumont, Pathé et Lux) cherchèrent à déposer « juridiquement » quelques films par elles-mêmes dès 1907-1914 afin de protéger les œuvres du plagiat. Pourtant ces mêmes sociétés étaient de celles qui procédaient à des autodafés d'œuvres qu'elles produisaient pour montrer leur dynamisme commercial, sans parler de la pratique du réémulsionnage systématique des pellicules⁷⁰⁷.

La mise en place d'un dépôt légal du film s'est fait lentement et n'est toujours pas aujourd'hui complètement exhaustif.

« Depuis son entrée en vigueur en 2004, le code du patrimoine prend en compte le dépôt légal des films et remplace la loi de 1992. La collecte de films de longs et courts-métrages, fictions, documentaires, films publicitaires, institutionnels, est faite auprès des producteurs, distributeurs ou commanditaires. Une copie positif ou un élément interpositif doit faire l'objet du dépôt. Normalement, l'arsenal juridique français ne permet pas qu'un film produit en France échappe au dépôt légal. Dans la réalité, il en va un peu autrement⁷⁰⁸ ».

La création d'un premier dépôt légal cinématographique créé le 21 juin 1943 et contrôlé par le C.O.I.C. (le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique) institué le 26 octobre 1940 par le régime de Vichy. Par la suite, son successeur, créé en 1946, le C.N.C (Centre National de la Cinématographie) avec la loi de 1976 et son décret d'application du 23 mai 1977, sera le dépositaire de tous les films cinématographiques édités à plus de 5 copies, avant qu'une dernière loi relative au dépôt légal (concernant aussi les films étrangers distribués en France) ne soit votée le 20 juin 1992 (avec décret d'application du 31 décembre 1993).

La loi de 1992 officialise la collecte à l'ensemble des films ayant reçu un visa d'exploitation (y compris étrangers) en France. Cela implique, à partir de 1994, la possibilité de sanctions légales, et par la même occasion systématise un peu plus le dépôt légal des films français.

Pour les films français (et coproductions françaises) c'est le producteur qui doit déposer, pour les films étrangers le distributeur et pour les films publicitaires et films institutionnels c'est le commanditaire ou l'annonceur⁷⁰⁹.

Il nous faut préciser que c'est normalement la Bibliothèque Nationale de France (la B.N.F.) qui est chargée de collecter tout ce qui est édité dans le cadre du dépôt légal : les imprimés,

⁷⁰⁷ Par exemple, la firme Pathé (surtout à partir de fin 1908).

Source : Op. cit., LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma Le modèle Pathé 1905-1908*, Ed L'Harmattan – A.F.R.H.C., 2006, pp.115-116.

⁷⁰⁸ Op. cit., DE PASTRE Béatrice, « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », *Archimages08*, (actes de colloque disponible de site Internet de l'INP (sous forme Pdf, p2.)), à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 4 juillet 2009.

⁷⁰⁹ Pour les longs-métrages il s'agit d'un élément intermédiaire ou d'une copie neuve, un film annonce et le matériel publicitaire (affiches, dossier de presse, etc.) déposé dans un délai d'un mois à compter de la première représentation. Pour le court métrage un seul positif en bon état est en théorie réclamé dans les 6 mois.

les estampes, cartes et plans, photographies, documents phonographiques, édition de vidéogrammes, logiciels, et bien sûr les films.

Officiellement par le décret du 31 décembre 1993, mais dans les faits depuis l'éclatement de l'O.R.T.F. le 7 août 1974, le partage des tâches à propos de la conservation et du dépôt légal des œuvres « audiovisuelles » s'effectue entre l'I.N.A. (Institut national de l'Audiovisuel) pour les programmes télé⁷¹⁰ ou radiodiffusés, la BNF pour les vidéogrammes, les phonogrammes et le multimédia⁷¹¹ et enfin les A.F.F. (Archives Française du Film) du CNC dans le cadre d'une délégation officielle d'une mission de la Bibliothèque Nationale de France pour les films dit « de cinéma » en support photochimique. L'E.C.P.A-D. (Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense) assure également le dépôt légal des films argentiques (y compris en support nitrate) en lien avec la défense dont, en premier lieu, ses propres productions.

Des centres d'archives « officiels » nationaux comme le CNC, l'INA, la BNF assurent donc la collecte, la conservation, l'inventaire, le catalogage, la restauration et le visionnage des films et des documents relatifs aux films, ainsi que des activités de formation et de recherche.

En lien avec la notion de patrimoine audiovisuel, le classement ou l'inscription au registre du « patrimoine » et la notion de « Monument historique » remontent en France à la Révolution et plus exactement à 1790 avec la mise en place d'une « Commission des Monuments ».

En 1830, une « Inspection générale des Monuments Historiques » est créée⁷¹². En 1837 c'est la création d'une « Commission Supérieure des Monuments Historiques » qui établit une première liste en 1840, avant qu'une loi de 1880 ne finisse provisoirement de mettre en place cette notion de « patrimoine ».

Depuis son entrée en vigueur le 20 février 2004, le Code du patrimoine actualise la loi n°92-546 et régit, dans sa partie législative, le dépôt légal en France tandis que le décret du 31 décembre 1993 continue d'en définir les aspects réglementaires.

« Une résolution de janvier 1975, adopté à l'unanimité par l'assemblée générale de l'UNESCO, recommandait aux pays membres d'entreprendre immédiatement des démarches d'ordre juridique et technique ou si c'est déjà fait, de redoubler les efforts pour préserver et conserver les films. Les membres de l'assemblée générale de l'UNESCO soutiennent que le film s'imposera de plus en plus dans l'avenir comme agent de diffusion des connaissances culturelles, esthétiques, scientifiques, sociales et historiques⁷¹³ ».

⁷¹⁰ Qui furent pendant très longtemps tournés en support argentique et même via des « kinescopages » (lorsqu'ils étaient tournés en vidéo) pour être finalement stockés sur support film.

⁷¹¹ Outre bien sûr les livres, brochures et périodiques (mis à la disposition d'un public qui excède le cercle de famille, à titre gratuit ou onéreux). Ce qui concerne également les nouveaux médias comme Internet avec des flux vidéo qui y sont présents.

⁷¹² Source électronique, encyclopédie participative Wikipedia, à l'adresse URL http://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine_culturel, consulté le 15 juin 2009.

⁷¹³ Op. cit., F.I.A.F., *Manuel des archives du film*,.. P.7

A la conférence de l'UNESCO, à Belgrade, le 27 octobre 1980, un compromis a été trouvé par l'ensemble des pays membres pour une :

« « Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement », appel des états membres et à l'opinion internationale pour qu'ils considèrent ces images « en raison de leur valeur éducative, culturelle, artistique, scientifique et historique comme faisant partie de leur culture nationale et en assurant la sauvegarde et la conservation afin de les transmettre aux générations futures »⁷¹⁴.

Ce document est de nature administrative, juridique et technique et cherche également à favoriser la coopération internationale dans ce domaine⁷¹⁵.

Un « registre » (dit également « liste ») « Mémoire du monde » existe depuis 1992, mais ce n'est qu'en 1997 que le concept de patrimoine oral et immatériel de l'humanité a été défini sur le plan international. A signaler par exemple que, depuis 2004 le « catalogue Lumière⁷¹⁶ » est également inscrit au « registre du monde » et le film *Metropolis* de Fritz LANG fut, comme nous l'avons dit, le premier film à être qualifié de « patrimoine mondial culturel » par l'UNESCO.

« Le discours ambiant aime se bercer de l'illusion, comme l'écrivait récemment encore Samuel BLUMENFELD (dans *Le Monde*, 21 janvier 1999) qu' "à terme, rien n'interdit d'imaginer que, par Internet, la totalité du patrimoine cinématographique mondial, stocké dans une multitude de vidéothèques virtuelles, soit accessible". Or, nous, les dinosaures des archives, savons bien comme l'a formulé l'historienne Arlette FARGE, que l'archive se caractérise par ses manques : "L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque."⁷¹⁷ »

Dans la mentalité actuelle, l'archive c'est tout le contraire : c'est une illusion de richesse, d'abondance inépuisable, le luxe dont, s'il le faut, on peut se passer... Ou selon les mots de l'usager : "Le champ de vision du spectateur est désormais comparable à une encyclopédie inépuisable dont les clés sont multiples." (BLUMENFELD)

Bien entendu, l'impression de complétude est un leurre : essayez de trouver en vidéo certaines oeuvres du muet, même celles aussi célèbres que celles de Cecil B. DE MILLE, par exemple, ou - encore moins aisé sinon impossible - les films d'avant 1914 : d'Alfred MACHIN ou de LÉONCE PERRET...

... Evidemment, la "demande" pour ces films est quasiment inexistante. Et puis, rétorquera-t-on, au sein même de toute cette abondance, il y a bien sûr des oeuvres inaccessibles, disparues ou en voie de l'être, des pans du savoir délaissés, oubliés, voire négligés et détruits... Mais, dans cet état d'esprit qui veut que tout ce qui est accessible par voie

⁷¹⁴ SCHMITT Nicole, SCHMITT Frantz, VIRMAUX Alain (dir), VIRMAUX Odete (dir.), « Archives (et cinémathèques) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.59. 925p.

⁷¹⁵ Ibidem.

⁷¹⁶ Qui concerne l'intégralité des films préservés des frères Lumière restaurés dans la perspective du centenaire du cinéma en 1995.

⁷¹⁷ FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p. 23.

électronique soit considéré comme étant sauvé, qu'est-ce que cette "perte" signifie en regard de la "richesse" de tout ce qui est disponible ?!

C'est dira-t-on une "sélection naturelle"... Les gens des archives savent hélas fort bien que cette sélection n'a rien de naturel! Que les lois du marché et les mécanismes médiatiques font que, évidemment, une large part de l'héritage cinématographique est accessible en vidéo et qu'une autre ne le sera jamais (plus?). Et que bientôt les archives n'existeront plus que pour pourvoir à la matière première des logiciels ; une fois ceux-ci gavés, ils pourront disparaître. Puisque tout est mis en mémoire!

L'abondance et les richesses réelles ou illusoire produites par notre nouvelle mentalité patrimoniale, nous fait perdre de vue la précarité, la fragilité, l'unicité... ce que nous entendions traditionnellement par le contenu d'une archive. Car, ce qui est facilement accessible, consommable à satiété, a aussi perdu sa valeur de bien rare et précieux. Ou comme l'écrivait le journaliste Dieter E. ZIMMER dans *Die Zeit* (4 Mars 1999) : "Quand trop d'accessibilité entoure le travail de la mémoire, le pouvoir immense de l'oubli disparaît."⁷¹⁸»

Au total, en 2009, nous pensons qu'il y existe, en dehors de certains fonds audiovisuels de médiathèques et de grandes entreprises non liés au cinéma, une centaine de cinémathèques et de centre d'archives audiovisuels en France. Ce constat place la France dans une position assez unique en la matière.

Au niveau régional, l'émergence de nombreuses cinémathèques et centres d'archives amène à considérer la conservation et la valorisation du patrimoine audiovisuel à une échelle différente et de manière plus étale sur le territoire national.

« À partir du milieu des années soixante-dix et dans les années quatre-vingt, se créent en France des structures associatives ayant pour objet la conservation et la diffusion de films en région (le *non-film* – affiches, photos, revues, etc. – constituant souvent un pôle tout aussi important de leur pratique patrimoniale). Dans leur dénomination même, et à la différence d'autres cinémathèques précédemment installées en province qui prenaient plus volontiers le nom de leur ville (Cinémathèque de Saint-Étienne, de Toulouse, de Grenoble...), ces associations manifestent leur ancrage dans un espace culturel régional. L'époque est celle des revendications régionalistes, de la décentralisation et du développement de l'audiovisuel en région. Ces facteurs favorisent l'émergence de structures culturelles attachées à mieux faire connaître le cinéma mais surtout à valoriser un patrimoine cinématographique régional. En référence à la Cinémathèque française, elles prennent pour nom « Cinémathèque de Lorraine », « de Bretagne », « de Corse »⁷¹⁹ »

Il existe plusieurs logiques d'enrichissement des fonds des établissements d'archives et les cinémathèques qui sont donc schématiquement les suivantes :

- Le dépôt légal (qu'appliquent le CNC, BNF et l'INA).

⁷¹⁸ Op. cit., KUYPER Eric de, « La mémoire des archives », *Journal of Film preservation*, n°58-59, octobre 1999, Ed FIAF, pp.24-25.

⁷¹⁹ GÉNOT Pascal, « Cinémathèques régionales et études cinématographiques : quelles relations pour quels apports ? », *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*, pp.167-168.

- Les dons, qui concernent tous les établissements (comme la Cinémathèque française, le CNC, la Cinémathèque de Toulouse, etc.) même si des centres d'archives régionaux comme Centre Images préfèrent, pour des raisons juridiques, les dépôts. Cela constitue par exemple pour la Cinémathèque de Toulouse 80 à 90 % des enrichissements⁷²⁰.
- Les dépôts, qui concernent presque toutes les institutions (comme Cinémathèque française, les cinémathèques régionales, etc.) mais pas l'ECPA-D par précaution sur le plan juridique en lien avec l'exploitation des images.
- La production « maison » des films, qui explique également la présence de titres dans les collections (par exemple pour le CNDP, l'ECPA-D, Gaumont-Pathé archives, etc.)
- Les « versements » ou « héritages » (de collectionneurs, de collectivités locales, de patronages, de structures comme un C.R.D.P⁷²¹, une grande entreprise, etc.) même si, pour la Cinémathèque française, cela peut poser des problèmes juridiques parfois complexes⁷²².
- Les achats de copies (par la Cinémathèque française, le CNC et divers cas de figures dont les catalogues de titres « René Chateau⁷²³ »).

Les collectionneurs privés ont la possibilité d'intervenir dans tous ces cas de figure car ils peuvent :

- Aider à compléter le dépôt légal avec une copie dont eux seuls disposent.
- Faire des dons aux cinémathèques ou même les relayer (si on pense par exemple aux films amateurs).
- Effectuer des dépôts de copies qu'ils ont collectionnées.
- Permettre à certains organismes ou firmes comme Gaumont-Pathé archives de retrouver une copie d'un film qu'ils ont eux-mêmes produit mais qu'ils ont soit perdu, jeté ou détruit.
- Désirer verser leurs collections à une commune qui effectuera ou devra effectuer un versement à un établissement ou une structure spécialisée.
- Revendre des copies (quoiqu'en dise la loi) à des centres d'archives, et même, au CNC (qui est chargé en théorie de condamner une telle pratique).

⁷²⁰ Op. cit., GAUTHIER Christophe, « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », (colloque), *Archimages08*, site Internet de l'INP, (actes du colloque sous forme Pdf p3), à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 4 juillet 2009.

⁷²¹ Un Centre Régional de Documentation Pédagogique.

⁷²² Puisque comme association financée par l'État elle n'en a pas le droit directement.

⁷²³ Appartenant à René CHATEAU qui souvent ne possède que des droits de production et de distribution sans détenir « physiquement » les copies qui sont, par exemple, aux AFF.

Dans un article de Jean A. GILI et Michel MARIE de la revue 1895 « Pourquoi une cinémathèque universitaire de Paris ? » les deux universitaires relatent de façon éclairante les origines de la cinémathèque universitaire⁷²⁴ qu'ils ont contribué à animer depuis sa création par Claude BEYLIE⁷²⁵ en 1973 :

« Le fonds initial de la Cinémathèque universitaire est constitué de dépôt de petits distributeurs « art et essai » dont certains arrêtent alors leurs activités, de dépôts de producteurs en faillite (par exemple, André GÉNOVÈS), de dépôts de fédérations de ciné-clubs qui cessent progressivement de fonctionner (la FFCC d'abord, l'OROLEIS de Paris ensuite), puis de films documentaires en 16 mm du CNDP, et d'organismes de la même catégorie, etc. L'autre source d'approvisionnement est l'achat régulier de copies de collectionneurs, comme le pratiquent alors les cinémathèques de Toulouse, de Luxembourg, de l'Institut Jean-Vigo de Perpignan, et bien d'autres archives européennes ou régionales⁷²⁶ ».

Comme toute activité de projection d'enseignement non strictement encadrée et labellisée par le Ministère de l'Éducation Nationale (par exemple du type « Lycée et Cinéma ») ou exploitant des programmes vidéo (de service public) spécialement dédiés ; les projections de la cinémathèque universitaire ont toujours été problématiques, la positionnant jusqu'à maintenant dans une situation « limite » (qui n'a parfois rien à « envier » aux collectionneurs privés).

Le collectionneur de films, qu'il soit professionnel ou amateur, est un passeur qui permet un différé temporel dans la lecture d'une valeur différente de celle de la consommation présente des biens et des documents parce qu'il conserve les films du passé mais aussi ceux du présent pour le futur.

Jean-Michel ARNOLD⁷²⁷ dans le documentaire *Le fantôme d'Henri Langlois* de Jacques RICHARD indiquait⁷²⁸ que la plus importante collection au monde de films pornographiques⁷²⁹ est à l'ouest des États-Unis dans une université dont l'axe de recherche est le « mobilier petit bourgeois » car ces films sont pour ces chercheurs : « l'illustration idéale des intérieurs petits bourgeois ». Le film est donc toujours un document de son époque... même si c'est pour l'aménagement intérieur.

724 La cinémathèque Universitaire disposait en 2006 de 5432 titres (avec beaucoup de copies 16 mm).

Source : BASTIDE Bernard, « La place du cinéma à l'université et dans la documentation ». *Bulletin des Bibliothèques, de France*, 2007, n° 2, p. 23-28, in, [source électronique], site Internet BBF, à l'adresse URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0023-004> consulté le 28 août 2009.

⁷²⁵ Avec le concours de Jacques GOIMARD et Jean MITRY.

⁷²⁶ GILI Jean A., MARIE Michel, « Pourquoi une cinémathèque universitaire ? », 1895, octobre 2003, n°41, *Archives*, p.158.

⁷²⁷ Qui connaît bien les cinémathèques, par exemple la Cinémathèque française dont il est un des administrateurs.

⁷²⁸ ARNOLD Jean-Michel, in, RICHARD Jacques, *Le fantôme d'Henri Langlois*, (film documentaire de long-métrage), [à 12 "20"], France, 2004, [Distribution DVD Eurozoom].

⁷²⁹ Qui fut en support argentique un genre pléthorique dans l'histoire du cinéma et en particulier à la fin des années 1960 et au milieu des années 1990.

2. 1. 1. 2 Un réseau développé de cinémathèques officielles

Définir ce qu'est une « cinémathèque » n'est pas forcément une chose simple mais c'est un point de départ indispensable à une réflexion sur l'existant en matière de collections officielles de films par opposition aux particuliers, simples collectionneurs de films, qui sont notre préoccupation première dans cette recherche.

« Il en va ainsi notamment des associations qui se donnent pour objet de conserver ou de rendre accessible le patrimoine cinématographique, et qui se donnent souvent le nom de cinémathèques. Le CNC répertorie ainsi trois cinémathèques d'intérêt national et treize cinémathèques d'intérêt régional, toutes subventionnées soit par le ministère de la culture, soit par le Centre lui-même, soit par l'un et l'autre à la fois.⁷³⁰ ».

Il y aurait donc ainsi en France un premier cercle de cinémathèques officielles avec d'une part la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et L'Institut Lumière de Lyon⁷³¹ et, d'autre part, des cinémathèques régionales ou municipales ayant la chance d'être subventionnées par le CNC ou le ministère de la Culture.

Beaucoup de celles membres de la Fédération des Cinémathèques et Archives de Films de France (F.C.A.F.F.)⁷³² sont dans ce cas de figure comme : la Cinémathèque de Bretagne, la Cinémathèque de Corse, Cinémathèque de Grenoble, la Cinémathèque de Marseille, la Cinémathèque de Nice, la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris, la Cinémathèque municipale de Saint-Étienne, le Conservatoire régional de l'Image de Nancy-Lorraine, l'Institut Jean-Vigo (à Perpignan), le Pôle image / Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie (dit aussi Cinémathèque de Rouen) à l'exclusion de la Cinémathèque Universitaire⁷³³ et les Archives Audiovisuelles de Monaco⁷³⁴.

⁷³⁰ Op ; cit., BERTHOD Michel, *Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale, pour l'inspection générale des affaires culturelles du ministère de la Culture et de la Communication*, juin 2005, p.4.

⁷³¹ Qui ne fait pas l'unanimité comme appartenant légitimement à cette liste.

⁷³² FCAFF (La Fédération des Cinémathèques et Archives de Films de France) se définit sur son site Internet comme réunissant les institutions qui, se consacrent à la recherche, à la diffusion et à la conservation des films, de tout élément les concernant, sous leur double aspect de biens culturels et de documents historiques.

« La FCAFF a pour but : d'encourager la recherche et la conservation des documents et des matériaux qui se rapportent au cinéma (ce qu'on appelle généralement le "non film"), de développer la coopération entre ses membres et d'assurer la disponibilité des films et des documents sur le plan national, voire international, de promouvoir l'art et la culture cinématographique, de favoriser la formation et l'expertise du personnel des archives ».

à l'adresse URL : <http://fcaff.123asso.com> , consulté le 1 juillet 2008.

⁷³³ Dont le statut ne permet pas de la classer comme subventionnée, même indirectement, par le ministère de la Culture et le CNC mais qui le sont de fait par le ministère de l'Éducation nationale et de la recherche.

Elle devrait d'ailleurs, fin 2009, connaître un certain développement et de nouveaux changements en lien d'une part avec le départ à Chasseneuil du Poitou du CNDP qui lui laissera 3000 titres de copies, et d'autre part la volonté du Président de la République de créer des cinémathèques universitaires, entraînant sa reprise administrative par l'Université de Paris III Sorbonne nouvelle.

Source sur ces derniers points : GARREAU Laurent [responsable des archives audiovisuelles du CNDP], entretien téléphonique, le 25 juillet 2009.

On peut aussi distinguer, plus largement, les cinémathèques et centres d'archives audiovisuels publics ou majoritairement financés par des fonds publics nationaux comme : les Archives Françaises du Film (AFF) du CNC, l'INA), l'ECPA-D, le Service National des Productions Audiovisuelles (SCÉRÉN) (plus connu sous le nom de Centre National de Documentation Pédagogique (C.N.D.P.)), le Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.), le Centre Georges Pompidou⁷³⁵ mais également dans les faits, de par son financement majoritairement public⁷³⁶ la Cinémathèque française. Certaines d'ailleurs étant très peu connues comme la Cinémathèque du M.N.E. (le Musée national de l'éducation) à Rouen qui dispose quand même de 6 000 titres de films⁷³⁷ ou même celle de la D.G.A.C. (la Direction Générale de l'Aviation Civile) malgré, là aussi, des fonds importants.

Toute proposition de segmentations entre cinémathèques nationales ou locales, à financement public ou non, trouve d'ailleurs rapidement ses limites.

Des cinémathèques de portée nationale ont par ailleurs aussi un ancrage géographique, une identité et des missions de collecte patrimoniales régionales, comme la Cinémathèque de Toulouse ou l'Institut Lumière de Lyon. La réciproque est d'ailleurs vraie puisque, par exemple, l'Institut Jean-Vigo de Perpignan (qui publie la revue *Les cahiers de la Cinémathèque*) possède des films rares et des copies uniques au niveau international.

Certaines cinémathèques thématiques sont difficiles à classer comme les Archives du Film Expérimental d'Avignon (A.F.E.A.) ou, plus encore, la Cinémathèque Robert Lynen tournée certes vers la ville de Paris, mais aussi vers le film scolaire en général, d'autant que dans ce dernier cas, le Forum des images a lui aussi pour thématique centrale la ville de Paris.

Certaines cinémathèques sont relativement méconnues mais sont en fait riches de grandes quantités de films comme le Musée de la publicité (anciennement Musée de l'affiche) qui fait partie de Musée des Arts décoratifs et qui revendique 20 000 films⁷³⁸, ou encore celle de Créteil pour le Val de Marne avec 10 000 films.

D'autres cinémathèques, spécialement à « vocation régionale ou locale », apparaissent depuis quelques années et disposent de fonds encore modestes comme par exemple : la Cinémathèque images montagne à Gap⁷³⁹, la Cinémathèque des pays de Savoie à Annecy

⁷³⁴ Qui dans le cadre de notre étude pose un problème de nationalité puisque par définition Monégasque il est financé par la principauté de Monaco.

⁷³⁵ Avec des collections d'œuvres d'Arts contemporaines des collections d'œuvres audiovisuelles dans tous les supports dont support argentique.

⁷³⁶ Qui est une association loi 1901 privée, mais financée à plus de 85 % par l'Etat.

⁷³⁷ Op. cit., GARREAU Laurent, (entretien téléphonique), le 25 juillet 2009.

⁷³⁸ Source électronique, site Internet des « Arts décoratifs »,

à l'adresse électronique : <http://www.lesartsdecoratifs.fr/fr/00artsdecoratifs/02collections/page01.html> , consulté le 30 septembre 2008.

⁷³⁹ Qui est au moment de la rédaction de ce mémoire un projet soutenu par la Ville de Gap, le Conseil Général des Hautes-Alpes et la Région PACA, est différent de celui soutenu par la Cinémathèque de Grenoble et l'Institut Lumière.

créée en 1999 qui dispose de 5 000 titres (en comptant la vidéo)⁷⁴⁰, la Cinémathèque de Vendée à la Roche-sur-Yon, l'A.C.P.A.N. (l'Association des cinéastes et photographes Amateurs de Nice) aidée par le Conseil Général des Alpes Maritimes⁷⁴¹ qui possède 1400 films, Adkamera à Dijon qui depuis janvier 2009 s'appelle la Cinémathèque Jean Douchet⁷⁴², le F.A.R. (Fonds Audiovisuel de Recherche) en Charente-Maritime, etc.

Certaines se lancent en espérant attirer les dépôts et les financements comme la cinémathèque du Nord et du Pas de Calais qui, début 2008, ne disposait même d'aucune copie⁷⁴³. Il semble en ce qui concerne cette dernière que ses fonds de films amateurs se développent rapidement puisqu'une de ses représentantes lors de Archimages08⁷⁴⁴ signalait par exemple : un dépôt par la fille du peintre André NOUFFLARD de 700 films amateurs tournés entre 1928 et 1940, et pour ce qui est de la vidéo une ancienne chaîne de télévision locale⁷⁴⁵ qui a versé 9000 cassettes vidéo et même des ressources en 35 mm. Cette cinémathèque devrait finalement s'installer sur un ancien site minier à Wallers-Arenberg.

Il faut rajouter à ces listes les centres d'éducation à l'image, des « pôles régionaux dédiés à l'image au cinéma, à la télévision et au multimédia » qui sont plus des centres d'animation que des centres d'archives comme : l'Atelier 142 en Picardie, Ciné'Am dans les Yvelines, « Les Yeux Verts » en Limousin (Pôle Régional d'Education à l'Image du Centre Culturel et de Loisirs de Brive), l'Institut de l'image d'Aix en Provence, l'A.C.P.A. (l'association pour l'image et le cinéma en Picardie).

Ces derniers sont également des cinémathèques locales en devenir en plus d'être des pôles d'animation audiovisuelles et peuvent même disposer de très importantes collections comme le « pôle image » (Trafic Image / Studio Magelis) à Angoulême.

Signalons à propos de cette structure que René CHARLES, un des collectionneurs privés les plus importants de France, (décédé, en 2006, durant cette recherche), a versé, de son vivant

⁷⁴⁰ Source électronique, site Internet de la Cinémathèque des pays de Savoie, à l'adresse électronique : <http://www.letelepherique.org/-consulter->, consulté le 4 octobre 2008.

⁷⁴¹ BIANCHI Gilbert « La restauration du patrimoine audiovisuel chez les professionnels et les amateurs », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, p.33.

⁷⁴² En partie à cause des dépôts du célèbre critique et érudit Jean DOUCHET, le tout dans une structure associative encore liée (en 2008) au conseil d'administration du C.R.O.U.S. (Centre Régional des Œuvre Universitaires et Scolaire) de Dijon.

Source : BATAILLE Joséphine, « Adkamera une première cinémathèque bourguignonne ? » (Article de presse), in, source électronique, site Internet Adkamera.com, consulté le 15 juin 2009.

à l'adresse URL : <http://www.adkamera.com> consulté le 5 juillet 2008.

⁷⁴³ BESSON Daniel [un des co-fondateurs et directeur de la cinémathèque du Lubéron], Entretien téléphonique du 6 août 2007.

⁷⁴⁴ DELAFORGE Agnès, « De la collection au web 2.0 : construire une identité », (communication), in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région - 2] », *Archimages08*, (colloque), actes du colloque disponible sous forme électronique, sur le site Internet de l'INP, (sous forme Pdf), pp.3-12. à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

⁷⁴⁵ Neuf Télévision.

au « Musée du cinéma - Studios Magelis, au « pôle image d'Angoulême », l'essentiel de ses 30 000 bobines (soit 8 525 titres⁷⁴⁶) dont beaucoup de films de la période foraine du cinéma. Au moment de la réaction de ce mémoire, certains doutes subsistent⁷⁴⁷ quant au devenir de cette collection sur le plan de sa valorisation mais il est clair qu'avec un tel « pot de départ » (très tourné vers le cinéma des premiers temps) un centre d'archive est non seulement crédible mais existe de fait.

Certaines cinémathèques régionales disposent parfois de moyens assez significatifs d'autant qu'elles assument également d'autres missions, comme l'aide à la production et à la diffusion, à l'instar de Centre Images (l'agence régionale du Centre pour le cinéma et l'audiovisuel). Centre Images est un établissement public de coopération culturelle qui existe depuis le 1^{er} janvier 2006 même si son origine remonte à une association créée en 1992⁷⁴⁸. Il est divisé en cinq pôles : « création », « éducation », « diffusion », « exploitation » et « patrimoine ».

En 2007, il a réalisé avec trois camions salles de cinéma, 58 978 entrées pour les activités « ciné mobiles », des séances en plein air, subventionné le festival de films de Vendôme, mais aussi effectué de l'aide à la production concernant la majorité des films tournés en région Centre.

Le « pôle patrimoine » est pour sa part situé à Issoudun (Indre) et ses missions sont la collecte des films, leur conservation et leur diffusion. [Voir Annexe B, figure 23, photographie de l'entrée du pôle patrimoine de Centre Images à Issoudun].

« Nous souhaitons valoriser les fonds d'archives disponibles, à travers la création d'un centre de ressources permettant la consultation des films, la diffusion des films lors de manifestations spécifiques (festival, etc.), la production de films de montage, la diffusion multimédia, etc. Le tout dans le cadre des contrats de cession de droit conclus avec Centre Images⁷⁴⁹ ».

A l'occasion d'une visite en 2008⁷⁵⁰ nous avons pu à cette occasion nous faire une idée des ressources et du positionnement de cette nouvelle génération de centres d'archives dotés de moyens qui n'ont rien à envier à de « grandes cinémathèques » et mérite au moins à ce titre d'être détaillé ici, d'autant que nous avons la certitude qu'ils vont avoir un rôle à jouer dans la valorisation des fonds des collectionneurs privés.

⁷⁴⁶ En fait pour le Nitrate, les films sont concrètement déposés aux AFF du CNC.

⁷⁴⁷ CHARLES Jean-lou, (entretien téléphonique), [fils de René CHARLES], à propos d'un reliquat de 2000 bobines, le 19 mars 2008.

MANNONI Laurent, (qui a effectué un rapport sur cette structure), entretiens, le 13 et 14 novembre 2008.

⁷⁴⁸ Op. cit., TERMEAU Jocelyn [directeur du pôle patrimoine], lors de notre visite, le 15 septembre 2008.

⁷⁴⁹ Source électronique, site Internet de Centre Images, à l'adresse URL : http://www.centreimages.fr/patrimoine_diffuser.php, consulté le 28 juin 2009.

⁷⁵⁰ Avec les collectionneurs de films Jean VAN HERZÉE et Bruno BOUCHARD, le 15 septembre 2008.

Le pôle archive dispose en effet de plus de 650 m² de bureaux et d'espaces techniques outre trois très grands espaces de stockage réfrigérés à 12°C et 50 % d'humidité⁷⁵¹.

Ses locaux sont si vastes qu'il héberge, en sus des siens, les films amateurs déposés par la région Pays de Loire et nous pensons qu'il aurait la capacité de le faire pour les régions alentours (en particulier Bourgogne⁷⁵², Limousin et Auvergne) s'il en existait la volonté politique. [Voir , Annexe B, figure 25, photographie d'une allée de dépôt de films amateurs à Centre Images].

Il dispose également aussi de quatre télécinémas numériques, soit un pour chacun des formats les plus courants ce qui est exceptionnel [voir , Annexe B, figure 24, photographies des télécinémas 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de Centre Images]. Centre Images est donc autonome de ce point de vue et capable de numériser en moyenne 50 minutes de film par jour) et potentiellement mettre en ligne les films dont il dispose.

Centre image limite toutefois son champ d'action patrimonial opérationnel aux seuls films amateurs sur la région Centre, même si ses fonds contiennent, malgré tout, quelques documentaires (dont un versement assez récent du CNC⁷⁵³). Pour le moment la valorisation de ces documentaires ou des films institutionnels n'est pas significative, au regard des complications juridiques inhérentes, ce qui amène d'ailleurs cette structure à ne pas chercher à les collecter.

Plus de 1 200 films amateurs de 1930 à 1980 ont été collectés⁷⁵⁴, et en comptant toutes les ressources du fonds gérées (sur le même logiciel de base d'archives documentaires que la Cinémathèque de Bretagne⁷⁵⁵ du nom de « DIAZ ») c'est 2 062 films qui étaient indexés, en septembre 2008⁷⁵⁶ avec l'accès direct aux images numérisées.

Dans ces espaces de stockage, quelques curiosités intéressantes comme des films amateurs conditionnés en « livres » qui sont passés inaperçus dans une bibliothèque locale pendant des décennies. [Annexe B, figure 26, photographies d'un conditionnement discret pour films amateurs sous forme de livres].

⁷⁵¹ Les films vinaigrés sont mis dans un réfrigérateur.

⁷⁵² Emmanuel PORCHET (son directeur général) nous en a fait la proposition, (en marge d'un entretien) lors du colloque *Cinéma et audiovisuel action publique et territoire à Vendôme*, si notre projet de fonds d'archives en Bourgogne voyait le jour, à Vendôme, le 11 décembre 2008.

⁷⁵³ Qui est en fait un reversement des copies de prêt des ambassades de France à l'étranger faites à un nombre important de cinémathèques régionales.

⁷⁵⁴ NAJBERG Daniel, « conservation des films : le Centre images de la région Centre », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.62.

⁷⁵⁵ Dont les moyens sont comparables (si ce n'est même supérieurs) à Centre images.

⁷⁵⁶ Op. cit., TERMEAU Jocelyn (directeur du pôle patrimoine), lors de notre visite le 15 septembre 2008.

Il reste que si ces moyens sont impressionnants, il faut constater que ces fonds sont encore assez peu visibles et qu'ils sont à nos yeux modestes en volume, en particulier, en comparaison de certains collectionneurs privés⁷⁵⁷.

Les collectionneurs privés sont très souvent à l'origine des cinémathèques et pas seulement sur le plan des fonds comme l'illustre bien sûr l'exemple d'Henri LANGLOIS, qui est toute sa vie resté un collectionneur de films [certains diront même, en référence à sa personnalisation de la collection, que la Cinémathèque française était « sa » collection]. Des collectionneurs privés se sont petit à petit transformés en conservateurs comme par exemple pour celle de Corse :

« L'association « La Corse et le cinéma » a été fondée en 1983 par Jean-Pierre MATTEI qui est également membre du conseil d'administration de l'AFRHC. Cinéphile érudit, Jean-Pierre MATTEI a rassemblé une collection importante qui comprend plus de 3 000 films, des archives, des affiches et des photos. Il a su créer des liens solides et établir des collaborations actives entre diverses personnalités (l'affichiste Michel LANDI par exemple) et institutions (le Service des Archives du Film du CNC notamment)... Il fallait déjà une forte dose d'énergie et de passion à l'ancien pharmacien de Porto-Vecchio pour réaliser ce travail d'animateur, collectionneur, programmateur et historien.⁷⁵⁸ »

Souvent, nous constatons une forme d'amnésie chez les responsables et employés des cinémathèques et centres d'archives que nous avons rencontrés au sujet de l'origine (même parfois encore récente) de leurs fonds.

De grands distributeurs, comme Gaumont et Pathé, disposent d'un centre d'archives « Gaumont-Pathé archives » à Saint-Ouen et leurs collections sont proportionnelles à l'importance historique de ces sociétés, même si les fonds sont en partie reconstitués (avec par exemple des acquisitions auprès justement de collectionneurs).

En 1994, dans le *Guide des collections audiovisuelles en France*⁷⁵⁹, la seule cinémathèque Gaumont comptait 150 000 titres de films dont beaucoup d'actualités filmées et courts-métrages de 1897 à 1980. La fusion de Pathé au sein de « Gaumont Pathé Archives »

⁷⁵⁷ Si cette visite m'a vivement intéressé dans le cadre de cette recherche et bien au-delà, en lien avec des projets personnels, je dois confier un sentiment d'ordre personnel qui est en fait en rapport étroit avec notre sujet : en effet au retour de cette visite chez Jean VAN HERZEELE, mon grand-oncle, collectionneur de films (qui est l'objet d'une monographie en 3ème partie), j'ai réalisé que nous possédions lui et moi un volume d'heures de films photochimiques et même un nombre de titres supérieur à ce fonds sans que les moyens ni même la nature des collections puissent être comparés. Il y a dans l'expression de cette réalité, sans remettre un instant en cause la valeur des collections de Centre Images ou le travail de ces équipes, quelque chose qui nous renvoie à l'in évidence de notre recherche et ses retombées patrimoniales potentielles.

⁷⁵⁸ MANNONI Laurent, « Inauguration de la Cinémathèque corse », 1895, n°32, in, [Source électronique], mis en ligne le 6 septembre 2006, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document122.html>, consulté le 10 avril 2008.

⁷⁵⁹ INA (Institut national de l'audiovisuel), CNC (Centre national de la cinématographie), BNF, *Guide des collections audiovisuelles en France*, *Guide des collections audiovisuelles en France*, Paris : Éd. du CFPJ (Centre de formation et de perfectionnement des journalistes), décembre 1994, p.263, 352p.

(d'une répartition de parts financières 57,5 % de Gaumont, 42,5 % de Pathé) pour l'exploitation des archives audiovisuelles et d'actualités cinématographiques a eu lieu en octobre 2003⁷⁶⁰.

Gaumont-Pathé archives, sous la direction de Martine OFFROY (qui cumule de nombreuses fonctions importantes dans d'autres structures⁷⁶¹ du milieu des archives de cinéma), a créé un musée Gaumont :

« J'ai créé le Musée Gaumont en 1989 [Ndlr, qui est opérationnel depuis 1991] avec l'assentiment de mon PDG, Nicolas SEYDOUX, un collectionneur passionné. Beaucoup d'archives avaient été jetées en 1972, à la fermeture du Gaumont Palace, siège de l'entreprise depuis son origine. Nous avons donc dû racheter, en 1980, ces documents rares à des collectionneurs⁷⁶² ».

J'ai eu l'occasion de rencontrer plusieurs fois Corinne FAUGERON⁷⁶³ qui dirige ce musée et elle nous a fait part de son intérêt personnel et celui de sa société pour notre sujet. Rares sont pourtant les allusions aux collectionneurs privés dans les conversations avec des responsables d'archives mais aussi dans la littérature spécialisée ou les communications.

D'autres sociétés sont plus modestes de par le volume de leurs collections qui ne sont pas moins précieuses comme par exemple la Compagnie Lyonnaise de Cinéma créée en 1936, et bien d'autres encore...

Le médiatique Serge BROMBERG⁷⁶⁴ avec sa société Lobster Films, sans être un vrai « collectionneur privé » au sens d'être un simple « particulier » en marge des institutions publiques et des grands distributeurs historiques comme Gaumont-Pathé, participe à sa façon au sauvetage du patrimoine cinématographique à une échelle assez importante⁷⁶⁵. Il prouve par ailleurs constamment le potentiel patrimonial de collections privées, puisqu'il en est un relais, en particulier en ce qui concerne les « vieux films » (surtout avant 1950) et les formats rares (comme le 17,5 mm). Il est, selon nous, jusqu'à présent, le seul acteur des archives à très bien connaître à la fois les réseaux de collectionneurs privés et leurs

⁷⁶⁰ QUID, sous forme électronique, Ed 2007 à l'adresse URL :

http://www.quid.fr/2007/Cinema/Le_Cinema_Dans_Le_Monde/1, consulté le 15 avril 2008.

⁷⁶¹ Comme la fonction de vice-présidente de la Cinémathèque française, directrice du patrimoine de Gaumont Pathé Archives, s'occupe du protocole du festival de Cannes, et est membre du conseil de surveillance de l'ECPA-D et siège dans diverses structures dont Unifrance.

⁷⁶² OFFROY Martine, in, (Interview), BAUDIN Brigitte, « Gaumont, la doyenne surfe sur le Web », [Source électronique], site Internet le Figaro online, à l'adresse URL : http://www.lefigaro.fr/culture/20061127.FIG000000042_gaumont_la_doyenne_surfe_sur_le_web.html, consulté, le 15 octobre 2007.

⁷⁶³ Qui a participé aux deux rencontres que nous avons organisées à la Cinémathèque française en 2008 et 2009.

⁷⁶⁴ Connu pour être animateur de télévision des émissions *Cellulo* (entre 1995 et 2001) ou, par exemple, *Ça tourne Bromby* (entre 1997 et 1999).

⁷⁶⁵ Il a d'ailleurs reçu à ce titre quelques distinctions comme celle de chevalier des Arts et des lettres et prix Jean MITRY, qui récompense chaque année une personne dans le monde pour son travail en faveur de la conservation du cinéma ancien.

Source électronique : site Internet [evene.fr](http://www.evene.fr), à l'adresse URL :

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/serge-bromberg-24847.php?actualite>, consulté le 20 juin 2009.

associations. Sa notoriété et son « capital » de sympathie lui permettent d'attirer et récupérer ce qui peut l'être. Il se considère d'ailleurs comme le « premier collectionneur privé de films au monde » sur le site Internet Lobster Films⁷⁶⁶.

Il possède une collection plus de 100 000 bobines pour environ 40 000 titres en France et dont 40 % aux Etats-Unis suite au rachat de Blackhawk films⁷⁶⁷ qu'il valorise en restaurant des films, en éditant des DVD mais aussi en animant depuis 1992 ces célèbres soirées ciné-concert : « Retour de flammes ».

Il existe également un nombre significatif de grandes entreprises disposant de fonds de films sur elles-mêmes, en lien avec la réalisation de films institutionnels ou même en rapport avec leur champ d'activité, ce qui en fait implicitement des centres d'archives avec des centaines de films en support photochimique (souvent en format 16 mm).

Bien des cinémathèques ou centres d'archives sont méconnus car, constitués sous forme de structures associatives de taille très modeste comme La cinémathèque du Lubéron. Ces dernières sont des cas intermédiaires entre les cinémathèques que l'on peut classer comme « institutionnelles », au sens « d'officielles » ou « déclarées » et d'autres, purement privées, appartenant à des « particuliers » qui sont notre champ d'étude direct.

Ces structures peuvent avoir un nombre de copies surprenant pour des établissements peu connus, puisque par exemple, cette Cinémathèque du Lubéron, créée en 1987, bien qu'elle soit en grande difficulté, comptait, fin 2007⁷⁶⁸, 7 000 copies (en formats 16 mm et 35 mm).

Lors de notre recherche mais aussi en lien avec un projet personnel⁷⁶⁹, j'ai eu l'occasion de rencontrer l'équipe d'une de ces petites cinémathèques, celle des « Amis du Musée Nivernais de l'Éducation »⁷⁷⁰, association créée en 1988, qui prouve par sa discrète existence la difficulté à recenser sur l'ensemble du territoire toutes celles du même lointaines héritières des « offices régionaux du cinéma éducateur » des années de l'entre-deux-guerres. Celle-ci est l'héritière directe d'une cinémathèque départementale qui vit le jour en juin 1958 :

« Constituée uniquement de films d'enseignement, ce fut l'embryon à partir duquel fut créé le C.D.D.P. (Centre Départemental de Documentation Pédagogique) de Nevers en avril 1959 par Raymond FRÉBAULT. Elle fonctionna à la satisfaction générale (en moyenne, 6 000 sorties par an) jusqu'à la fin des années 70.

⁷⁶⁶ Source électronique, site Internet Lobster Films, à l'adresse : URL <http://www.lobsterfilms.com>, consulté le 15 juin 2008.

⁷⁶⁷ BROMBERG Serge, entretien (et visite de Lobster films), le 13 septembre 2007.

⁷⁶⁸ BELISH Paul [son directeur], (entretien téléphonique), le 27 novembre 2007.

⁷⁶⁹ Création à la lisière les régions Bourgogne et Centre, avec le collectionneur et animateur de cinéma Bruno BOUCHARD, d'un musée du cinéma avec un volet d'archive régionale pour le film amateur de Bourgogne.

⁷⁷⁰ Avec Bruno BOUCHAD, lors de l'assemblée générale des « Amis du Musée Nivernais de l'Éducation », le 12 décembre 2008, à Nevers.

Ainsi sont sauvegardés les 1200 films d'enseignement 16 mm, témoins de cette époque révolue. Ils représentent un fonds documentaire d'une grande richesse sur le plan pédagogique.⁷⁷¹ »

J'ai eu l'occasion d'étudier les listes de titres de ces copies de documentaires suite à un contact avec ses dirigeants. Certains films sont d'ailleurs étrangers aux organismes d'Etat français chargés de l'éducation bien qu'ils soient malgré tout arrivés dans ce fonds et, globalement, j'estime cette collection quasi inexploitée depuis une vingtaine d'années comme ayant un potentiel très intéressant sur le plan de l'éducation par l'image (qui fut son but premier).

Les documentaires qui figurent dans la liste, s'ils existent d'ailleurs souvent dans d'autres fonds comme le CNDP, le CNC, celui de l'UNESCO, les collections du gouvernement américain, etc. n'en sont pas moins intéressants, au moins, parce qu'invisibles. Cette collection est aussi intéressante sur le plan patrimonial de par la variété des films collectés dont certains titres peuvent manquer à l'appel des fonds même des organismes qui les ont produits ou de leurs héritiers. Cela m'a d'ailleurs été démontré par Laurent GARREAU (responsable du fonds d'archives audiovisuelles du CNDP)⁷⁷² qui, à la lecture des listes que je lui ai transmises, a repéré que quelques copies du CNDP pouvaient se trouver dans ce fonds sans être encore dans celui du CNDP et qu'à ce titre pour de futures numérisations une collaboration pourrait être envisagée.

Les films datés dans la liste générale portent mention de production entre 1922⁷⁷³ et 1984⁷⁷⁴ ce qui est assez typique des collections privées de documentaire qui proviennent parfois du démembrement de ce type de fonds semi institutionnels à vocation éducative à partir de la relève de la vidéo comme moyen de diffusion (surtout dans les années 1980).

Bien que non montrés, ces films sont classés dans des listes numériques par thèmes⁷⁷⁵ qui illustrent la variété du fonds et intègrent de plus une information sur l'état connu des copies.

L'équipe, composée majoritairement d'enseignants à la retraite, compte au moins deux membres qui sont titulaires d'un CAP de projectionniste⁷⁷⁶ mais elle n'a pas eu depuis longtemps de projets de valorisation spécifique de ce fonds, se concentrant d'avantage sur

⁷⁷¹ Source électronique, site Internet des Amis du Musée Nivernais de l'Éducation, à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/museduc.nevers/cinema.htm>, consulté le 15 avril 2009.

⁷⁷² Op. cit., GARREAU Laurent, (entretien téléphonique), le 25 juillet 2009.

à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/museduc.nevers/cinema.htm>, consulté le 15 avril 2009.

⁷⁷³ *Tempête à Penmarch* (décrit comme : Aspects de la côte bretonne sous la tempête).

⁷⁷⁴ Par exemple avec le titre : *La Bresse entre deux chaises* (décrit comme : L'artisanat de la chaise est lié à l'activité agricole, c'est pourquoi le film débute par une moisson du seigle près de Montpont-en-Bresse (Saône et Loire) et insiste sur les précautions qui sont prises pour ne pas abîmer la paille qui va être la matière première du chaisier.)

⁷⁷⁵ Le seul thème « Art » contient par exemple les parties : Beaux arts, Musique et danses, cinéma et culture cinématographique, Architecture et Arts appliqués.

⁷⁷⁶ Qui bien que ne se justifiant réglementairement que pour le format 35 mm n'en montre pas moins leur expertise sur le support film.

l'activité muséographique. A partir de 2009-2010, nous pensons, à partir de, pouvoir jouer un rôle dans la valorisation de ce fonds alors que celui-ci doit quitter les locaux dans lequel il est stocké, mais cela restera une initiative assez isolée dans un pays qui compte certainement d'autres cas que ceux que nous avons eu à connaître.

Il existe aussi d'autres structures « officielles », qui sont parfois encore en devenir quant à leurs missions, comme l'A.N.A.T.E.C. (les Archives Nationales Audiovisuelles du Travail des Entreprises et des Collectivités) structure qui est située au Creuzot. En inventoriant les films institutionnels, elle est en train de jouer un rôle important qui ne peut que faire écho au sujet même de cette thèse.

« L'Anatec (Archives nationales audiovisuelles du travail des entreprises et des collectivités), créée il y a cinq ans, a commencé à répertorier ses premiers films en 2 000. Si à terme cette association souhaite gérer une base de données d'environ 100 000 titres, elle a, à présent, recueilli et analysé environ 8 200 titres. Les productions répertoriées concernent une centaine d'institutions. Lieu de mémoire unique pour des images témoins de l'histoire du travail, l'ANATEC est depuis 2003 « le pôle associé » aux archives françaises du film. ⁷⁷⁷ »

Le film institutionnel plus que le documentaire est le fruit d'une logique de production liée à un processus industriel souvent intrinsèquement amnésique.

Il représentait toutefois un minimum de 2 000 films par an en argentique vers 1987 suivant les seules statistiques des laboratoires, le CNC ne prenant pas en compte le film de commande⁷⁷⁸ à l'époque.

« Jusqu'aux années 80, le 35 mm était monnaie courante et les moyens engagés quelquefois considérables. Au milieu des années 70, Rinaldo BASSI présenta sur l'écran géant du Kinopanorama qu'il dirigeait alors, la copie 70 mm d'un moyen métrage : Les 300 derniers mètres.. Le recours à des techniques spectaculaires, à des technologies de pointe est courant dans l'institutionnel. Dans le passé, Renault a eu recours au Cinérama – Le vrai triple écran – pour présenter la Dauphine et au 70 mm pour lancer la Fuego ; Pierre WILLEMIN a tourné pour EDF *Hydro*, un film sur les barrages en Omnimax..»⁷⁷⁹

Des sociétés et groupes importants disposent (ou ont disposé) de fonds d'archives et de banques de données avec des films photochimiques comme : Sanofi-Aventis, le groupe BNP - Parisbas, le groupe Michelin, le groupe PSA (Peugeot Citroën), Saint-Gobain ou le groupe TOTAL-ELF-FINA.

De nombreux organismes publics, comme le C.N.E.S. (le Centre National d'Etudes Spatiales), l'I.N.R.S. (l'Institut National de Recherche et de Sécurité pour la prévention des accidents du travail et des maladies professionnelles) mais aussi des ministères comme celui du Travail disposent encore de collections de films.

⁷⁷⁷ KLIMBERG Nathalie, « anatec.org, le site de référence », *Sonovision*, juin 2004, n°485, p.38

⁷⁷⁸ MIER Guy-Louis, « Le film de commande enquête. Un continent caché », *Le technicien du film*, 15 avril 2002, n°521, p.35.

⁷⁷⁹ Ibidem, p.36

Le centre audiovisuel de la S.N.C.F. (Société Nationale des Chemins de Fer Français), est un des plus anciens services audiovisuels intégré à une entreprise publique (car créé le 5 mars 1942). La SNCF en 2002 avait été en 60 ans de production à l'origine de 2 500 films⁷⁸⁰ ou même 3 000 selon François DESMÉ⁷⁸¹. En 1994, elle conservait 1800 titres⁷⁸². Si aujourd'hui la SNCF ne fait plus réaliser que des films de commande en vidéo, (utilisée depuis 1985), la production était en 2002 orientée à 90 % vers la communication interne avec une très forte externalisation⁷⁸³.

L'externalisation des services audiovisuels dans les années 1990 a amené à des disparitions massives de ces films qui se retrouvent souvent chez des collectionneurs.

Pour EDF (Électricité de France), malgré les volumes de productions historiques et l'importance du groupe dans l'histoire industrielle et énergétique française, il s'avère que sa médiathèque ne dispose que de fonds dits « vivants »⁷⁸⁴ qui ne comprend aucun film en support photochimique.

« Les films ont certainement [sic] été déposés aux Archives françaises du films par leurs producteurs⁷⁸⁵ ».

Les films commandés par EDF sont, suivant notre interlocutrice, jointe pour notre recherche⁷⁸⁶, donc « facilement visibles » à la BNF et au CNC Au-delà de cette « information » la « chef de projet » de la médiathèque n'a aucune idée, même approximative, du volume de production et des conditions réelles de cette mise à disposition des films produits, commandés ou voulus par EDF⁷⁸⁷.

Quelle part des 277⁷⁸⁸ organismes, institutions ou entreprises citées, en 1994, dans le répertoire du *Guide des collections audiovisuelles en France* comme possédant des fonds de plus de 100 titres de films en est-elle toujours dotée ? Celles qui possédaient des supports argentiques (souvent en 16 mm mais parfois même en 35 mm) les ont-elles gardées ou, à l'instar de E.D.F., s'en sont-elles débarrassées pour ne conserver que des supports facilement « visibles ». Que trouve-t-on encore en support argentique à

⁷⁸⁰ Ibidem, pp39-40.

⁷⁸¹ DESMÉ François, « Archives et banques de données : l'exemple de la SNCF », in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinémAction, Ed Corlet – Télérama – INA, octobre 2000, p.129, p.280.

⁷⁸² INA (Institut national de l'audiovisuel), CNC (Centre national de la cinématographie), BNF, *Guide des collections audiovisuelles en France*, *Guide des collections audiovisuelles en France*, Paris, Ed. du CFPJ, 1994. p.204. 351p.

⁷⁸³ Op.cit., MIER Guy-Louis, « Le film de commande enquête. Un continent caché », *Le technicien du film*, ... p.36.

⁷⁸⁴ ROQUES Marie-Lou, [chef de projet médiathèque E.D.F.], médiathèque E.D.F., entretien téléphonique du 13 juillet 2009, suite à une demande d'information par courriel, du 6 juillet 2009, et un formulaire de question en ligne du 30 juin 2009, sur les fonds argentique d'E.D.F.

⁷⁸⁵ Ibidem.

⁷⁸⁶ Ibidem.

⁷⁸⁷ Nous avons cherché à en savoir plus en écrivant à un responsable des archives. Sans suite.

⁷⁸⁸ Op.cit., INA (Institut national de l'audiovisuel), CNC (Centre national de la cinématographie), BNF, *Guide des collections audiovisuelles en France*,... p.35, 351p.

l'O.N.E.R.A. (L'Office National d'Études et Recherches Aérospatiales), à E.A.D.S. (European Aeronautic Defense and Space Company)⁷⁸⁹, à l'E.N.S. (l'École Normale Supérieure de Fontenay et de Saint-Cloud) ou encore à la C.F.D.T. (la Confédération Française Démocratique du Travail) ?

Lors d'un récent passage⁷⁹⁰ à la Maison des Sciences de l'homme de Paris Nord pour récupérer les flux vidéo d'un colloque filmé par mes soins⁷⁹¹ j'ai vu un stock d'environ 30 copies 16 mm⁷⁹² gérées par Michel FARÉZ⁷⁹³. Celui-ci va partir à la retraite sans être remplacé, ce qui pose bien sûr des questions quant à la continuité d'un tel fonds (même de taille modeste).

Il me signalait la destruction encore récente du volume d'une camionnette pleine d'anciennes bandes vidéo deux pouces, faute de matériel pour les lire, de volonté pour en valoriser le contenu et aussi par encombrement. Nous avons tout lieu de penser que ce cas n'est pas forcément isolé dans les établissements publics de ce type et concerne aussi, bien sûr, le support film argentique. Cette problématique de destruction du patrimoine audiovisuel n'appartient pas au passé, mais bien au présent.

Signalons également, par exemple, l'existence des réseaux ressources internationaux comme l'UNICA (l'Union Internationale du Cinéma) dépendant de l'UNESCO fondée en 1937 et qui dispose d'une cinémathèque regroupant de nombreux films amateurs⁷⁹⁴ ou plus spécifiquement l'A.E.I. (Association Européenne des Inédits) qui est elle aussi axée depuis sa création, en 1991, sur le cinéma « non professionnel » et qui organise de nombreuses rencontres et festivals et dont le site Internet est hébergé par la cinémathèque de Bretagne⁷⁹⁵.

⁷⁸⁹ Dont les branches françaises comme « Aérospatiale » ou « Euromissile » disposaient, avant d'être absorbées il y a quelques années, de fonds de films 16 mm et 35 mm souvent produits en interne jusqu'aux années 1980 incluses, sans que soit déposé (pour des raisons de confidentialité) ce type de films institutionnels qui n'en sont pas moins des documents d'archives.

EADS illustre d'ailleurs le type de société tentaculaire et mondialisée qui, a force d'absorber d'autres sociétés, se cherche une identité ce qui peut parfois passer par un travail de mémoire.

⁷⁹⁰ Le lundi 20 avril 2009.

⁷⁹¹ « Enjeux de la création sur les territoires » - « Ethiques & Mythes de la création », le 4 avril 2009, à la Maison des sciences de l'Homme (à Paris-Nord), (rencontre co organisée par l'Institut Charles-Cros) et le centre d'histoire culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin.

⁷⁹² Qui sont stockées dans un couloir dans un placard à balais mais dont le télécinéma vers des DVD a semble t-il déjà été effectuée.

⁷⁹³ Responsable des systèmes d'informations détaché du CNRS à la Maison des sciences de l'Homme (à Paris-Nord).

⁷⁹⁴ Source électronique, site Internet de l'UNICA, à l'adresse URL : <http://unica-web.com> , consulté le 1 avril 2009.

⁷⁹⁵ Source électronique, site Internet de l'A.E.I (qui est hébergé à l'intérieur de celui de la cinémathèque de Bretagne), à l'adresse URL : http://www.cinematheque-bretagne.fr/Association_Europeenne_des_Inedits-328-0-0-0.html , consulté le 28 juin 2009.

2. 1. 1. 3 Portraits des grands centres d'archives audiovisuelles

Le volume relativement important d'informations à donner sur un nombre significatif d'établissements nous amène ici à sélectionner seulement quelques uns des plus connus pour en décrire succinctement l'historique et les caractéristiques générales ; d'une part ce sont les plus importants et les plus officiels acteurs des archives, et d'autre part ils sont (potentiellement) les premiers interlocuteurs des collectionneurs privés de films.

Comme paramètre de classification des cinémathèques et centres d'archives audiovisuelles, plus simplement que leur statut administratif ou nature des fonds conservés, il existe le moyen simple de les classer en fonction du volume des collections.

Il nous semble ainsi opportun de présenter, même sommairement, les quatre principaux organismes publics chargés de l'archive du film en support photochimique⁷⁹⁶, à savoir le CNC, l'INA, l'ECPA-D et le CNDP et les trois grandes cinémathèques classées par le CNC comme à « vocation nationale » : la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et L'institut Lumière de Lyon. Nous avons pu, au long de cette recherche, nous entretenir avec des responsables de tous ces établissements, et les faire participer à l'exception de l'I.N.A. aux rencontres que nous avons organisées à la Cinémathèque française.

- Les Archives Françaises du Film du CNC créées en 1969⁷⁹⁷ collectent, inventorient, restaurent et cataloguent les films qu'elles conservent, dans le cadre du dépôt légal, de dépôts volontaires, de dons et d'acquisitions.

« A ce titre, il est chargé par l'État de mettre en oeuvre la collecte et la conservation des films, la constitution et la diffusion de bibliographies et filmographies nationales ainsi que la consultation des documents par les chercheurs⁷⁹⁸ ».

Seraient ainsi conservés aux AFF plus de 132 000 films pour 100 000 titres (en 2008) au fort de Bois d'Arcy et au fort de Saint-Cyr, soit un million de bobines dont 300 000 bobines de Nitrate en 2005⁷⁹⁹, ce qui en fait un des premiers centres d'archives au niveau mondial sur le plan du stockage des copies argentiques.

⁷⁹⁶ Le dépôt du vidéogramme amorcé depuis 1975 par la BNF étant en rapport seulement périphérique avec notre sujet.

⁷⁹⁷ Suite à « l'affaire Langlois » en 1968 et à l'initiative d'André MALRAUX ministre de la Culture.

⁷⁹⁸ LEJEUNE Anne, *Le film d'intérêt régional à la bibliothèque municipale de Lyon*, (Mémoire d'étude de conservateur de bibliothèque), 2004, consulté sous forme électronique, (en format pdf), p.21, 78p. à l'adresse URL : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-785>, consulté le 1 mars 2008.

⁷⁹⁹ TODOROVITCH Boris, « Public/privé : qui fait quoi aujourd'hui en matière de patrimoine ? », (intervention), [Table ronde animée par DACBERT Sophie], in, *Quatrième journées d'études européennes sur les archives et le patrimoine européen*, colloque organisé par la BNF, le CNC, la Cinémathèque Française, la FÉMIS, l'INA, Institut national de l'Histoire de l'Art, et l'INP, le 30 novembre 2005, à la BNF.

Les collections de films sont composées à parts égales de films de fiction de longs et de courts métrages (dont plus de 50 % sont français) et de films documentaires (dont 90 % sont français)⁸⁰⁰.

Le site du fort de Bois d'Arcy avec ses cellules sécurisées et réfrigérées pour l'entreposage de films en support nitrate est, suivant la réglementation française, le seul dépôt autorisé en France sauf dérogation ponctuelle et à l'exception de l'ECPA-D. qui garde ses propres films nitrates au fort d'Ivry. Lobster films et bien d'autres sociétés et organismes y déposent leurs copies dont quelques rares collectionneurs privés.

« Chaque année, 1 000 nouveaux films sont déposés volontairement auprès de l'Etat⁸⁰¹ »

De nouveaux espaces réfrigérés ouvrent petit à petit depuis quelques années en particulier au fort de Saint-Cyr (qui loge surtout les fonds acétate et les installations de la Cinémathèque française) :

« Le Z3 sort de terre ! Derrière cette appellation tout droit sortie d'un film d'espionnage, nous saluons l'avancement des travaux qui s'effectuent actuellement au fort de Saint-Cyr, situé sur la commune de Montigny-le-Bretonneux (Yvelines). Le nouveau bâtiment, destiné à la conservation des négatifs et matrices de conservation (température 5° et humidité relative 35 %), prend forme. S'ancrant dans le fossé de la seconde enceinte, il se fendra, comme son voisin Z2, dans la couverture végétale.

La livraison du bâtiment, d'une capacité de stockage de 180 000 bobines réparties dans 9 cellules, est prévue pour mars 2009.⁸⁰² ».

Les moyens des AFF du CNC en matière de restauration sont très complets (ne serait-ce que grâce au scanner « Sacha » dont nous déjà avons parlé) et les installations techniques de Bois d'Arcy sont très variées⁸⁰³.

La réputation du CNC n'est plus à faire au niveau international en matière de conservation ou de restauration de films. Pourtant auprès des chercheurs ou d'autres usagers comme les ayants-droit, quelques crispations existent même si d'incontestables efforts ont été fait pour les limiter. Boris TODOROVITCH, directeur du patrimoine du CNC, déclarait en 2005 :

« En général, les professionnels ne savent pas délimiter le périmètre d'action du CNC en matière de patrimoine cinématographique et le définissent souvent comme étant celui des Archives Françaises du Film. Certes, les Archives Françaises sont une partie intégrante du

⁸⁰⁰ Source électronique : site Internet des Archives françaises du film, à l'adresse URL : <http://www.cnc-aff.fr> , consulté le 10 mai 2008.

⁸⁰¹ Op. cit., TODOROVITCH Boris, « Public/privé : qui fait quoi aujourd'hui en matière de patrimoine ? », (intervention), [Table ronde animée par DACBERT Sophie], in, *Quatrièmes journées d'études européennes sur les archives et le patrimoine européen*,...

⁸⁰² Ces travaux sont suivis par le service GTPI/HSE des Archives françaises du film du CNC et le SNT (Service National des Travaux) du Ministère de la Culture.

Source électronique, courriel (lettre électronique), « lettre d'information des Archives Françaises du Film du CNC », *Lise*, n°8, octobre 2008, reçu le 16 octobre 2008.

⁸⁰³ Comme j'ai pu m'en rendre compte lors d'une visite, en novembre 1999, avec le personnel de l'ECPA.

CNC. En outre, les textes de loi relatifs au patrimoine cinématographique déterminent principalement l'action des Archives Françaises du Film...

Par ailleurs, le CNC se saisit d'un certain nombre de dossiers parfois juridiques. Par exemple, nous donnons notre avis sur des fondations privées qui souhaitent être reconnues d'utilité publique. Nous instruisons également les dossiers dits de trésors nationaux par l'intermédiaire de commissions qui décident quelles collections peuvent sortir du territoire français. D'autre part, nous réalisons d'importantes acquisitions qui peuvent être mises en dépôt auprès de la Cinémathèque française ou de la Bibliothèque du film. Nous devons également gérer un certain nombre de données relatives aux inventaires nationaux.

La mission du CNC en termes de patrimoine est donc extrêmement large et relativement peu définie...

Néanmoins, j'estime que l'une des missions régaliennes de la Direction du Patrimoine Cinématographique serait de pouvoir dire à la profession où les copies des films se trouvent⁸⁰⁴ ».

Les missions de contrôle et de régulation du CNC en matière de cinéma et son rôle historique créent un amalgame chez une grande partie des collectionneurs privés de films qui ont une très mauvaise image du CNC, quoi que celui-ci puisse dire ou faire⁸⁰⁵. Michelle AUBERT, alors directrice des collections du CNC, annonçait⁸⁰⁶ l'ouverture en 2007 d'un nouveau service d'accès aux collections par le biais de 20 000 fiches d'inventaire de films entre 1910 et 2006, qui donne un état des collections grâce aux outils informatiques (commun avec la Cinémathèque française et celle de Toulouse) :

« Un inventaire national des films d'archivés est donc devenu possible à travers le réseau des institutions publiques qui en ont la charge⁸⁰⁷ ».

A la suite de cette mise en place, Éric LE ROY⁸⁰⁸ soulignait en 2008⁸⁰⁹ les efforts de visibilité des œuvres déposées au CNC et, qu'en 15 ans, la situation s'était grandement améliorée car 98 % des œuvres sont maintenant visibles sur demande.

En 2003, il indiquait dans la revue *1895*⁸¹⁰ qu'il n'avait fallu que deux ans pour établir un climat de confiance :

« Bois d'Arcy était considéré comme un fort impénétrable, un lieu sûr d'où rien ne pouvait filtrer. Le principe de « l'accès aux collections » était à installer et à faire comprendre⁸¹¹ ».

⁸⁰⁴ Op. cit., TODOROVITCH Boris, « Public/privé : qui fait quoi aujourd'hui en matière de patrimoine ? », (intervention), [Table ronde animée par DACBERT Sophie], in, « Quatrièmes journées d'études européennes sur les archives et le patrimoine européen »,...

⁸⁰⁵ Ce que révèle pour partie notre sondage mais plus encore nos discussions ou l'acronyme C.N.C. équivaut à parler du « Diable » lui-même.

⁸⁰⁶ AUBERT Michelle, « Les nouvelles perspectives d'accès aux collections des archives françaises du film du centre national de la Cinématographie », *1895*, décembre 2006, n°50, pp.146-148.

⁸⁰⁷ Ibidem, p.148.

⁸⁰⁸ Responsable du service accès, valorisation et enrichissement des collections du C.N.C.

⁸⁰⁹ Op. cit., LE ROY Éric, (communication), in, *1ère Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, le 13 janvier 2008, ...

⁸¹⁰ LE ROY Éric, « L'accès aux collections des Archives françaises du film-CNC », *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*, pp.195-196.

Il s'agit du fameux « Oui-Oui », terme utilisée par le CNC, qui désigne des archives à « disposition et montrable » qui s'oppose au fameux « Non-Non », opposé à 80 % à toute demande au début des années 1990 au grand regret, en particulier, de la communauté des chercheurs.

Cependant une source à l'intérieur des AFF⁸¹² nous a indiqué, en juin 2009, que la réalité concrète était différente, les démarches étant très lourdes et que les copies du CNC ne sont ni facilement montrées, et surtout ne sortent que rarement. Il y a un certain décalage entre les discours officiels, parfois idylliques, et la réalité ce qui renforce potentiellement l'utilité d'alternatives (soit, en ce qui concerne notre sujet, les copies détenues par des collectionneurs privés). Cependant le CNC participe aussi, au-delà d'un centre d'archives, comme une cinémathèque, à la diffusion de films (en moyenne 1000 films par an en 2003⁸¹³) et via la salle « P » de la BNF. Il y propose l'accès à une partie du fonds sous la forme de films numérisés pour la consultation.

- L'Institut National de l'Audiovisuel (l'INA), créé le 6 janvier 1975, suite à l'éclatement de l'ORTF assure le dépôt légal des programmes des chaînes nationales de radio et de télévision, ayant une part de production française ou diffusés en hertzien depuis le 1er janvier 1995 et sur le câble depuis 2002. Rappelons que l'INA possède d'importantes collections en support argentique puisque la très grande majorité des programmes télévisés (comme les reportages d'actualités) ont été pendant longtemps réalisés ou reportés pour leur conservation en support argentique. De nombreux téléfilms sont toujours par ailleurs filmés en argentique. L'INA dispose de plusieurs millions d'heures⁸¹⁴ d'archives mais il est difficile de dire quelle part exacte est en support argentique, même si cette structure déclare disposer de 600 000 boîtes de films⁸¹⁵ ce qui est l'une des plus importantes collections mondiales en la matière.

L'INA a lancé un grand programme de numérisation de ses fonds dans un but d'accessibilité aux images des professionnels et du grand public, mais cette numérisation tend à remplacer la sauvegarde sur support photochimique :

⁸¹¹ Ibidem, p.196.

⁸¹² Dont nous garderons l'anonymat pour ne lui causer aucun tort.

⁸¹³ Op. cit., LE ROY Eric, « L'accès aux collections des Archives françaises du film-CNC », 1895, n°41, *Archives*, p.197.

⁸¹⁴ 3 millions d'heures de programmes (radio et télévisés) à un rythme qui s'est accéléré depuis quelques années puisque 600 000 nouvelles heures sont collectées chaque année.

Source : TÉLÉRAMA : « vite dit », « L'INA la joie », *Télérama*, 25 juin 2008, n° 3050, p.12

⁸¹⁵ Source électronique, site Internet de l'INA, à l'adresse URL : <http://www.ina-entreprise.com/entreprise/activites/archives-sauvegarde-numerisation/centres-stockage.html> , le 20 janvier 2009.

« Environ 90 % des émissions de radio et 60 % des émissions de télévision ont été archivées sur un support unique... Si rien n'avait été fait, 835 000 heures d'archives auraient disparu d'ici 2015, soit près d'un tiers des archives audiovisuelles conservées par l'Ina ⁸¹⁶ ».

Il s'agit du premier grand centre d'archives audiovisuelles à offrir en ligne l'accès à des collections numérisées sur son portail⁸¹⁷ à partir du 27 avril 2006 et l'opération *Archives pour tous*.

Pour une bonne part les contrôles et certaines petites restaurations des copies argentiques s'effectuent, comme nous l'avons indiqué, dans des prisons de femmes alors que le site principal de stockage des fonds est à Bry-sur-Marne, où s'effectuent par ailleurs de nombreuses formations sur le patrimoine audiovisuel.

Les collections de l'I.N.A. sont variées et le site Internet propose depuis le 25 juin 2009 l'accès gratuit parmi 25 000 heures de programmes de ses fonds, à 200 000 spots publicitaires diffusées depuis 1968 à la télévision et constitué à partir du fond de la R.F.P. (la Régie Française de Publicité), de compilations de la pige « Secodip » (T.N.S.M.I.⁸¹⁸) jusqu'en 1994, des spots collectés auprès de l'A.R.P.P. (l'Autorité de Régulation Professionnelle de la Publicité) (ex-B.V.P. Bureau de Vérification de la Publicité) et enfin ceux collectés au titre du dépôt légal de l'I.N.A.⁸¹⁹.

- L'organisme militaire qui fut longtemps connu sous le nom de E.C.P.A. (soit l'acronyme de l'Établissement Cinématographique et Photographique des Armées) est l'héritier de la S.C.A. (la Section Cinématographique des Armées) créée en 1915, et s'appelle depuis le 18 avril 2001 l'E.C.P.A-D. (pour l'Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense). Basé sur le site du Fort d'Ivry-sur-Seine dans le Val-de-Marne (qu'il occupe depuis 1946), l'établissement a vu son statut juridique évoluer de manière significative à l'occasion de son dernier changement de dénomination pour passer d'une structure purement militaire à un « E.P.A. » (c'est à dire à un « Etablissement Public à caractère Administratif »).

Les consultations ou les logiques de cet EPA se heurtent à des considérations commerciales face à ses missions de services publics comme le soulignait elle-même sa conservatrice du patrimoine, Violaine CHALLÉAT, lors de son intervention lors du congrès de la FIAF en 2008 à la Cinémathèque française :

⁸¹⁶ Source électronique, site Internet de l'I.N.A., à l'adresse URL : <http://www.ina.fr/entreprise/activites/archives-sauvegarde-numerisation/>, le 20 janvier 2009.

⁸¹⁷ à l'adresse URL : <http://www.ina.fr> qui connaît un grand succès avec suivant l'I.N.A. elle-même un million de visiteurs uniques par mois.

⁸¹⁸ Il s'agit d'un institut d'étude et de sondages.

⁸¹⁹ DEVILIERES Sonia, « INA : 200 000 pubs disponibles d'un simple clic », [article en ligne], sous forme électronique, site Internet Figaro.fr, à l'adresse URL : <http://www.lefigaro.fr>, mise en ligne et consulté le 29 juin 2009.

« Le statut de l'ECPAD présente une caractéristique qui pourrait entrer en contradiction avec les règles du Fair Use : en effet, l'ECPAD est établissement public à caractère administratif, et sa tutelle attend de lui une certaine autonomie financière. Cette autonomie financière repose sur sa capacité à faire du chiffre d'affaires et dégager du bénéfice à partir de ses activités de production et de gestion des archives. Dans le cas de la production audiovisuelle, il n'y a rien d'anormal à ce que les prestations de l'établissement soient payantes.⁸²⁰ »

L'Établissement a connu de profondes mutations ses dernières années dont la professionnalisation des armées (entraînant une réduction d'effectifs). L'ECPA-D regroupait⁸²¹ en 2007 au total 302 personnes (dont 171 militaires) et disposait d'un budget annuel de 22 millions d'euros (pour toutes ses missions dont la production). Il est membre de la FIAF depuis 1993 et fonctionne de manière de plus en plus « civile » :

« La stratégie commerciale se développe à travers des produits finis (livres, DVD, CD-ROM), des pages Internet éditées à partir des contenus des fonds de l'Établissement avec, éventuellement, la participation d'autres institutions. Nous travaillons souvent en coédition ou en coproduction. Nous essayons de marcher sur deux jambes à peu près équilibrées, en même temps, en ayant à la fois une politique à destination du grand public avec un effort sur la tarification, sur des partenariats, sur des conventions pour les étudiants. Notre stratégie commerciale se rapproche peut-être plus de celle de l'Ina dans le domaine de la vente de droits des images pour l'exploitation et la diffusion. Elle ne ressort pas directement du pôle des archives. Une stratégie commerciale avec un impératif de chiffre d'affaires est fixée par le Conseil d'Administration et les autorités de tutelle de l'Établissement, puisque nous sommes un établissement public à caractère administratif⁸²² ».

En 2006, il y avait dans ses fonds, environ 90 000 bobines de films pour un peu plus de 19 000 titres (dont 15 500 bobines sur support Nitrate, 49 500 sur Acétate, 2 750 en Polyester, outre trois millions de clichés photos et 40 000 cassettes vidéo de tous types). Le site du fort d'Ivry est d'ailleurs avec celui de Bois d'Arcy le seul habilité à stocker du Nitrate. En 2008, de nouveaux espaces réfrigérés en chambres froides ont été ouverts à une température plus basse que les équivalents des forts de St-Cyr de la Cinémathèque française ou de Bois d'Arcy du CNC, c'est-à-dire 3°C pour 30 % d'hygrométrie. Le coût de la première installation conçue pour accueillir 22 000 bobines est de 500 000 euros.

⁸²⁰ CHALLÉAT Violaine (Conservateur et Chef du Pôle archives de l'ECPAD), (communication), « Assurer l'accès aux archives de film : le cas des archives militaires ou la voix de la grande muette » ; in, « Texte Symposium La boîte de Pandore : les archives de films et la question des droits », congrès de la FIAF, Paris 22 avril 2008, disponible [sous forme électronique] (pdf, p. 4), à l'adresse URL : <http://www.ecpad.fr/> consulté le 8 mai 2008.

⁸²¹ Source : commentaires des présentations, dans le cadre de visites, entre 2006 et 2008 pour mes étudiants (les 19 octobre 2006, 2 avril 2007, 15 mai 2007, 13 et 14 mai 2008).

⁸²² CHALLÉAT-FONK Violaine, « L'ECPA-D la recherche la formation et l'Europe », « Changement dans le périmètre de la culture », (Colloque), *Archimages08*, le 21 novembre 2008, (actes du colloque sous forme électronique) (en format Pdf p.6.) à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 1 juillet 2009.

Depuis quelques années, un projet de mise en ligne des collections est en cours dans l'esprit du site de l'INA à la fois pour les fonds d'images fixes et animées.

Ce fonds contient par contre un certain nombre de copies de production y compris de longs-métrage de fiction auxquels les armées françaises ont prêté assistance avec, par exemple, des films d'instruction étrangers ou des films allemands saisis à la fin de la guerre. Notons enfin que, puisque seuls les dons sont possibles à l'ECPA-D et que les dépôts sont impossibles, cela explique pour partie le très faible nombre (44 !)⁸²³ de films amateur dans ses collections.

- Le SCÉRÉN-CNDP est un établissement placé sous la tutelle du ministère de l'Éducation nationale qui est un des principaux producteurs et distributeurs de programmes éducatifs français. Les origines du C.N.D.P. (le Centre National de Documentation Pédagogique) sont assez complexes à retracer et avec elles ses fonds qu'il gère en complète propriété patrimoniale⁸²⁴.

Officiellement créé en 1956, l'établissement produit des programmes éducatifs d'une grande variété thématique pour tous les niveaux scolaires de la maternelle jusqu'à l'université⁸²⁵.

Stocké à Montrouge depuis 1963, le fonds du CNDP contenait officiellement en 2005⁸²⁶ 15 000 titres (dont environ 6 000 sous la forme exclusive de copies 16 mm) et 10 000 copies de la Cinémathèque de l'enseignement, ce qui avec les productions vidéo récentes avoisinerait un fond global de plus de 30 000 titres selon son responsable Laurent GARREAU⁸²⁷. La production de l'établissement public commence en fait en 1951 mais les tournages en argentique se sont arrêtés vers 1992 (en même temps que la production radio), toutefois des films présents dans le fonds peuvent remonter jusqu'à 1934⁸²⁸.

En 1996, une purge d'une part de ses copies de prêt fut effectuée pour environ 6 tonnes selon Guy BLÉAU⁸²⁹ alors responsable du fonds. Laurent GARREAU m'a signalé que lors

⁸²³ CHALLÉAT Violaine, (communication), *1ère Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, le 12 janvier 2008. Cinémathèque française, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

⁸²⁴ *50 ans de production audiovisuelles éducatives*, brochure de présentation, éditée par le CNDP, vers 2005. 4p.

⁸²⁵ Comme par exemple des émissions télévisées produites par l'Institut Pédagogique National (1956-1970), par l'OFRATEME (1970-1976), etc.

Source électronique, site Internet Média Scérén (CNDP), à l'adresse URL : <http://media.sceren.fr>, consulté le 15 mai 2009.

⁸²⁶ Op., cit., *50 ans de production audiovisuelles éducatives*, brochure de présentation, ..

⁸²⁷ GARREAU Laurent, [responsable du fond d'archive du C.N.D.P.] dans divers entretiens, visites et communications téléphoniques effectués entre mars et avril 2009.

⁸²⁸ BLÉAU Guy, entretien, l'année suivante, à l'Été 1997, dans le cadre d'un stage puis d'un emploi d'intermittent comme assistant que j'effectuais alors dans les locaux de Montrouge sur une émission documentaire, *Au fil de l'eau*, produite par Oeil de Lynx puis Galilée pour le C.N.D.P. et une diffusion sur la 5ème.

⁸²⁹ Op. cit, BLÉAU Guy, entretien, l'année suivante, à l'Été 1997, ...

d'une autre opération de destruction des copies au début des années 2000, environ 300 copies avaient été versées à Michel AUBERT au CNC⁸³⁰ après communications de listes pour compléter celles déposées aux A.F.F. Cependant, rien n'indique que ces compléments aient un caractère exhaustif mais soient liés à d'autres paramètres.

Ces copies sont donc assez familières aux collectionneurs privés et probablement relativement nombreuses dans leurs collections de par les fermetures de C.R.D.P (les antennes régionales) et les visites aux beines à déchets de Montrouge, en particulier en 1996, lors de l'élimination d'une partie des copies de prêt.

Lors de ma dernière visite du fonds⁸³¹ avant son déménagement à Chasseneuil-du-Poitou (près du Futuroscope) à la rentrée 2009, dans le cadre de la décentralisation, Laurent GARREAU m'a fait part d'un certain nombre de craintes qu'il avait quant à l'avenir de ce fonds dont rien de moins que la difficulté de convaincre certains de ses responsables du potentiel patrimonial des films du CNDP.

En attendant ce déménagement, j'ai vu des locaux en mauvais état, de l'eau dans certaines boîtes, des installations désuètes abîmées par la tempête de 1999 et surtout fait la découverte que, pour compléter la base de données informatiques, il avait fallu trouver une copie d'un ancien catalogue à la BNF ce qui illustre en résumé les problèmes du fonds.

Un programme de sauvegarde, de valorisation et de documentation du fonds existe pourtant sous le nom de « Covadis » et, à terme, les extraits de 2 000 productions télévisées du SCÉRÉN-CNDP seront consultables en ligne sur le site Internet⁸³² de l'établissement sur lequel on peut consulter des extraits de vidéos numérisées depuis les fonds argentiques.

Il nous faut bien sûr aborder les trois grandes cinémathèques « nationales », la Cinémathèque française (qui fut la première d'entre elles), la cinémathèque de Toulouse et l'institut Lumière de Lyon.

- La Cinémathèque française, dont l'histoire est très connue⁸³³, a été créée en 1936 par Henri LANGLOIS (mort en 1977 quelques années après avoir reçu un oscar pour son travail), Georges FRANJU et Paul-Auguste HARLÉ. Organisme privé bien qu'en grande partie financé par l'État (via le CNC) à hauteur d'environ 80 % de son budget, la Cinémathèque française est une association de type loi 1901 de 679 membres au 31

⁸³⁰ Op. cit, GARREAU Laurent, divers entretiens, visites et communications téléphoniques effectués entre mars et avril 2009.

⁸³¹ Le 25 mars 2009.

⁸³² à l'adresse URL : <http://media.sceren.fr> , consulté le 24 juin 2009.

⁸³³ Et brillamment synthétisé, in, op. cit., MANONNI Laurent, *Histoire de la cinémathèque française*, ...

décembre 2008⁸³⁴ qui remplit clairement des missions de service public et incarne mondialement « l'institution » du patrimoine cinématographique.

Le réalisateur Martin SCORSESE déclarait au moment de l'inauguration (le 26 septembre 2005) des nouveaux locaux au 51 rue de Bercy :

« Les réalisateurs du monde entier connaissent la Cinémathèque française, même s'ils ni sont jamais venus. C'est notre demeure spirituelle.⁸³⁵ »

En 1959-1960, le rachat, de la première grande collection de films, d'appareils et d'archives cinématographiques, à savoir la collection de Will DAY, « l'Affaire Langlois » en 1968 (qui a abouti à la création des Archives françaises du Film du CNC en parallèle avec la Cinémathèque française dont elles ont repris une part des collections) sont certainement parmi les grands moments de la Cinémathèque française, outre l'activité frénétique d'accumulation d'Henri LANGLOIS, de Lotte EISNER et d'autres collaborateurs depuis l'origine de l'association.

Le musée du cinéma avait été inauguré à Chaillot en 1972 et fut endommagé en 1997 dans un incendie (par l'eau des pompiers) au moment où il fut classé « œuvre de l'esprit » une partie des collections (non films) sont aujourd'hui visibles au 51 rue de Bercy dans l'exposition permanente.

Les collections de la cinémathèque sont aujourd'hui d'environ 40 000 titres de films (dont 6 000 négatifs⁸³⁶), 4 000 appareils (dont 1 000 appartenant au CNC et donc à l'Etat)⁸³⁷, 13 000 plaques de lanternes magiques et 500 000 photos de cinéma⁸³⁸, etc. La Cinémathèque s'enrichit chaque année de 800 copies environ⁸³⁹ et même de 1 225 titres en 2008⁸⁴⁰, grâce aux dépôts, dont ceux de collectionneurs.

La Cinémathèque française abrite également les collections de la Cinémathèque de la Danse (sans l'absorber à proprement parler) et lui offre des plages de programmation pour diffuser ses fonds. Elle abrite par ailleurs d'importantes collections déposées par des pays étrangers comme le Cambodge, la Chine, Cuba et Taïwan (Formose).

⁸³⁴ Op. cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*, de l'assemblée générale ordinaire du 22 juin 2009. p.5. 51p.

⁸³⁵ SCORSESE Martin, in, Op. cit., DAIRE Joël, MANNONI Laurent, *L'œuvre de George Méliès*, (catalogue d'exposition), Ed de la Martinière - La Cinémathèque française, Paris 2008, p.6, 359p.

⁸³⁶ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2007*, de l'assemblée générale ordinaire du 23 juin 2008. p.9.

⁸³⁷ Dont le responsable est Laurent MANNONI (co directeur du patrimoine). Les collections sont, en dehors des expositions, en partie physiquement stockée au 17ème étage d'une des tours de la B.N.F. que j'ai visité pour la première fois le 11 juillet 2007.

⁸³⁸ MOROY Serge, « La cinémathèque française en marche vers le futur », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.29.

⁸³⁹ Source électronique, « ciné-ressources », catalogue en ligne de la BIFI, à l'adresse URL : <http://cineressources.bifi.fr/partenaires.php?idPartenaire=CCBiFi>, consulté le 14 octobre 2008.

⁸⁴⁰ Op. cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*,.... p.30.

Le succès de la cinémathèque depuis son déménagement au 51 rue de Bercy est incontestable avec, en 2008, 1999 films programmés, en 1806 séances pour 193 000 entrées cinéma⁸⁴¹ mais reste encore un lieu d'habités puisque 4 000 détenteurs de l'abonnement « Libre pass » représentaient toujours 60 % de la fréquentation cinéma en 2008⁸⁴². Ce succès est non seulement vrai pour la fréquentation des films, mais également pour ce qui concerne les expositions et ce qu'il est convenu d'appeler « l'action culturelle », les conférences, les activités pédagogiques, etc.

La cinémathèque française a, par ailleurs, fusionné, en janvier 2007, avec la BIFI. (Bibliothèque du film) qui avait été créée en décembre 1992.

Le critique Serge TOUBIANA est son secrétaire général et le réalisateur COSTA-GAVRAS son président. La cinémathèque est donc riche et administrativement très structurée.

Le budget global de la Cinémathèque française s'élevait, en 2007, à 24,15 millions d'euros⁸⁴³.

On est maintenant bien loin de l'époque d'un Henri LANGLOIS où régnait un savant mélange d'anarchie, de cinéphilie érudite et de débrouille. Les fantômes des figures épiques de la Cinémathèque française comme les collaboratrices de LANGLOIS que furent Mary MEERSON, Marie EPSTEIN ou Lotte EISNER n'ont probablement jamais déménagé du Palais de Chaillot à la nouvelle adresse du 51 rue de Bercy tant le bâtiment de l'architecte Frank GEHRY⁸⁴⁴ est moderne et fonctionnel avec ses quatre très belles salles, ses espaces pédagogiques, etc. mais aussi une part importante de son personnel qui n'a jamais vu une copie de film⁸⁴⁵.

Les activités de restauration sont maintenant très externalisées et le personnel en relation avec le film (ne serait-ce que pour la préparation des copies pour les projections) est en partie très minoritaire sur le volume global des plus de 228 collaborateurs en 2008⁸⁴⁶ de la Cinémathèque française, signe parmi bien d'autres d'une « institutionnalisation ».

Le dépôt des films en acétate et polyester s'effectue au fort de St-Cyr (bien sûr très impressionnant par son volume comme j'ai pu m'en rendre compte en le visitant⁸⁴⁷) alors que les films Nitrate sont tous dans les locaux du CNC à Bois d'Arcy.

⁸⁴¹ Ibidem,.... p.9.

⁸⁴² Ibidem. p.46.

⁸⁴³ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Projet de résolutions*, de l'assemblée générale ordinaire du 23 juin 2008.

⁸⁴⁴ Il s'agit d'une ré affectation de l'American Center de Bercy à Paris.

⁸⁴⁵ Comme nous avons pu le vérifier à plusieurs occasions sur place en dialoguant avec le personnel ou en apportant des copies.

⁸⁴⁶ Op., cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*,.... p.23.

⁸⁴⁷ Visite et entretien avec, PICHARD Hervé (du service des acquisitions de la Cinémathèque française), le 18 octobre 2006, au Fort de Saint-Cyr.

Le poste budgétaire du « stockage des collections films » n'était pourtant en 2007 que le 16^{ème}, et celui des « collections de films » le 19^{ème}, alors que la communication était le 8^{ème} poste⁸⁴⁸.

Cependant 54 films ont fait l'objet d'une sauvegarde, d'un tirage ou d'une restauration et 343 copies ont été prêtées⁸⁴⁹ (dont la moitié à des cinémathèques membres de la FIAF).

Le chiffre des copies vérifiées en 2008 est de 926⁸⁵⁰ même si nous observons le faible taux de copies menacées par le syndrome du vinaigre à 3 % à en croire le rapport annuel⁸⁵¹.

L'ambiguïté de ses relations avec l'Etat, qui était une force sous le « règne absolu » de son fondateur et secrétaire général, Henri LANGLOIS, est davantage un handicap pour ses relations distendues avec les collectionneurs privés qui sont (dont LANGLOIS lui-même) pourtant à l'origine même de sa création. A l'instar de la population générale, chez beaucoup de collectionneurs, il y a confusion entre les AFF du CNC et la Cinémathèque française. Il est vrai que le fait qu'une partie des collections de la Cinémathèque française et celle du CNC soit déposée l'une chez l'autre et vis et versa n'aide peut-être pas à dissocier les deux institutions nationales.

Comme nous le verrons la situation s'améliore mais notre premier entretien avec son programmateur Jean-François RAUGER en novembre 2005⁸⁵² fut, de ce point de vue, pour nous, révélateur de l'état des lieux : celle d'une incommunicabilité entre la Cinémathèque française et les collectionneurs privés français, plus forte encore que nous ne le pensions en lançant ce travail de recherche. Cet entretien nous a rasséréneré quant au besoin d'une recherche sur les collections privées de films de cinéma en support argentique en France.

C'est, par ailleurs, Laurent MANNONI, directeur scientifique du patrimoine, qui a fait écho à notre démarche et notre étude sur les collections privées de films puisqu'il avait déjà en tant que responsable des collections d'appareils (de la Cinémathèque française et du CNC) tissé des liens avec le milieu des collectionneurs.

- La Cinémathèque de Toulouse a été officiellement fondée en 1964⁸⁵³, principalement par Raymond BORDE (lui aussi collectionneur⁸⁵⁴). Elle est une cinémathèque « officielle » qui a entrepris de constituer la mémoire cinématographique du Sud-Ouest en plus de sa mission de « cinémathèque nationale » (concurrente de la Cinémathèque française à Paris).

⁸⁴⁸ Op. cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Exercice 2007, rapport du trésorier*, ..., p.6.

⁸⁴⁹ Op. cit., CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*,.... p.33.

⁸⁵⁰ Ibidem.

⁸⁵¹ Ibidem.

⁸⁵² Le 18 novembre 2005, dans les locaux de la Cinémathèque française.

⁸⁵³ En fait en 1958.

⁸⁵⁴ LAURENT Natacha, in, (Emission de radio), « Cinémathèque de Toulouse », in, « Le Cercle des Cinéphiles », (présenté par TYLSKI Alexandre), radio de l'ESAV de Castres, (émission du 21 février 2006) enregistrement disponible via adresse électronique, à l'adresse URL : <http://www.esav-castres.fr>, consulté le 15 janvier 2008.

A partir de 1996, la cinémathèque de Toulouse, encore très associative dans son fonctionnement, s'est professionnalisée avec la désignation du médiatique Daniel TOSCAN DU PLANTIER. Elle a ouvert de nouveaux locaux et espaces de stockage entre 1997 et 2004⁸⁵⁵. Suite au décès de ce dernier, en 2003, la cinémathèque de Toulouse est aujourd'hui présidée par Martine OFFROY. Natacha LAURENT en est la déléguée générale et Christophe GAUTHIER son conservateur. Ce dernier développe des liens plus étroits que d'autres cinémathèques avec les collectionneurs localisés en région Midi-Pyrénées et semble intéressé par le sujet même de notre recherche⁸⁵⁶. Un des co-fondateurs de la Cinémathèque de Toulouse fut d'ailleurs Roger ICART, historien du Cinéma, décédé en 2008⁸⁵⁷, un collectionneur privé qui a aidé à son développement en particulier par sa « chasse aux films ⁸⁵⁸» .

Le total des collections serait de 31 291 copies⁸⁵⁹ et selon Natacha LAURENT⁸⁶⁰ 550 000 photos et 60 000 affiches, avec 27 personnes employées, deux salles et un centre de documentation. Le fonds soviétique est l'un des plus importants au monde (hors Ex U.R.S.S.) et le fond du cinéma muet est des plus complets. Elle s'enrichit à un rythme soutenu avec 1 200 films dont une moitié de longs métrages⁸⁶¹ et a institué avec la région Midi-Pyrénées une forme de dépôt obligatoire pour les films aidés par la région⁸⁶² (comme cela existe dans d'autres région et cinémathèques tel Centre Images).

L'établissement est fier de ses liens avec les collectionneurs privés qui sont réels comme le prouve par exemple les liens avec Maurice BLANC et d'autres comme Roger ICART, co fondateurs de la cinémathèque de Toulouse avec Raymond BORDE. On doit en particulier à Roger ICART des acquisitions de fonds de films d'Abel Gance mais aussi des copies 16 mm de films allemands projetés pendant l'occupation⁸⁶³.

⁸⁵⁵ ICART Roger, « La prestigieuse aventure de la cinémathèque de Toulouse », *Cinéscoopie*, décembre 2006, n°4, pp.9-10.

⁸⁵⁶ GAUTHIER Christophe, entretien, à l'INP, lors du colloque *Archimages07*, le 24 octobre 2007.

⁸⁵⁷ GUERIN Pierre, « L'Ami Roger », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11, pp.43-46.

⁸⁵⁸ BORDE Raimond, in, Préface de, ICART Roger, *La révolution française à l'écran*, in, GUERIN Pierre, « L'Ami Roger », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11, p.43.

⁸⁵⁹ BLANC Maurice, ICART Roger, « La cinémathèque de Toulouse (2ème partie) », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, p.6.

⁸⁶⁰ Op.cit., LAURENT Natacha, (Emission de radio), « Le Cercle des Cinéphiles »,...

34 500, selon : GAUTHIER Christophe, (intervention), *2me Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, le 28 mars 2009, Cinémathèque française, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

⁸⁶¹ Op. cit., GAUTHIER Christophe, « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », *Archimages08*, (actes du colloque sous forme Pdf p.3.) sur le site Internet de l'INP,....

⁸⁶² Ibidem (format pdf) p.5.

⁸⁶³ BLANC Maurice, « Adieu l'ami » [Hommage], *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.16.

- L'institut Lumière de Lyon, créé en 1982, est présidé par le cinéaste Bertrand TAVERNIER et son directeur est Thierry FRÉMAUX. Il s'agit à la fois d'une cinémathèque, d'un centre d'archives⁸⁶⁴ et d'un musée (le « musée Lumière »). Il est situé dans le « Château Lumière », « villa » ayant appartenu aux frères Lumière, et depuis 1998 une salle de 260 places est située dans le célèbre hangar du film *La sortie des usines Lumière* (qui est considéré comme le premier film de cinéma⁸⁶⁵). Son activité en direction du jeune public est remarquable et ses actions en développement, son centre de documentation fondé par Raymond CHIRAT est riche et fréquenté. Rappelons que le centre co-édite également quelques films.

Ses collections comprennent de 8 280 copies et 2 500 films annoncés début 2009 selon le responsable du fonds Lumière⁸⁶⁶, ce qui est plus modeste que les autres cinémathèques à « vocations nationales » et cause d'ailleurs quelques interrogations ou peut-être « jalousies » chez des responsables de centres d'archives que nous avons pu rencontrer.

L'Institut Lumière essaie, depuis sa création, de se positionner comme un établissement patrimonial complémentaire aux autres sur des axes qui lui sont propres en lien, par exemple, avec la valorisation du fonds Lumière mais aussi sa position géographique, comme son projet concurrent de la Cinémathèque de Gap de créer avec la Cinémathèque de Grenoble et celle de Savoie une « Cinémathèque des films de Montagne ».

Au niveau international, les grandes cinémathèques sont relativement nombreuses et le rôle de la F.I.A.F. (Fédération Internationale des Archives du Film) est à souligner, avec plus de 120 institutions situées dans plus de 65 pays (dont la France) qui récupèrent et assurent la sauvegarde de l'histoire du cinéma de ses débuts jusqu'à nos jours.

« Le cinéma n'a pas de patrie » et si les cinémathèques ou centres d'archives français se placent parmi les premières au niveau mondial, d'autres à l'étranger sont très complètes comme par exemple (parmi bien d'autres) :

- Les États-Unis avec la Bibliothèque du Congrès (Library of Congress) à Washington qui est le plus grand centre d'archives, le M.O.M.A. (The Museum of Modern Art's) à New-York qui restaure des films depuis les années 1930, l'U.C.L.A. (University of California) à Los Angeles (qui est la plus importante

⁸⁶⁴ Même si ce n'était pas sa vocation première.

⁸⁶⁵ Si on associe le « Cinéma » exclusivement à la technologie des frères Lumière.

⁸⁶⁶ LAMOTTE Jean-Marc, (communication), *2ème Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, le 28 mars 2009, Cinémathèque française, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

cinémathèque universitaire au monde⁸⁶⁷), et au moins 70 autres établissements assez importants. Dans ce nombre, les fonds des principales « majors » américaines qui sont de plus en plus soucieuses de la conservation de leur patrimoine et donc de leurs « actifs » après une période difficile sur ce plan (même si cette période des années 1960 à 1986 a alimenté en copies les fonds de UCLA⁸⁶⁸ et ceux des collectionneurs américains⁸⁶⁹).

- L'Italie avec, par exemple, la cinémathèque de Bologne (40 000 films⁸⁷⁰) ou celle de Turin (qui sont toutes deux très pointues sur le cinéma muet),
- L'Allemagne avec, entre autres, la cinémathèque de Munich, la Deutsches Filminstitut de Francfort, la Bundesarchiv Filmarchiv, la Deutsche Kinemathek et le Museum für Film und Fernsehen, à Berlin,
- Le Danemark (avec un dépôt légal très ancien qui compte plus de 30 000 films),
- Les Pays-bas avec le Netherlands Filmmuseum,
- Le Royaume-Uni avec le British Film Institute (fondé à Londres en 1933), l'Imperial War Museum (qui est plus riche et enclin au partage de ses collections que son équivalent français (l'ECPA-D) ou encore les fonds de la B.B.C.,
- La Cinémathèque royale de Belgique (avec 100 000 films pour 50 000 titres⁸⁷¹),
- La Cinémathèque suisse (qui possède 60 000 films⁸⁷²),
- La Cinémathèque espagnole (avec 35 000 titres de films⁸⁷³),
- La Cinémathèque de Luxembourg, créée par Fred JUNCK⁸⁷⁴ qui est, avec environ, 14 000 titres (dont beaucoup de copies 16 mm) une cinémathèque « de » collectionneurs.

⁸⁶⁷ Qui contenaient, en 2000, 220 000 films (pas de titres), 70 000 émissions et 81 millions de mètres de films d'actualités « Hearts Metroton » couvrant la période 1911 – 1978 (dont elle possède les droits, contrairement, en général, aux films). Il s'agit d'un établissement qui garde tout ce qu'il peut acquérir et l'a heureusement fait pour les majors de Hollywood entre les années 1960 et 1980.

Source : Op. cit., KITTELSON Timothy, ROSEN Robert, (entretien), in, DESSERE Gérard, « La mémoire des studios Aux portes d'Hollywood : l'UCLA. », *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinemAction, octobre 2000, pp.58-61, 280p.

⁸⁶⁸ Par exemple Universal ou la Twentieth Century Fox.

⁸⁶⁹ Et parfois, via des échanges transatlantiques, les Français.

⁸⁷⁰ LUCA FARINELLI Gian, « La région et le monde », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région- 1] », (colloque), *Archimages08*, actes disponibles [sous forme électronique], sur site Internet de l'I.N.P. (sous forme Pdf p.3.), à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 4 juillet 2009

⁸⁷¹ Source électronique, site Internet de la BNF, « Signets de la Bibliothèque nationale de France », à l'adresse URL : http://signets.bnf.fr/html/categories/c_791cine_europe.html , dernière mise à jour le 23 juillet 2008, consulté le 5 octobre 2008.

⁸⁷² Ibidem.

⁸⁷³ Ibidem.

⁸⁷⁴ Personnalité assez excentrique, décédée en 1996, surnommé parfois, comme dans un documentaire éponyme (de 2003 réalisé par BAUSCH Andy) : « L'Homme au Cigare ». Il était un mélange entre Orson WELLES et Henri LANGLOIS tant sur le plan physique que moral avec une certaine compulsion dans l'acquisition des copies par tous les moyens même ceux « sous-terrains ».

Dans l'ensemble, les cinémathèques de par le monde se développent même si certaines comme, par exemple, la Cinémathèque de Moscou, qui malgré la richesse de ses fonds (environ 50 000 titres) connaît quelques problèmes suite à son expulsion des locaux qu'elle occupait jusqu'en 2005-2006⁸⁷⁵.

Soulignons par ailleurs la généralisation de « l'externalisation » vers des prestataires (par exemple GTC, Télétota) du travail de restauration ou de contretypage. Certains grands centres d'archives pouvaient, par le passé, effectuer beaucoup de travaux eux-mêmes mais l'évolution technologique (et les investissements qui l'accompagnent) et enfin l'obligation de recourir aux procédures de marchés publics ont changé la donne ces dernières années. Remarquons pourtant que certains volets et la rigidité des procédures administratives et comptables ont peut-être des conséquences ambivalentes pour les collections de ces établissements.

Le problème de manque de crédit mais aussi la discontinuité des politiques patrimoniales avec une certaine « perte de mémoire » liée à la rotation des conservateurs, aux départs en retraite des personnels sont également, bien sûr, des facteurs nuisibles à la qualité des missions de ces grands établissements.

Signalons par ailleurs que la Cinémathèque française et le CNC font aussi office de Cinémathèque pour beaucoup de pays à travers le monde.

Enfin le projet European Gateway (greffé sur le portail culturel Europeana) devrait permettre l'accès aux fonds de toutes ces cinémathèques nationales avec des catalogues normalisés.

« Contrairement aux pratiques du secteur européen des bibliothèques, aucune norme d'interopérabilité n'a encore fait l'objet d'un consensus au sein de la communauté des archives cinématographiques. De nombreuses bibliothèques et archives autres que cinématographiques se sont déjà mises à l'heure des protocoles OAI-PMH, Z39.50 et SRU, qui ne sont pas répandus auprès des archives cinématographiques. De même, contrairement aux bibliothèques, la plupart des institutions de gestion d'archives travaillent encore avec des normes de catalogage propriétaires. En outre, les fonds cinématographiques numériques sont constitués d'une grande variété de médias (images animées, images fixes, documents sonores, textes, etc.), qui sont bien souvent décrits au moyen de normes de métadonnées hétérogènes⁸⁷⁶ ».

Et ce projet donnera peut-être un nouvel élan à la collaboration des centres archives qui pour le moment se fait toujours au coup par coup.

⁸⁷⁵ Source électronique, site Internet Africultures, à l'adresse URL : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=2683> article du 29 décembre 2005, consulté le 1 juillet 2009.

⁸⁷⁶ European Film Gateway, un portail européen dédié aux archives cinématographiques à l'adresse URL <http://www.bifi.fr/public/bi/articles.php?id=88> le 3 juillet 2009

2. 1. 1. 4 Une conservation massive mais incomplète

La plupart des centres d'archives que nous avons listés, qu'ils soient petits ou grands, connaissent bien des menaces pesant sur leurs collections mais aussi du caractère incomplet de celles-ci. De même, il y a un certain consensus sur la proportion des titres perdus parmi les films « anciens » ou simplement ceux réalisés d'avant 1950. Comme nous l'avons dit, il a été avancé par la FIAF le chiffre de 50 % de films édités ayant disparu.

Les problèmes de conservation (en particulier du support nitrate), le temps nécessaire à la reconnaissance du film comme œuvre patrimoniale et l'histoire chaotique de l'exploitation sont des paramètres qui expliquent la rareté des films. Les grands chantiers de restauration se sont souvent focalisés sur cette période comme l'illustre le « Plan nitrate ».

Des facteurs liés à l'urgence à traiter en premier les fonds nitrates expliquent pour partie ces politiques de sauvegarde patrimoniale orientées vers la période « nitrate » (jusqu'en 1953 pour le format 35 mm) avec, bien sûr, le temps qui permet l'édification ou la prise de conscience de valeur de l'œuvre.

La période postérieure a été l'objet d'une attention beaucoup moins grande car, outre les considérations de budget, elle n'est pas encore totalement « historique ». Un retard a été également pris concernant la mesure de la gravité du problème du syndrome du vinaigre et du virage des couleurs de tous les procédés modernes qui sont dérivés du « Neue Agfa-color » de 1939.

Il convient par ailleurs de rappeler que la production de longs-métrages français de fiction des années 1940 et 1950 fut modeste en volume⁸⁷⁷. Si des doutes peuvent exister à propos de l'incomplétude d'autres types de production (documentaires, films de commandes, etc.) ou de films étrangers pendant cette période, il n'est pas évident que, bien que perfectible, la situation française soit très bonne par rapport à d'autres pays. Les longs-métrages de fiction de la période des années 1940 et 1950 ont été d'ailleurs, l'objet d'attentions particulières ces dernières décennies de la part, non seulement des centres d'archives, mais aussi des éditeurs et distributeurs.

Les besoins potentiels en ressources détenues par des collectionneurs privés pour cette catégorie de films seront donc certainement très faibles dans les années à venir et en tout cas plus faibles que pour les deux décennies suivantes.

⁸⁷⁷ Avec 1001 films de longs-métrages de fiction français dans les années entre 1950 et 1959 soit une moyenne de 100 films par an.

Source : SABRIA Jean-Charles, *Cinéma français. Les années 50*, Éd Économica – Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

Et, selon Raymond CHIRAT, 807 films de longs-métrages français de fictions réalisés entre 1940 et 1950 inclus, soit une moyenne de 73,36 films par an sur onze ans.

Source : CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1940-1950*, Ed Imprimeries Saint-Paul, Ed S.A. Luxembourg – Cinémathèque municipale de Luxembourg, 1981.

L'état de la situation, concernant les films français déposés, pour les périodes postérieures aux années 1950 est, par contre, plus difficile à établir au moins jusqu'à l'instauration effective pour la France du dépôt légal en 1977 et même après, au moins jusqu'au 31 décembre 1993, et le second décret d'application.

En ce qui concerne le dépôt légal, il n'est vraiment opérationnel de manière assez exhaustive que depuis 1994 (et encore pour les films de long-métrage tirés à plus de 5 copies). A titre indicatif 25 % des films français de long-métrage réalisés entre 1977 et 1992 n'étaient pas encore déposés début 2008 et les AFF n'ont réussi qu'à collecter que 35 à 40 % des courts métrages ces dernières décennies, comme Éric LE ROY nous le confiait lors de son Intervention à la Cinémathèque française⁸⁷⁸.

« L'obligation légale de dépôt concerne les producteurs de films français et distributeurs de films étrangers diffusés en salles, courts et longs métrages, ainsi que les commanditaires de films publicitaires ou institutionnels. Depuis 1977 [Ndlr, le décret d'application du dépôt légal des œuvres cinématographiques et jusqu'en 2002], 18.886 titres ont été déposés : 5.158 longs métrages, 3.099 courts métrages cinéma, 5.043 films institutionnels et 5.586 films publicitaires. En 2002, 1.205 titres ont été déposés, dont 511 longs métrages, 442 courts métrages, 76 institutionnels et 176 films publicitaires. Ces chiffres très modestes révèlent immédiatement les lacunes du dépôt légal. ⁸⁷⁹ »

Par exemple, le CNC déclarait en 2005 le dépôt⁸⁸⁰ de 881 films, décomposé comme suit : 207 longs-métrages (122 français, 84 co-productions), 248 longs-métrages importés, 233 courts métrages, 186 films de publicitaires et 7 films institutionnels.

Ces chiffres sont un progrès évident par rapport à 1979 puisque alors seulement 23 longs-métrages avaient été déposés. Cependant la distribution de nouveaux films n'en est pas moins supérieure aux films déposés pour chaque année, ne serait-ce que pour les longs-métrages. Un tableau sur le site du CNC⁸⁸¹ fait d'ailleurs le point en ce qui concerne les longs-métrages finalement déposés par rapport aux visas d'exploitations obtenus entre 1977 et 1993, puis de 1994⁸⁸² à 2006 : il en ressort assez logiquement que la courbe des dépôt est en croissance relativement régulière en passant, pour les longs-métrages français de 45 % de films déposés en 1977 (il en manque 84 sur 154 sorties) et à 96 % pour 2001 qui est la meilleure (avec seulement 9 films manquants sur 225), et puisque pour les années suivantes

⁸⁷⁸ Op. cit., LE ROY Éric, (communication), *1ère Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, Cinémathèque française, le 12 janvier 2008...

⁸⁷⁹ Op. cit., LEJEUNE Anne, *Le film d'intérêt régional à la bibliothèque municipale de Lyon*, (Mémoire de diplôme de conservateur des bibliothèques), 2004, p.21, 78p.

⁸⁸⁰ Qui concerne d'ailleurs parfois des années antérieures.

⁸⁸¹ Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Représentativité de la collection », (tableaux) (en format pdf), à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

⁸⁸² Suite au nouveau décret du 31 décembre 1993 qui est plus exhaustif.

tous les dépôts n'ont pu encore être effectués. Au total il manque entre 1977 et 2006 suivant cette liste 979 films de long-métrage français au dépôt légal des AFF du CNC.

Etonnamment, le pourcentage moyen de films étrangers sortis depuis 1994 et déposés est meilleur que celui des films français sortis sur la même période avec même 100 % entre 1996 et 2001, contre 92,8 % pour les films français de la même période (ce qui est tout de même très honorable).

« Mais très souvent le film n'est pas collecté dans le mois qui suit sa sortie comme l'exige la loi. Un travail de relance doit alors être effectué, long mais productif puisque au bout de ce processus, qui s'étend parfois sur deux ans, 90 % des films ont rejoint les Archives.

Thierry BLANDIN [Ndlr, chargé de la collecte pour le CNC.] précise que « pour l'instant, les films sortis sur support numérique ne sont pas collectés mais c'est notre prochain grand chantier.⁸⁸³ »

En ce qui concerne les courts métrages « déposables », 44 % l'avaient été entre 1994 et 2006 ce qui en l'attente d'un dépôt exhaustif sur cette période est loin d'être satisfaisant.

Le CNC dans sa communication via la lettre d'informations sous forme électronique (qui s'appelle « Lise » comme le logiciel documentaire quelle utilise) indiquait en avril 2008 :

« Pour le court métrage Daron MANUELAN est chargé de leur collecte au CNC et « son travail s'inscrit dans un temps plus long : deux à trois ans sont nécessaires pour que 38 % des films visés puissent rejoindre les collections. « Cela tient à l'économie très restreinte du court ». Il lui faut partir en quête des nouveaux producteurs (1/3 de la profession se renouvelle chaque année) et solliciter sans relâche ceux qui ne sont pas encore convaincus du bien fondé de la démarche. DARON tient à clarifier ce point : « curieusement, ce sont les structures les plus stables, celles que le CNC aide régulièrement, qui sont réfractaires à la collecte. Les réalisateurs qui s'autoproduisent sont ravis de voir leur oeuvre ainsi préservée ...

Dans le prolongement de leur action, les Archives françaises du film du CNC ont choisi de privilégier la numérisation des films de court métrage déposés dans les premières années de la collecte, alors à la charge de la Bibliothèque nationale de France. Ils sont ainsi consultables dans l'emprise des Archives en salle P de la BnF. Rappelons aussi que l'ensemble des films collectés et du matériel publicitaire peut être mis à la disposition des chercheurs à Bois d'Arcy⁸⁸⁴ ».

Pour le film institutionnel, certes très peu tourné en argentique depuis les années 1990, qui mais mériterait théoriquement à ce titre un rattrapage conséquent puisque historiquement nombreux le dépôt légal, pour l'année 2006⁸⁸⁵, indiquait 6 films déposés⁸⁸⁶ contre 37 en

⁸⁸³ Source électronique, courriel, (lettre électronique), AFF du CNC, « lettre d'information des Archives Françaises du Film du CNC », *Lise*, n°6, avril 2008, reçu le 15 avril 2008.

⁸⁸⁴ Ididem.

⁸⁸⁵ Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Films institutionnels déposés en 2006 », (tableau) (en format pdf), à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

⁸⁸⁶ Un pour chacune des années de sortie suivantes : 1979, 1980, 1983, 1987, 2002 et 2006.

2003⁸⁸⁷. A titre indicatif, les pics des dépôts pour le « film de commande » dans son ensemble (c'est-à-dire avec les publicités et les films dit « IFP ») remontent d'ailleurs aux années de 1980 à 1990 avec au total plusieurs centaines de films⁸⁸⁸.

Pour ce qui est des collections en général des fonds d'archives et de cinémathèques, dans son Introduction au n°41 de la revue 1895 consacré aux *Archives*, Valérie VIGNAUX indiquait :

« Pour la plupart ces centres d'archives détiennent des films et la composition de leurs fonds reflète les vocations ou les aléas de leurs constitutions. Les plus anciens, issus des Offices du cinéma éducateur comme la Cinémathèque Robert-Lynen de la ville de Paris ou la Cinémathèque de Saint-Étienne, possèdent en majorité des documentaires. D'autres comme la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque universitaire, la Cinémathèque de Corse ou la Cinémathèque de Marseille conservent des longs métrages de fiction, recueillis suite à des cessations d'activité ou amassés par des cinéphiles collectionneurs⁸⁸⁹. Ces cinémathèques régionales ressemblent à la Cinémathèque française et parfois, comme Marseille, étaient identifiées à des « antennes » de celle-ci. D'autres encore, la Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie, la Cinémathèque de Bretagne, le Conservatoire régional de l'image de Lorraine, ont privilégié la constitution d'une mémoire locale. Ils ont collecté et conservé des images qui n'appartenaient pas aux circuits classiques et étaient désignées à l'origine sous les termes de « domestiques » ou « amateurs », elles sont dorénavant des « inédits ». Leurs caractéristiques techniques, format sub-standard, 8 mm, super 8 ou 16 mm et vidéo, les conditions économiques de leur réalisation, qui occasionnent leur absence de statut administratif car elles ne sont pas reconnues par le Centre national du cinéma, créent leur proximité avec les images réalisées par les cinéastes expérimentaux. Au regard des activités de transmission ces disparités constitutives ne sont plus contradictoires mais semblent exemplaires ou complémentaires. ⁸⁹⁰ ».

Les recollements et inventaires sont loin d'être terminés pour la Cinémathèque française et le CNC pour des périodes de dépôt parfois anciennes, ce qui positivement laisse penser que ces établissements disposent parfois de copies dont ils n'ont pas eux-mêmes conscience.

⁸⁸⁷ Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Evolution du nombre de dépôts » [tableau entre 2003 et 2006], (en format pdf), à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

⁸⁸⁸ Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Evolution du dépôt des films de commande » (tableau graphique), (en format pdf), à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

⁸⁸⁹ Notons que cette expression « cinéphiles collectionneurs » employée en première page d'un ouvrage sur le cinéma est unique à notre connaissance ou au moins très exceptionnelle dans un texte sur les archives de films ou les cinémathèques.

⁸⁹⁰ VIGNAUX Valérie, « Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante » », 1895, n°41, *Archives*, 2003, [En ligne], mis en ligne le 10 février 2008, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document2223.html> Consulté le 10 avril 2008.

Par exemple, Laurent GARREAU, qui a travaillé comme « catalogueur indexeur » aux AFF de 2003 à 2005 (avant de devenir le responsable des archives du CNDP), nous a indiqué⁸⁹¹ qu'il travaillait alors sur le traitement de dépôts de... 1977, qui était alors inachevé.

La base de registre du R.P.C.A. (le Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel⁸⁹²) est également un moyen de se rendre compte non seulement des manques de films dans les établissements chargés de leur collecte mais, plus encore, de son incomplétude même. Dans le domaine du documentaire, il est par exemple impossible de compter seulement sur cette base en ligne pour enrichir les champs d'une liste de films de la majorité des collections privées. Ce fait est, à notre sens, un indicateur des failles du système de recensement par l'Etat des productions audiovisuelles françaises et cela malgré le principe du visa d'exploitation qui est officiellement en place depuis 1944 et la mise en place du système de visas « incontournables » (en particulier ces dernières années).

Les lacunes du dépôt légal sont donc à souligner en premier lieu, quels que puissent être ses progrès en la matière (et le relativisme qu'il faut adopter au regard de la situation extérieure à la France). En second lieu, les collections des centres d'archives nationaux ou locaux manquent d'un certain nombre et de certains types de films, souvent négligés par le passé.

Cela étant, de manière générale, les lacunes des collections françaises « officielles », ne sont pas forcément exponentielles lorsqu'on remonte dans l'histoire du cinéma, des périodes étant mieux conservées que d'autres.

Les manques des collections de films officielles des grands fonds des cinémathèques nationales et des AFF sont donc avérés pour tous les films de long-métrage français d'avant les années 1940 et entre les années 1960 et 1980 inclus.

Cependant, en ce qui concerne les longs-métrages français de fiction, si les manques existent, il ne s'agit qu'une part minoritaire de cette catégorie de films.

Afin d'évaluer concrètement l'intérêt des films d'une collection privée, en ce qui concerne les longs-métrages en support 35 mm, j'ai voulu faire un petit test sur la base de donnée « LISE » qui est commune au CNC, à la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Toulouse.

⁸⁹¹ Entretien, le 9 mars 2009, à Luxembourg.

⁸⁹² Organisme qui assure la publicité des actes, conventions, jugements relatifs à la production, la distribution, à la représentation et à l'exploitation des oeuvres cinématographiques et audiovisuelles. La base de données du RPCA, mise à disposition sur Internet, comprend les références les oeuvres immatriculées au registre public depuis 1944.

Tout en connaissant les limites d'une telle requête⁸⁹³, j'ai écrit à ces deux dernières pour obtenir des réponses officielles⁸⁹⁴ avant d'avoir la possibilité d'interroger la base de données en ligne des AFF⁸⁹⁵ (car elle n'était pas encore opérationnelle lors de ma première demande en 2008 et ne concernait alors que les collections des AFF⁸⁹⁶).

J'ai choisi quatre titres de long-métrage de notre collection avec Jean VAN HERZEELE, un peu au hasard et en excluant des titres de films étrangers dit du cinéma « Bis ». Il s'agissait de :

- *Un an dans l'antarctique / Antarctique*, documentaire moyen métrage de Paul-Émile VICTOR et Roger KIRSCHNE, (visa n° 13983).

[Car nous nous interrogeons sur la rareté du film et sur l'existence de plusieurs versions du film dont une en couleur].

- *Derrière la grande muraille*, (titre secondaire : *La Grande Muraille*), documentaire long-métrage de Robert MÉNÉGOZ, sorti en 1958, (visa n° 19839).

[Demande effectuée parce que l'état de la copie 35 mm est très bon et que nous présumons de sa rareté dans un genre documentaire souvent passé au travers des « mailles du filet » du dépôt légal ou même des collections des grandes cinémathèques].

- *Brigade mondaine : Vaudou aux Caraïbes*, film de Philippe MONNIER, 1979, (visa n° 51624).

[Ce film illustre un sous genre érotique (policier) jugé, le plus souvent, sans grande valeur patrimoniale. Il s'agit également d'un film qui est sorti après le décret d'application du dépôt légal en 1977].

- *Tempête sur l'Asie (Potomok Tchinguiz Khana)*, film de Vsevolod POUDOVKINE, 1928, (visa n° 2186 de 1946⁸⁹⁷).

[Ce film fut très courant en format 16 mm dans les ciné-clubs des années 1930 et 1950 et il pourrait être considéré comme appartenant au domaine public de l'URSS].

⁸⁹³ Une requête effectuée sur le logiciel LISE cache, (comme nous l'a expliqué Hervé PICHARD de la Cinémathèque française), aux deux autres établissements le détail des réponses (pour protéger les déposants) : une absence de réponse est théoriquement la preuve d'une absence de copie mais une réponse non détaillée signale une présence dans l'un des trois établissements.

En outre nos demandes écrites n'ont pas toujours été comprises dans leurs buts et notre sujet de recherche (les collections privées de films) est difficile à appréhender pour certains personnels (de la cinémathèque française ou des AFF) qui ignorent souvent l'existence et les caractéristiques générales de ces collections.

⁸⁹⁴ A Laurent MANNONI et Jean-François RAUGER (pour la Cinémathèque française) le 31 août 2008 et Christophe GAUTHIER (pour la Cinémathèque de Toulouse) le 3 juillet 2009.

⁸⁹⁵ Source électronique, Base de données, accessible en ligne sur le site Internet du CNC à l'adresse URL : http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL consulté le 15 juillet 2009.

⁸⁹⁶ LE ROY Éric, via, FROMONT Daniel, courriel du 17 juillet 2009.

⁸⁹⁷ Le film est bien sorti en France avant l'instauration de celui-ci et a d'ailleurs depuis un autre numéro de visa n° 10504. Ce qui a laissé perplexe une interlocutrice du RCPA que nous avons eue au téléphone le 28 juillet 2009, et rappelant la très grande complexité des registres.

J'ai également effectué une 5^{ème} demande de vérification, en dehors de cette évaluation, mais toujours le cadre de cette recherche, concernant le célèbre film *Le Cerveau*⁸⁹⁸.

La cinémathèque française m'a indiqué⁸⁹⁹ pour sa part « qu'aucune copie de circulation » de ces films n'était disponible et qu'il fallait me rapprocher, soit des AFF, soit des ayants-droit⁹⁰⁰. Finalement, après avoir consulté la Cinémathèque de Toulouse⁹⁰¹ et la base de données du CNC en ligne, puis les AFF eux mêmes⁹⁰², il s'avère qu'il n'existe pas de copies pour les quatre premiers films dans un des trois centres d'archives (AFF, Cinémathèque française et Cinémathèque de Toulouse). Pour le film *Derrière la grande muraille* la réponse de la base de données indique qu'il existait un élément conservé qui s'est finalement avéré être :

« en provenance d'un laboratoire, l'ensemble du matériel de tirage du film »⁹⁰³.

Cela prouve, sur le plan patrimonial, un intérêt potentiel relatif de la copie après vérification de ses éléments de tirage et en attendant un intérêt fonctionnel du positif pour visionner le film.

Pour les trois autres films *Un an dans l'antarctique*, *Brigade mondaine : Vaudou aux Caraïbes* et *Tempête sur l'Asie*, il existe des copies consultables « sur table »⁹⁰⁴ au dépôt légal⁹⁰⁵ mais ne semble-il pas à Cinémathèque de Toulouse ou la Cinémathèque française, ni sous la forme d'une version numérisée consultable à la BNF. Ce qui démontre, que, en dehors d'une demande à un distributeur ou aux ayants droit⁹⁰⁶, ces copies peuvent aussi

⁸⁹⁸ Affaire de la destruction du négatif du film de Gérard OURY, le Cerveau, suite à une inondation chez GAUMONT et l'absence de copie au dépôt légal ou à la Cinémathèque française concernant ce film sur la source de :

FAUGERON Corinne, (entretien), lors du colloque *Archimages07*, le 24 octobre 2007.

Le film s'avère disponible à l'état de copie... depuis l'incident !? aux AFF lors d'une consultation de la base de données, source :

Base de données, accessible en ligne sur le site Internet du CNC à l'adresse URL : http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL (consulté le 3 juillet 2009).

⁸⁹⁹ CAUQUY Emilie, (responsable Accès aux collections films et valorisation de la Cinémathèque française), par courriel, le 30 septembre 2008.

⁹⁰⁰ Le producteur Procinex a cédé ses droits non commerciaux au CNC et à la BNF en 1996 et effectué un nantissement à COFILOISIRS P/C Poll Production. Inscription N° 316-55791 renouvelée le 07 février 2002, N° 2002-1312.

Source : RPCA, site Internet RPCA. à l'adresse URL : <http://www.cnc-rca.fr> consulté le 4 juillet 2008.

⁹⁰¹ Par Francesca BOZZANO (par courriel le 15 juillet 2009), à la demande de Christophe GAUTHIER (qui faisait suite à la mienne).

⁹⁰² Via un courriel de vérification le 16 juillet 2009 ayant obtenu une réponse par Éric LE ROY via Daniel FROMONT du CNC.

Bien que nous puissions remarquer qu'un premier courriel de GOURRET Magali du CNC nous indiquait que la base en ligne était bien commune comme LISE, courriel du 17 juillet 2009.

⁹⁰³ Op. cit., LE ROY Éric via FROMONT Daniel, courriel du 17 juillet 2009.

⁹⁰⁴ Le film est consultable sur table de vision (de montage), à Bois d'Arcy, sous conditions d'accréditation par le CNC.

⁹⁰⁵ Source électronique, Base de données, accessible en ligne sur le site Internet du CNC à l'adresse URL : http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Home.aspx?Menu=MNU_ACCUEIL consulté le 15 juillet 2009.

⁹⁰⁶ Qui ne pourraient peut-être pas fournir d'éléments photochimiques.

avoir un intérêt « fonctionnel » en servant à diffuser ces films dans un festival ou un ciné-club⁹⁰⁷.

Dans l'ensemble, nous devons admettre que ce petit test est plutôt concluant pour les AFF du CNC qui, contrairement aux courts métrages ou aux films étrangers n'aura pas été pris en défaut sur ces titres même si *La grande muraille* n'y existe pas sous forme de positif et que aucun des films n'est visible sous forme numérique à la BNF.

Les manques sont surtout à trouver dans les catégories ou les genres cinématographiques qui ont été considérés en leurs temps comme des « déchets industriels » (c'est-à-dire les séries B, les films institutionnels, les publicités⁹⁰⁸, etc.) ou comme négligeables (documentaires, courts métrages de fiction, les versions françaises de films de toute nature, les films pornographiques, etc.).

Pour les films étrangers sortis en France ou, a fortiori jamais distribués, les copies doivent être jugées comme potentiellement rares jusqu'en 1993 pour les longs-métrages (distribués à plus de 5 copies) et jusqu'à nos jours pour les courts métrages.

Il est bon de rappeler une fois de plus que la situation française est plutôt bonne par rapport à d'autres pays et que, par exemple, les droits d'auteur que verse les sociétés de droit françaises⁹⁰⁹ sont parfois les seuls subsides que peuvent recevoir certains auteurs étrangers retraités (cinéastes chiliens, africains ou même américains, etc.).

Dans beaucoup de pays, d'autres systèmes de « droit d'auteur » existent comme le « copyright » et la toute puissance des producteurs s'éloigne de l'approche française et la politique des auteurs que notre pays défend difficilement dans le cadre de « l'Exception Culturelle »⁹¹⁰.

Il n'existe en outre un dépôt légal des œuvres audiovisuelles que dans une minorité de pays et, quand-il existe, il s'agit souvent d'une création récente à l'échelle, plus que centenaire, de l'histoire du cinéma⁹¹¹.

⁹⁰⁷ Que nous n'avons pas vu non plus dans les lites des fédérations de ciné-club comme la FLEC ce qui est un peu étonnant pour *Tempête sur l'Asie* qui fut un classique des ciné-clubs.

⁹⁰⁸ Quoique dans ce domaine les manques sont peut-être finalement assez indiciaires en France.

⁹⁰⁹ En lien avec l'exploitation des films en France sous le contrôle des recettes par le CNC comme la S.A.C.D. (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), la S.A.C.E.M (la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), etc. qui, hors contrats particuliers, dans certains cas versent jusqu'à 1% des droits télévisés lors des diffusions ce qui constituent parfois des sommes importantes.

⁹¹⁰ Qui voit notre pays et quelques autres affronter les Etats-Unis dans les accords internationaux sur le sujet des échanges car la vision française est jugée comme anti-concurrentielle par les Américains qui ne veulent pas considérer comme une exception les « produits culturels ».

Les étapes de la mondialisation depuis le G.A.T.T. (General Agreement on Tariffs and Trade) en 1947-1949 sur la question des quotas et toutes les discussions depuis l'A.M.I (l'Accord Multilatéral sur l'Investissement) dans le cadre de l'O.M.C. (l'Organisation Mondiale du Commerce) se heurtent à ce problème qui divise le monde au titre, selon la France et ses rares alliés, du « respect et de la promotion de la diversité des cultures. »

⁹¹¹ Sauf, par exemple, à notre connaissance, le Danemark.

De nombreux organisateurs de festivals, animateurs de ciné-clubs ou même de programmeurs de cinémathèques (comme Jean-François RAUGER le programmeur à la Cinémathèque française) m'ont par exemple confié, durant cette étude, avoir de plus en plus de mal à trouver des copies de films en support photochimique. On m'a donc fait part de listes contenant des avis de recherches.

Par exemple, le 2 juillet 2009, Frédéric TEMPS, sur la recommandation de Serge BROMBERG, m'a joint par courriel puis par téléphone⁹¹² pour une recherche de titres.

En tant qu'organisateur du « 15ème édition de L'Etrange festival » qui s'est tenu à Paris, au Forum des images, du 4 au 13 septembre 2009, il cherchait des copies, malgré une équipe de « pisteurs »⁹¹³ et la possibilité de trouver (et donc de contacter), dans la plupart des cas, les ayants-droit. Souhaitant passer les films dans leur format d'origine en 35 mm⁹¹⁴, il fait face à des difficultés importantes dont il a souligné, lors de notre communication⁹¹⁵, qu'elles sont de plus en plus grandes ; en outre lorsqu'il trouvent finalement des copies elles sont dans un état souvent déplorable avec un niveau 3 ou même 4⁹¹⁶. Ces films qui sont à 80 % choisis par les invités⁹¹⁷ et font partie d'une programmation ambitieuses sur le plan de la faible visibilité des œuvres d'au final 70 films.

Dans l'ensemble, ils sont assez représentatifs des films « aux marges du cinéma » dont parle Jean-François RAUGER⁹¹⁸ mais aussi de films « sociaux » de la période entre la fin des années 1960 ou des années 1970⁹¹⁹ avec pour point commun « l'étrange » qui est le thème du festival. Certains ne sont visiblement jamais sortis en France ou au moins souvent sur un nombre de copies très restreint, ce qui explique peut-être, pour une part, la difficulté à en trouver les copies.

Il s'agit des films suivants :

- *Lifeforce* (film britannique de 1985, réalisé par Tobe HOOPER).
- *Psych-Out* (film américain de 1968, réalisé par Richard RUSH)
- *La proie de l'autostop / Autostop rosso sangue* (film italien de 1977, réalisé par Pasquale Festa CAMPANILE)

⁹¹² TEMPS Frédéric, le 2 juillet 2009, par courriel et téléphone.

⁹¹³ Expression qu'il a employée, assez bien représentative de la réalité de ce travail qui peut s'apparenter à un travail d'enquête policière.

⁹¹⁴ Le festival animé par des bénévoles dispose d'un budget suffisant pour avoir pu participer à faire tirer des copies au Japon.

Source : ibidem.

⁹¹⁵ Ibidem

⁹¹⁶ C'est-à-dire 4 sur 5. Le niveau le plus mauvais étant 5 et le meilleur 1.

⁹¹⁷ Op. cit., TEMPS Frédéric, entretien téléphonique, le 2 juillet 2009.

⁹¹⁸ Op. cit., à trouver en Intro

⁹¹⁹ Qui ne sont, dans l'ensemble, pour reprendre des références critiques : ni « classique », ni « moderne », ni « baroque », ni fiable (du moins directement) au « nouveau cinéma américain » et encore moins au cinéma « industriel » de cette période. C'est plus du côté de leur production indépendante qu'on peut trouver des points communs à ces films.

- *The criminals of the galaxy / I criminali della galassia* (film italien de 1965, réalisé par Antonio MARGHERITI).
- *Drop-out* (film italien de 1970 réalisé par Tinto BRASS).
- *Le moine* (film franco-italo-ouest allemand en 1972 réalisé par Adonis KYROU).
- *Keoma* (film Italien réalisé en 1977 par Enzo G. CASTELLARI).
- *Les magiciens* (film franco-italo-west allemand réalisé en 1976 par Claude CHABROL).
- *End of the road* (film américain réalisé en 1970 par Aram ARVAKIAN)
- *The loved one / Le cher disparu* (film américain réalisé en 1965 par Tony RICHARSON)
- *La traque* (film franco-italien réalisé en 1975 par Serge LEROY).
- *The president's analyst / La folle mission du Dr Schaeffer* (film américain réalisé en 1967 par Theodore .J.FLICKER).
- *Lord Love a Duck* (film américain réalisé en 1966 par George AXELROD).
- *Play It As It Lays* (film américain réalisé en 1972 par Frank PERRY).
- *That Cold Day in the Park* (film américano-canadien réalisé en 1969 par Robert ALTMAN).
- *Memories of Underdevelopment / Memorias del subdesarrollo* (film Cubain réalisé en 1973 par Tomas GUTIÉRREZ ALEA).
- *In the Year of the Pig / Vietnam l'année du dragon* (film américain de 1969 documentaire réalisé par Emile DE ANTONIO).
- *Portrait of Jason* (film américain documentaire réalisé en 1967 par Shirley CLARKE).
- *The magic garden of Stanley Sweetheart* (film américain réalisé en 1970 par Leonard HORN).
- *Reds* (film américain en 1981 réalisé par Warren BEATTY).

Reds est certainement la plus grande surprise de la liste puisque le film est assez connu et a même été récompensé à de nombreuses reprises, en particulier par 3 oscars (dont celui de la meilleure réalisation), ce qui prouve que même des films connus peuvent devenir introuvables en France pour une exploitation ponctuelle dans le cadre d'un festival.

L'ancienneté des titres est relative puisque aucun film de cette liste n'est antérieur à 1965. Elle est exemplaire du type de programmation difficile à monter aujourd'hui par une cinémathèque ou un festival de films mais également du type de films qui peut-être détenu par un collectionneur privé. Celui-ci devient alors une ressource précieuse d'un point de vue, si ce n'est « patrimonial » mais au moins « fonctionnel », en permettant d'obtenir une copie introuvable ailleurs.

Beaucoup de films distribués en leurs temps (parfois pas si anciens) à un nombre considérable de copies, sont aujourd'hui difficiles à trouver pour une exploitation ponctuelle. Les distributeurs font des économies sur le nombre de stocks après exploitation et Frédéric TEMPS nous a signalé, par exemple, le cas étonnant de *Jurassic Park* qui fut, en 1993, le

premier film à sortir en France sur un jeu d'exploitation de plus de 800 copies et dont il ne reste (hors collectionneurs) que 2 copies en France⁹²⁰.

Béatrice DE PASTRE (chargée des collections de films du CNC) soulignait, parallèlement, à propos de la mutation et du passage au numérique :

« La reproductibilité de cette oeuvre d'art qu'est le cinéma, a permis aux archivistes et aux cinémathécaires tenaces de reconstituer malgré tout 50 à 80 % du patrimoine cinématographique des années 1920, du moins en France, malgré l'absence d'une politique de conservation immédiate. Cette chance risque de ne pas se renouveler. À l'heure où les technophiles se targuent de compétences omniscientes, rien ne nous semble garantir que les suites algébriques 0 1 restent des images pour les générations futures – nous le savons. Le risque majeur est le suivant : si nous n'y prenons garde, nos enfants et nos petits-enfants connaîtront des sociétés sans mémoire, des sociétés sans archives, ou plus exactement dotées d'archives, mais retenues par des *majors* qui garantiront la conservation et la restauration d'oeuvres consacrées à l'histoire du cinéma, et très souvent économiquement rentables, respectant en cela les hiérarchies établies alors que la restauration ou la préservation doit aussi concerner les films dont nuls ne soupçonnent l'importance. À cet égard, la pérennité d'une collecte exhaustive via le dépôt légal, mais aussi d'enrichissement qui respecte le principe de la collection, est indispensable. Qui aurait cru ainsi il y a 10 ans seulement que les premiers films de Paul VERHOEVEN seraient aujourd'hui consacrés comme des oeuvres d'auteurs dignes d'être citées dans les histoires du cinéma ? Qui aurait imaginé que le cinéma de genre français – que la cinémathèque de Toulouse s'acharne à rassembler – deviendrait un objet intéressant pour le chercheur et aussi, et surtout peut-être, recherché par le spectateur ? Sans mémoire, sans archives, cela signifie sans histoire⁹²¹.

2. 1. 1. 5 Le temps de la valeur de la mémoire et de sa marchandisation

Un film possède une valeur « morale » en tant qu'oeuvre d'art, mais en tant que « produit industriel », sa « consommation » se fait au présent. Les « produits » sont « obsolètes » s'ils ne sont pas capables de trouver aujourd'hui une « demande ».

Le système même de création du cinéma et de l'audiovisuel pense généralement le film comme un produit à rentabiliser à court terme dans le cadre de son exploitation initiale sur une période qui s'étend au maximum sur une décennie.

⁹²⁰ Op. cit., TEMPS Frédéric, (entretien téléphonique), le 2 juillet 2009.

⁹²¹ Op. cit., DE PASTRE Béatrice, (communication) « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », in (colloque) *Archimages08*, site Internet de l'INP, (sous forme Pdf, pp8-9.).

« L'amortissement d'un film s'étale en général sur dix ans, c'est-à-dire que l'amortissement est calculé en fonction des recettes que ce film est susceptible de générer sur une période de dix ans, conformément aux nouvelles normes IFRS en vigueur⁹²² ».

Quelle que puisse être l'approche que l'on puisse adopter pour évaluer l'intérêt d'un film sur le plan moral, si l'on considère la demande comme un paramètre essentiel, on se trouve dans une logique industrielle donc « économique ».

La lecture historique de la valeur d'un film peut faire oublier un moment cette seule dimension industrielle en plaçant l'élément du temps au cœur de la valeur potentielle d'un film.

« Il a été pris entre le mouvement de patrimonialisation intense qui s'est esquissé dans les années 1980 et la montée en puissance d'injonctions de mémoire et de revendications inédites qui constituent un nouvel objet en même temps qu'un défi pour les historiens⁹²³ ».

Il y a généralement toujours un retard, un décalage, entre la première exploitation d'un film et le fait de le considérer comme une œuvre d'art à part entière ou au moins comme un document ayant une valeur « historique ». Il est par exemple connu qu'au moment de la création des grandes cinémathèques, comme la Cinémathèque française en 1936, que le cinéma parlant (qui n'existe que depuis quelques années) est alors considéré, par la critique, comme « dégénéré » par rapport au « 7^{ème} Art » muet. Il est ainsi, même aujourd'hui, unanimement reconnu que la valeur esthétique moyenne des films du début des années 1930 est très largement inférieure à celle de la fin des années 1920. Beaucoup de créations de la période du crépuscule du muet sont exceptionnelles (peut-être de part la maturité des créateurs face aux dispositifs et techniques dont ils disposaient) et ces films tranchent dans leur ensemble avec la période allant au moins jusqu'à l'année 1934 incluse où le parlant n'est encore, le plus souvent, qu'un « gadget » au cinéma.

Toutes les phases de la collecte à la numérisation des films ont un coût et chaque centre d'archives, producteur, distributeur, etc. prend en compte ces paramètres lorsqu'il doit décider de la restauration d'un film, mais aussi de sa conservation (par des espaces de stockages adaptés, des transferts de supports, etc.)

En tant que produit industriel cependant, le film a une valeur financière en lien avec sa valeur « morale » car son classement comme « œuvre patrimoniale » présume au présent et pour le futur de la valeur du film comme un « actif » demandé.

⁹²² BAGNÉRÈS Pierre (directeur juridique et des Ressources Humaines de Gaumont)

« Le film est considéré comme un actif immatériel et constitue l'actif immatériel par excellence de Gaumont » à l'adresse URL :

<http://www.easybourse.com/Website/dynamic/Outillmprimer.php?page=/Website/interview/652-pierre-bagneres-gaumont.php>, consulté le 10 juillet 2009.

⁹²³ LINDEPERG Sylvie, (intervention), « La mémoire pour un historien », in, « Mémoire / identité / territoire », in (colloque) *Archimages08*, disponible sous forme électronique, (en format pdf. p.1.) sur le site Internet de l'I.N.P., à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> , consulté le 4 juillet 2009.

« Recherche et restauration exigent de l'argent, ce qui fait planer deux menaces presque contradictoires : la première serait qu'on ne restaure que les classiques incontestables, susceptibles de rapporter un peu d'argent en salles ou en DVD ; la seconde, c'est que l'appât du gain pousse à restaurer n'importe quel bout de pellicule d'un cinéaste illustre.⁹²⁴ »

Les coûts d'une restauration et même simplement d'un télécinéma sont importants puisque, par exemple pour l'ECPA-D, son coût était en 2007 de 9 à 12 euros le mètre⁹²⁵.

Ces frais à dépenser pour les oeuvres poussent certains établissements à des choix éditoriaux en terme de rentabilité pour ce qui est des restaurations ou des transferts de support. C'est de plus en fonction de la demande « commerciale » et donc d'une approche « comptable » que se fait la lecture de la valeur des films et les priorités du public ou des producteurs qui achètent les images. Ces choix de rentabilité (en particulier à l'ECPA-D ou à l'INA) ne sont pas forcément ceux des historiens, des chercheurs ou d'autres.

La commission du patrimoine cinématographique se réunit en moyenne deux fois par an⁹²⁶ pour décider des aides publiques qui vont être attribuées aux restaurations de films, et les décisions que cette commission prend sont en général lourdes de conséquences. En élisant les dossiers et en allouant des sommes, elle décide pour le CNC mais aussi pour des sociétés privées comme Gaumont - Pathé archives, des restaurations qui pourront se faire, les sommes engagées étant souvent très importantes. A l'instar de la commission de l'aide à l'écriture du CNC, elle décide finalement, par un effet domino, de ce qui va se faire ou pas, ce qui la place comme cette dernière régulièrement au cœur de polémiques, à savoir si cette institutionnalisation du « bon goût » cinématographique n'a pas certaines priorités dictées, par exemple par son seul caractère national. Sans jugement de notre part, il est connu, par exemple, que les collections de la Cinémathèque française, sont riches de films américains parfois rares et anciens, qui mériteraient des crédits, or les films élus sont plus souvent des classiques du cinéma français.

Les deux notions de valeur morale et de la valeur financière sont en fait assez interpénétrées d'autant que les nouveaux réseaux comme Internet en VoD peuvent (et surtout pourront)

⁹²⁴ Op. cit., FERENCZI Aurélien, « Et si ces films n'existaient pas... », Télérama, 5 août 2009, n°3108-3109, p.22.

⁹²⁵ Op. cit., CAZORLAT [Capitaine], entretien au pôle archives de l'ECPA-D, le 2 avril 2007.

⁹²⁶ « La commission du patrimoine cinématographique est chargée d'établir un programme de sauvegarde et de restauration pour les films conservés par les institutions patrimoniales publiques et privées d'importance nationale...

Elle est composée de membres de droit (directeur de la Cinémathèque française ; déléguée générale de la Cinémathèque de Toulouse ; conservatrice des Archives françaises du film du CNC) et de personnalités qualifiées nommées pour deux ans.

...La commission du patrimoine cinématographique a été mise en place en 1969 et s'inscrit dans la continuité du décret n° 69-675 du 19 juin 1969 relatif à la conservation des films par le Centre National de la cinématographie. Elle réunissait à l'origine des professionnels de l'industrie et de la production cinématographique. A la suite du lancement du plan de sauvegarde des films anciens en 1990, elle s'est ouverte à des personnalités du patrimoine cinématographique ».

Source électronique, site Internet du CNC, « Commission du patrimoine cinématographique », « Descriptif », à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> , consulté le 5 février 2009.

générer une demande pour n'importe quel titre du fait du modèle économique que sous-tend une partie du réseau Internet, dit de la « long tail ». Ainsi potentiellement même un « petit » film retrouve une certaine valeur à la fois financière (puisqu'il y a demande qui logiquement devrait stimuler l'offre) mais aussi morale. Il y a dans la requête à voir un film une part de légitimation du film, comme œuvre puisqu'on désire le voir et qu'il présente un intérêt.

« A l'ère du numérique, le champ des industries culturelles est lui-même à replacer dans la perspective d'une mise en tension entre les catégories du « politique » et de la « technique ». La production industrielle de la mémoire, obéissant à des impératifs économiques planétaires signifie que son organisation, sa conservation, son accessibilité et sa rentabilisation font l'objet d'enjeux et de pressions énormes. Confié désormais à un appareillage technico-industriel dont la légitimation se mesure essentiellement à des critères marchands, c'est-à-dire au calcul de la valeur économique que représentent les industries culturelles, l'avenir de la mémoire culturelle s'apparente à une vaste entreprise de programmation et de rationalisation..⁹²⁷ »

Face à la quantité de films produits en plus d'un siècle d'images animées et aux difficultés financières que cela représente de les collecter, de les conserver, de les restaurer pour finalement les valoriser en les montrant, n'est t-il pas tentant pour ceux qui en ont la charge à un titre ou à un autre, d'effectuer une sélection en amont du processus avant même que le film ne devienne, à proprement parler une « archive ».

Avant même la collecte choisissant ce qui doit être préservé et ce qui ne semble pas avoir une valeur morale ou financière un centre d'archives ou même un producteur peuvent choisir des images qui méritent d'être « sauvées ».

« L'idée, c'est que la conservation n'est pas une approche *a priori*, où on peut décréter à l'avance ce qu'il faut garder et conserver dans un état d'intégrité intacte.

En fait, il s'agit d'un processus de transformation et d'enrichissement, et on s'aperçoit qu'à l'usage, les contenus restent accessibles du fait de leur utilisation effective, et pas seulement du fait de leur conservation... Si on a encore des traces, c'est parce que les gens s'en servaient et non parce qu'on a gardé ces traces.

C'est l'usage qui a créé les traces plus que la conservation. Cela veut dire que lorsqu'on va travailler dans un contexte d'intelligibilité, il va falloir maintenir deux choses en complément de la transmission des contenus, que je résume par le couple de notions d'appétence et de compétence. L'appétence veut dire qu'il faut entretenir l'envie du contenu. En gros, si vous avez un contenu dont personne ne se sert, votre contenu va progressivement disparaître de l'horizon de l'intelligibilité, puisqu'il va disparaître de l'horizon de l'intérêt culturel pour les contenus que vous détenez. C'est pour cela que toutes les institutions de patrimoine ont toujours une activité culturelle très importante.

⁹²⁷ Op. cit., SARACCO Catherine, *Politique des archives audiovisuelles*, (thèse de doctorat franco-allemande) de l'Université Bauhaus Weimar, sous la direction de, BOUGNOUX Daniel, ENGELL Lorenz, 2002. p.34, 292p...

... Cette appétence culturelle se fait à travers des objets. En voici un exemple [Ndlr : « l'INATHèque » en ligne]: il s'agit d'un objet multimédia qui permet de reprendre les éléments de l'histoire de la télévision, des contenus qu'en général, tout le monde a oublié. On permet de les ressortir du fonds et de les instrumenter, de les adapter, pour justement maintenir et rajouter l'intelligibilité qui leur manque pour qu'ils puissent être accessibles aux divers publics auxquels on s'adresse⁹²⁸

Alors faut-il tout préserver de la mémoire audiovisuelle ?

La valeur du document d'archives est souvent éludée par d'autres considérations et on peut avoir toutes les raisons de ne pas le programmer, diffuser, restaurer ou même tout simplement conserver un document.

Pierre SCHAEFFER, (père de la « musique concrète » qui joua un rôle important dans la sauvegarde des archives audiovisuelles à l'ORTF) rappelait, dans une interview en 1974, l'importance des archives « télévisées » et en particulier celles produites par les services de l'enseignement et de la recherche :

« Il y a des émissions du service de la recherche, exemplaires. Et n'en déplaise aux sceptiques, elles ont une écoute respectable lorsque des hommes Georg PITCHT, philosophe, ou Carl FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER physicien, expliquent, avec des termes simples, pourquoi chacun à sa manière, la philosophie et la physique ne tournent pas rond, et qu'ils le disent en plus en bon français c'est intéressant...⁹²⁹ »

Il y a, à l'évidence, un lien parfois cynique entre la marchandisation des images et le besoin en films préservés.

Fin 2008, j'ai eu l'occasion de visiter le musée du groupe SAFRAN (la SNECMA) à Melun Villaroche et j'y ai appris que, comme dans beaucoup d'entreprises (disons entre les années 1980 à nos jours), il y a quelques années, tous les films (surtout 16 mm) considérés comme encombrants y ont été jetés.

Une bonne partie des films a alors été récupérée par « l'association des anciens de la SNECMA »⁹³⁰ (qui animent ce musée) qui ont fait les poubelles de leur entreprises au bénéfice final de celle ci en (re)constituant des archives à partir de celles que l'entreprise ne voulait plus⁹³¹.

⁹²⁸ BACHIMONT Bruno, (intervention), « Audiovisuel et Mémoire », in, « Conserver le patrimoine audiovisuel : entretenir la mémoire, préserver les contenus », (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008 source électronique, (format pdf. p.5.) sur le site Internet de l'I.N.P., à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

⁹²⁹ SCHAEFFER Pierre, La mémoire du futur (entretien avec DESGRAUPES Pierre), in, « Quel contenu pour quel public », Le Point, juin 1974, ED INA, novembre 1995, p.13. 30p.

⁹³⁰ Association des Amis du Musée SAFRAN (A.A.M.S.) anciennement « Association des Amis du Musée SNECMA ».

⁹³¹ Même si, selon le directeur du « Musée Aéronautique et spatial du groupe SAFRAN » tenu par l'Association des Amis du Musée SAFRAN JOUART (entretien sur place le 29 octobre 2008) ce fonds modeste d'environ 120 copies 16 mm ne contient pas de film antérieur à la guerre pour cause de bombardements alliés du terrain de Melun et de destruction totale des archives à l'époque et de dépôts divers depuis la guerre (au Musée de l'Air, Gaumont, etc).

Ce fonds audiovisuel est aujourd'hui devenu l'objet d'un intérêt de l'entreprise qui est heureuse d'y avoir encore accès pour quelques « contenus », par exemple, pour le site Internet « vitrine ». Faire les poubelles de son entreprise (ou d'une autre) peut donc s'avérer une bénédiction à terme pour une entreprise incapable de se projeter dans la perspective d'une valorisation à son propre profit de films en apparence obsolètes.

A la posture du « tout conserver » doit peut-être répondre celle du « tout valoriser » et montrer en adaptant les contenus même si ce n'est qu'une voie possible, qui a en elle le danger de déformer le contenu. Il faut réinventer l'accès de la valorisation, mais cette réalité s'équilibre avec celle de la fidélité aux œuvres.

Il existe sur ce sujet diverses approches comme l'illustre dans le domaine de la « valorisation » du document d'archive, le choix possible de coloriser, sonoriser et recadrer. Ces trois possibilités techniques sont réunies dans le cas que, nous avons déjà cité, du film documentaire *14-18 le bruit et la fureur*, film réalisé par Jean-François DELASSUS⁹³². Il faut certes ouvrir l'appétit des spectateurs, et leur donner l'envie de voir des films dans les conditions les plus proches de celles de leur sortie, c'est-à-dire en salle.

Il y a des modes dans ce domaine et le temps là aussi fera le tri entre les choix marketing du moment et l'authenticité du document, même si on peut s'inquiéter parfois de ne plus avoir le choix comme pour les western de série B avec John WAYNE qui sont disponibles uniquement en version colorisée car certains originaux n'existent plus.

François JOST parle du passage d'une « société du savoir à une société du voir » ce qui explique aussi le succès de la télé réalité (comme un besoin de retour au réel par le biais du direct)⁹³³. Si on considère qu'il y a eu ces dernières années une prise de conscience des téléspectateurs des artifices et de la fausseté du dispositif de la télé réalité (scénarisation, casting, etc.) ou bien sûr de l'image virtuelle, on est loin de « l'image vérité ». Il est tout à fait possible qu'un regain de curiosité les oriente vers les images d'archives « réelles ».

Les diffuseurs (qui sont ceux qui produisent en réalité) sont parfois en quête de vraies images comme dans le cas du succès d'audience de *la Guerre en couleurs* ou *Ils ont filmé la guerre en couleurs*.

La seule réalité de la question des mutations de distribution des films à la télévision ou par voie électronique ne doit pourtant oblitérer la valorisation traditionnelle dans des salles, les festivals de films ou les ciné-clubs.

Il ne s'agit plus de savoir, même pour de grandes cinémathèques comme la Cinémathèque française, ce qu'il faudrait passer, mais ce qu'elles peuvent passer sur le plan du droit et aussi financier.

⁹³² Diffusé sur France 2 le 11 novembre 2008 et distribué en DVD, sous le titre, *14-18 une guerre*.

⁹³³ Op. cit., JOST François, « Comprendre télévision », Ed Armand Colin Cinéma, (coll 128), 2005, p.63.

« Dans le contexte d'une mémoire culturelle largement techno-économique, la question des modalités de sa transmission, c'est-à-dire de son appropriation est absolument centrale. Or, on constate que la production industrielle de la mémoire tend à substituer progressivement une économie de la mémoire à une politique de la mémoire ⁹³⁴ ».

Dans le cadre d'un projet de commémoration⁹³⁵ de l'atterrissage de l'aviateur Jules VÉDRINES sur le toit des Galeries Lafayette à Paris, le 19 janvier 1919, j'ai effectué⁹³⁶ une recherche d'images dont les conclusions montrent la limite de la valorisation des images face à la marchandisation de celles-ci.

A partir de la base consultable en ligne sur le site Pathé-Gaumont archives, j'ai sélectionné deux films Gaumont d'environ une minute chacun portant sur l'évènement qui fut filmé.

Le prix de 800 euros la minute m'a été indiqué⁹³⁷ pour pouvoir les utiliser (en vidéo projection) lors de la cérémonie anniversaire, manifestation ponctuelle et non commerciale. Ce tarif, trop élevé, a dissuadé les associations organisatrices d'utiliser ces images d'archives illustrant ce moment historique.

Possédant personnellement une copie 35 mm d'une bande d'actualité Gaumont avec un extrait de 8 secondes sur le sujet, dont j'ai moi-même fait un télécinéma en Haute Définition⁹³⁸, j'ai fait du même coup la demande à Gaumont-Pathé archives en espérant un tarif « aménagé » pour sa diffusion. Il s'avère que, pour une durée inférieure à une minute, c'est le tarif facturé à 800 € qui est appliqué dans un cadre non commercial et quel que soit le support, ce qui ramène à 100 € la seconde pour notre séquence de 8 secondes⁹³⁹. Ce tarif est également le même⁹⁴⁰ en ce qui concerne les droits pour une diffusion télévisée hertzienne⁹⁴¹, même s'il peut atteindre, lorsqu'il y a multi-télédiffusion, 2000 € la minute ou 2200 € pour une distribution mondiale en vidéo pour 7 ans⁹⁴².

De manière générale, au-delà du cas spécifique de Gaumont-Pathé archives, quel que soit l'ayant-droit diffuseur des images, les tarifs de vente pour la télévision sont le plus souvent

⁹³⁴ Op.cit, SARACCO Catherine, Politique des archives audiovisuelles, thèse de doctorat (franco-allemande) de l'Université Bauhaus Weimar, sous la direction de, BOUGNOUX Daniel, ENGELL Lorenz, 2002. p.30...

⁹³⁵ Organisée, à l'initiative de l'A.N.O.R.A.A. (l'Association Nationale des Officiers de Réserve de l'Armée de l'Air) et l'A.N.S.O.R.A.A. (l'Association Nationale des Sous-Officiers de l'Armée de l'Air), dans les locaux du dernier étage des Galeries Lafayette, en association avec la Mairie de Paris, le 6 mai 2009.

⁹³⁶ Au titre de mon appartenance, depuis 2006, à la réserve citoyenne de l'Armée de l'Air pour les questions de patrimoine audiovisuel.

⁹³⁷ BITAUD Camille, (de l'équipe de recherches et de ventes de Gaumont-Pathé archives), Communication téléphonique et courriels, le 21 avril 2009.

⁹³⁸ Alors que par ailleurs les seules images disponibles sont au mieux en vidéo définition standard (Betacam Sp et digitale) et qu'il n'est plus possible d'obtenir de support film.

⁹³⁹ Confirmé comme non négociable par Manuela PADOAN, directrice de Gaumont-Pathé archives, le 22 avril 2009.

⁹⁴⁰ Hors prime time et multi diffusion (et hors frais techniques).

⁹⁴¹ Grille tarifaire disponible sur le site Internet de Gaumont-Pathé archives, à l'adresse URL : <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?html=6>, consulté le 15 juillet 2009.

⁹⁴² Ibidem.

autour de 2000 € la minute pour une distribution mondiale sur 5 ans et plus⁹⁴³. L'ancienneté de l'archive n'est cependant pas un paramètre qui réduit son prix. Bien au contraire, puisque les images d'avant 1945 sont à l'ECPA-D ou chez Lobster films, vendus à des coûts encore supérieurs⁹⁴⁴.

Étrange constat que de lire dans un numéro de la revue *Image et son* de 1956 que l'Office Canadien du Film prêtait alors gratuitement, dans le monde entier ses films pour des séances « non commerciales » (l'ambassade du Canada à Paris disposait de 700 films⁹⁴⁵) et de constater qu'aujourd'hui, en France, c'est Gaumont-Pathé archives qui vend les droits de ces films, exclusivement disponibles en vidéo.

Quant aux prix du secteur « non commercial » qui sont, comme nous allons le voir, de plusieurs centaines d'euros par projection, ils sont si élevés qu'ils ont d'ailleurs été dénoncés comme excessifs dans certains des rapports officiels récents, pour le CNC ou le ministère de la Culture, comme AUCLAIRE⁹⁴⁶, BONNEL⁹⁴⁷ ou surtout BERTHOD⁹⁴⁸.

On peut toutefois regretter que si, à la suite de ces rapports, un changement semble se profiler à moyen terme, il y est sous-entendu que le support vidéo sera le support (donc unique) de ces projections. Ces rapports ne prenant pas en compte l'existence des collectionneurs privés de films de cinéma en support argentique, il est à craindre que la situation ne change pas en ce qui concerne la possibilité de passer des films de cinéma du « répertoire » dans leur support naturel, c'est-à-dire en film photochimique.

⁹⁴³ Op. cit., MASSIGNON Valérie, *La recherche d'images. Méthodes, sources et droits*, Ed Boeck, juin 2002, p.165.

⁹⁴⁴ Ibidem.

⁹⁴⁵ RICHLER Mordecai, L'office National du Film Canadien, *Image et son*, (Revue de l'Union Française des œuvres Laïques d'Education par l'Image et par le Son (L'Ufoleis)), Avril 1956, N°91, p.18,

⁹⁴⁶ Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement : Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport à Christine ALBANEL Ministre de la culture), novembre 2008. Version finale du 5 décembre 2008, 80p. Disponible sur forme électronique, (en format pdf), à adresse URL : www.cnc.fr .

⁹⁴⁷ BONNEL René, Le droits des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence, rapport pour le CNC, décembre 2008, 74p.

Disponible sur forme électronique, (en format pdf), aux adresses URL :

<http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr> ou www.cnc.fr .

⁹⁴⁸ Op. cit., BERTHOD Michel, *Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale*,..

2. 1. 2 Les limites du droit à la visibilité des films

Le droit de l'audiovisuel est connu pour être un des plus complexes qui soit et nous n'avons ici ni la volonté, ni la prétention de vouloir faire un état des lieux de la question, mais juste d'aborder quelques points de la réglementation.

Les organisateurs de festivals ou les cinémathèques rencontrent aujourd'hui toujours plus de difficultés à montrer des films et, avant même le problème de disponibilité d'une copie se pose le problème du droit à diffuser un film.

Le coût des droits de représentation dans le cadre déclaratif légal est important mais il peut, en outre, s'accompagner de difficultés, voir d'interdictions de représentation qui se justifient souvent, non pas par des considérations morales ou éthiques, mais par des motifs structureaux liés à une volonté de contrôler de la diffusion.

La loi et les règlements qui visent à protéger l'intérêt des ayants-droit des films peuvent aussi, dans de nombreux cas, rendre les films invisibles.

Si l'on peut comprendre la logique de fond des limitations à la liberté de diffuser des contenus audiovisuels, il n'en demeure pas moins que cette restriction de l'accès à la culture est ambivalente sur le plan de l'intérêt des œuvres elles-mêmes dont la raison d'être est d'être connue et diffusée.

La question de la propriété intellectuelle occupe les débats dans le cadre quasi exclusif de la convergence média et du passage au numérique. Les débats très médiatisés autour des textes de loi dits « HADOPI ⁹⁴⁹ » en 2009 en sont par exemple une illustration.

Le législateur et les organismes de tutelles de l'audiovisuel (comme le CNC) semblent, depuis le rapport BERTHOD ⁹⁵⁰, vouloir changer l'ordre des choses quant aux modes de distribution et l'état de la concurrence. Cela concerne l'existence même d'une exploitation cinématographique dite « non commerciale » principalement définie par les réglementations du 28 décembre 1946 et du 6 janvier et 9 juin 1964.

Parce qu'ils possèdent des films et ont fréquemment la capacité de les projeter, les collectionneurs privés sont, depuis le milieu des années 1960, perçus comme une menace par une industrie et un système de distribution qui souhaitent pouvoir contrôler au maximum la diffusion des films, du tirage jusqu'à la destruction des copies après exploitation.

L'existence des collectionneurs privés même n'est plus prise en compte par un système de diffusion qui est très encadré depuis au moins 1943 et la création du COIC ⁹⁵¹ et le principe (à défaut d'une application) du dépôt légal du film. Si la notion de cinéma « non commercial » comprenait, pour la loi de 1946, la distribution de copies à destination des amateurs, avec le temps le besoin de légiférer face aux débordements de certains ciné-clubs

⁹⁴⁹ Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur Internet.

⁹⁵⁰ Remis en septembre 2005.

⁹⁵¹ L'ancêtre du CNC qui sera créé par décret le 28 décembre 1946.

de l'après-guerre, l'édification, par arrêté du 17 octobre 1958, d'une exploitation « Art et Essai » concurrente au cinéma industriel, puis la marginalisation de l'édition des films à destination des amateurs, ont achevé de faire oublier dès 1964 aux organismes de tutelle eux-mêmes l'existence d'amateurs disposant de films d'édition pour leur usage.

Le contenu des collections privées est donc soit directement lié avec ce processus d'achats légaux de copies qui ont été effectués dans un contexte du « cinéma amateur » lui aussi qualifié de « non commercial »⁹⁵² soit, de manière plus indirecte, sur le plan de la diffusion à laquelle certaines copies ont participé ou participent encore.

Elargissant leurs moyens d'acquérir des films dans les années 1970 avec, par exemple, les faillites de distributeurs en formats sub-standards ou la crise de l'exploitation traditionnelle 35 mm qui offrait à la même période l'opportunité de s'équiper dans ce format « professionnel », les collectionneurs de films se sont pour partie eux-mêmes marginalisés face à la loi.

Les faits jugés dans les procès et les mises en accusation, qui ont défrayé la chronique du milieu des collectionneurs, ont pu dans leurs attendus laisser perplexes ceux qui connaissent l'histoire de la circulation des copies et les modestes volumes en jeu en comparaison de la vidéo. La menace de la loi et de la justice est parfois perçue sous des jours plus inquiétants qu'ils ne le sont en réalité, sur le plan de la détention, mais à l'inverse avec une certaine légèreté sur le plan des conséquences possibles des projections non autorisées des films.

Dans la pratique, les risques liés à la cession ou même à la possession de films en support argentique sont beaucoup plus présents aujourd'hui que dans les années 1970, même si la jurisprudence de fond reste, en théorie inchangée depuis 1973 et la cassation GAYOUT.

Le repli sur eux-mêmes de nombre de collectionneurs depuis au moins la seconde moitié des années 1970, peut être alors perçu comme l'adage « vivons heureux vivons cachés ».

Cependant le collectionneur de films inscrit souvent sa démarche dans le partage collectif, puisque le dispositif cinématographique qu'il cherche le plus souvent à reproduire implique intrinsèquement le partage par la projection, mais il ne peut le faire que de façon assez limitée, pour ne pas dire privée.

Alors que la nature administrative de ces films n'est pas clairement tranchée⁹⁵³, la prudence est de mise au détriment de la possibilité de leur visibilité ou même, ce qui est plus grave, de la connaissance de leur existence. Cet état de fait freine l'indispensable partage d'informations qui devrait exister pour pouvoir trouver un film perdu, des éléments de bonne

⁹⁵² Ou même le sont encore en particulier à l'étranger.

⁹⁵³ On parle même parfois de « matériaux » pour désigner le support film (article 302 du code général des impôts). Lors d'un héritage par exemple, à quelle cote doit-on juger les films d'une collection privée ? Au poids de la pellicule comme à l'époque de la récupération des sels d'argent ou à hauteur de leur cotation sur le marché parallèle illégal ?

qualité ou plus simplement avoir la possibilité de pouvoir voir le film à des fins qui sont pas toutes forcément liées au seul besoin de se « distraire ».

2. 1. 2. 1 **Insécurité juridique pour les collectionneurs privés**

En premier lieu, il nous faut souligner que les risques liés à la cession, à la possession ou même à la représentation des films en support argentique sont beaucoup plus présents aujourd'hui qu'il a y trente ou quarante ans.

Le droit de l'audiovisuel est certainement le plus complexe qui soit⁹⁵⁴ et le flou souvent règne quant à l'interprétation des textes, comme le prouvent les attendus contradictoires d'affaires judiciaires ayant impliqué, suite à des dénonciations anonymes, des collectionneurs privés de films entre 1964 et 2003. [Voir en Annexe A9. MOROY Serge, « Affaire Procès Gomet (6) : l'arrêt de la cour d'Appel de Versailles », *Infos-Ciné*, n°49, mai 2000 & Annexe A10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », *Infos-ciné*, n°54 juin 2003].

Les jugements peuvent être sévères en particulier lorsque l'origine des copies est perçue comme détournée du système d'exploitation est avancée :

« L'arrêt du 20 octobre 1977 (Cour de Cassation - Affaire Pierre BARBIER et Georges MULLER) qui conclue que « le fait de remettre dans le commerce des copies de films qui en avaient été volontairement retirées en vue de leur destruction s'analyse en une nouvelle édition et suffit à caractériser, en dehors de toute projection en public, le délit de contrefaçon⁹⁵⁵ ».

Ou, au contraire, semblent nuancer un peu plus l'accusation de « trafic de copies » par la prise en compte de la réalité de l'exercice de vendeurs de copies d'occasion et d'un commerce légal et déclaré de la copie de film :

« La contrefaçon a été reconnue pour le fait de remettre dans le circuit commercial des copies volontairement retirées du commerce et vouées à la destruction (cass., 20 Octo 1977, Gaz. Pal. 1978.1.106). Un arrêt du 17 mai 1973 de la Cour de cassation (J.C.P.73.1521) avait par contre refusé de reconnaître une contrefaçon : " Le commerce d'occasion des copies de films ne sauraient être considéré comme l'exercice illicite, par voie de diffusion, du droit de représentation d'oeuvres cinématographiques⁹⁵⁶ ».

⁹⁵⁴ J'ai pu en faire, personnellement l'expérience, en tant qu'enseignant audiovisuel, en me référant à plusieurs de mes collègues juristes chargé de cours, qui sur des points assez courants du droit d'auteur ont rarement la même interprétation de la loi.

⁹⁵⁵ Op. cit., MOROY Serge, « Justice : Procès Gomet (6) L'arrêt de la cour d'appel de Versailles », *Infos-ciné*, n°49, mars 2002. pp.8-9.

Op. cit., Serge MOROY, « Justice : Affaire Michel Cursan », *Infos-ciné*, juin 2003, n°54, p.42.

⁹⁵⁶ DEBBASCH Charles, *Droit de l'audiovisuel*, 4ème édition, Ed Dalloz, août 1995, p.513, 757p.

Il ressort des jugements et des restitutions de copies après saisies pour les personnes mises en cause, que la possession est autorisée à titre privé même pour le 35 mm ⁹⁵⁷ (sauf pour le support nitrate⁹⁵⁸) mais que la « cession » elle ne l'est pas, de même bien sûr que, dans la plupart des cas, la représentation publique même gratuite de ces films. Il faut par ailleurs souligner que toutes les personnes poursuivies par la justice sont suspectées d'avoir vendu des listes de titres importantes et qu'ils ont pour beaucoup, amateurs ou professionnels, des profils que le milieu des collectionneurs de films lui-même qualifie de « marchands ».

Il est indiscutable que ces collectionneurs marchands nourrissent la confusion entre amateurs et professionnels, mais sur le fond, leurs soucis légaux concernent tous les collectionneurs et mettent en évidence une certaine amnésie ou ignorance de la justice sur la réalité de la relative banalisation des échanges.

Le motif d'inculpation de Michel CURSAN, qui fut finalement relaxé, [voir Annexe A10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », *Infos-ciné*, n°54 juin 2003] rappelle par sa formulation le paramètre fondamental d'avoir « communiqué » et « mis à disposition » :

« Avoir à Lanton, le 04-07-2001, et depuis temps non prescrit, communiqué ou mis à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, un phonogramme ou programme, réalisé sans l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle⁹⁵⁹ »

Pourtant, sur le plan pratique, du moins jusqu'à nouvel ordre, le 16 mm et plus généralement l'ensemble des formats sub-standards ne devraient pas poser de problème à la cession comme le montre sa circulation très apparente dans les brocantes et les foires. Par contre, les ventes à grande échelle sont dangereuses en France comme le prouve le procès Alain GOMET (dont l'origine des faits porte sur la période de 1993 à 1995⁹⁶⁰) mais qui a été jugé entre 1999 et décembre 2001) où lui ont été saisis ses films 16 mm et restituées ses copies 35 mm pour lesquelles la vente n'était pas prouvée, contrairement à celles en 16 mm, ce qui est extrêmement « étonnant » pour un observateur averti du sujet.

On peut en effet s'étonner, en ce qui concerne le format 16 mm, que la justice qui a rendu des jugements ou accusé des collectionneurs de films n'a pas pris en compte un paramètre qui nous semble fondamental : celui de l'histoire de la circulation et de la vente de ces copies. C'est pour nous particulièrement flagrant si l'on pense aux copies vendues par des distributeurs eux-mêmes pour se débarrasser des stocks de copies sub-standards, la location-vente, qui comme son nom l'indique implique possiblement « la vente », et même les liquidations judiciaires de loueurs, les saisies des douanes, de ventes par les domaines, etc.

⁹⁵⁷ La cassation du cas GAYOUT, non déjugée, depuis l'arrêt du 17 mai 1973 : « La détention d'un film sans que son détenteur soit cessionnaire du droit de représentation n'est pas illicite, mais qu'en revanche elle constitue une diffusion prohibée par la loi ».

⁹⁵⁸ Du fait de la dangerosité du support sur le plan chimique.

⁹⁵⁹ Op. cit., Serge MOROY, « Justice : Affaire Michel Cursan », *Infos-Ciné*, juin 2003, n°54, p.41.

⁹⁶⁰ Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Procès Gomet (2) », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.5.

Comment peut-on, sauf exception, face une liste de titres dire et donc juger ce qui est légal ou illégal dans une collection de copies en format 16 mm au regard de cette histoire (certes méconnue) de la circulation des copies où tout ou presque à été légalement vendu à un moment ou un autre (et en particulier lors des liquidations finales des stocks de copies des distributeurs).

Pour les copies 35 mm, leur circulation est plus problématique et il est normalement impossible de les céder face à la menace de dénonciations anonymes établies à la F.N.C.F. (Fédération Nationale des Cinémas Français⁹⁶¹) ou à l'A.L.P.A. (l'Association de lutte contre la Piraterie Audiovisuelle⁹⁶²).

Serge MOROY dans son compte rendu du procès Michel CURSAN indiquait⁹⁶³

« Pour le tribunal, la liste est donc toujours la preuve caractérisée de l'objet du délit. D'ailleurs, tout le monde sera d'accord pour reconnaître que depuis l'affaire GOMET, plus aucune liste de titres 16 ou 35 mm ne circule parmi les collectionneurs avec les coordonnées du vendeur. Cependant, si elles y figurent, vous n'y trouverez pas de prix. Tout ceci ne prouve pas que le propriétaire vend ses films (c'est peut être un listing de sa collection personnelle). Ce tour de passe-passe constitue la première grande leçon du procès GOMET bien vite assimilée par les revendeurs, et pour cause ».

Dans l'esprit de la justice, il s'agit, pour l'essentiel, de sanctionner une dérive « marchande » de certains qui proposent à la vente des listes de titres en nombre important.

« Attendu qu'il est incontestable qu'il existe « ainsi que le soutient M. GOMET officieusement et même quasiment officiellement » un marché du film d'occasion entre collectionneurs, marché qui œuvre d'ailleurs pour la sauvegarde et la conservation du patrimoine ; que le commerce d'occasion de copies de films n'a pas pour autant d'existence légale, qu'au surplus, et même à envisager une certaine tolérance, le commerce reproché à M. GOMET, se situe à une échelle conséquente et répréhensible...

qu'en conséquence, ces œuvres ne peuvent en aucune façon être destinées à la vente ou être diffusées dans un autre circuit⁹⁶⁴ »

Patrice LACOUR⁹⁶⁵ dans un rappel à Serge MOROY dont il rendait compte dans son premier compte rendu du procès GOMET⁹⁶⁶ faisait pourtant référence à :

« La décision réglementaire numéro 17 du 23 décembre 1948 du CNC prévoyant dans ses recettes la possibilité de « vente de films cinématographiques en vue de l'exploitation non commerciale de ces films » ».

⁹⁶¹ Créée en 1945.

⁹⁶² Créée en 1982.

⁹⁶³ Op. cit., Serge MOROY, « Justice : Affaire Michel Cursan », *Infos-Ciné*, juin 2003, n°54, p.41.

⁹⁶⁴ MOROY Serge, « Justice, Le verdict, Procès Gomet 3 », *Infos-Ciné*, n°43, pp. 5-6

⁹⁶⁵ Collectionneur de films particulièrement intéressé par la circulation des copies puisqu'il tient régulièrement un stand sur les foires.

⁹⁶⁶ MOROY Serge, « Justice, Faux départ pour le procès GOMET, (Procès Gomet 1) », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41, p.13

Alain GOMET était au moment des faits inscrit aux registres du commerce de Pontoise et de Bobigny en qualité de brocanteur « professionnel »⁹⁶⁷. On peut alors s'interroger sur le sens de sa condamnation, au vu de ce règlement même s'il a été rapporté qu'il ne déclarait pas les revenus de cette activité au fisc (problème qui n'était pas officiellement l'objet de son procès).

Observons toutefois que, lors du procès d'Alain GOMET, un point (bien qu'anecdotique sur le volume des films en cause) sème le trouble de manière plus ambiguë :

« Trois films 35 mm seulement (sur les 895 saisis chez A. GOMET) posent des problèmes de droit et leur détention reste illégale : « *Mademoiselle Ange* », « *Labyrinthe* » et « *ET* » ».

Ce qui semble signifier que le tribunal et l'ALPA ont pu prouver l'illégalité de détention sur ces trois titres de films. Le cas du film *E.T.*⁹⁶⁸ concerna également le collectionneur au « profil marchand », Paul VOUILLON (dont nous effectuons une monographie en 3^{ème} partie) qui eut, selon ses propres dires⁹⁶⁹ semble-t-il, lui aussi un « problème » juridique avec ce titre de film.

Etrange, car si on se réfère à l'article cité dans l'Article L. 111-3 de la propriété incorporelle définie, il est stipulé que :

« L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code, sauf dans les cas prévus par les dispositions des deuxième et troisième alinéas de l'article L. 123-4 [Ndlr, ce qui est normal puisque le propriétaire de l'objet n'est pas forcément l'auteur ni le producteur⁹⁷⁰]. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants-droit qui, pourtant, ne pourront exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice desdits droits [Ndlr, pour le cas général on ne peut donc saisir l'objet]. Néanmoins, en cas d'abus notoire du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal de grande instance peut prendre toute mesure appropriée, conformément aux dispositions de l'article L. 121-3. [Ndlr, le droit semble donc pourtant s'opposer à la rétention exclusive d'un élément unique]⁹⁷¹ ».

Rappelons enfin, à propos du support, que :

« Le droit moderne dissocie l'appropriation de l'œuvre de celle de son support [en note Cf. l'article L.111-3 du code de la propriété intellectuelle]. Le droit d'exploitation se révèle être une technique d'appropriation privative de l'œuvre, conçue comme un bien incorporel. Le support

⁹⁶⁷ Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Le verdict, Procès Gomet 3 », *Infos-Ciné*, n°43 p. 5.

⁹⁶⁸ *E.T l'Extraterrestre*, SPIELBERG Steven, film américain de 1982, distribuée par IUP.

⁹⁶⁹ VOUILLON Paul, entretien, à la foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil, janvier 2005.

⁹⁷⁰ Celui-ci ayant aussi des pouvoirs et un « droit de propriété sur le support (négatif et copie) comme cessionnaire des droits d'exploitations » qui sont « transférables ».

Source : HUGON Christine, *Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle*, coll Bibliothèque du droit de l'entreprise, Ed fédération nationale pour le droit de l'entreprise - LITEC, décembre 1993, pp.325-326, 538p.

⁹⁷¹ Source électronique, site Internet Copyright France, « Livre Ier le droit d'auteur », « L'Art. L. 111-3 La propriété incorporelle définie par l'article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l'objet matériel », à l'adresse URL : http://www.copyrightfrance.com/hypertext/le_1_1.htm consulté le 13 juillet 2009.

est traité comme un bien corporel, objet d'un droit de propriété corporelle, distinct du droit d'exploitation. L'acquéreur du support n'est pas investi du fait de son acquisition du droit de reproduction et du droit de représentation⁹⁷² ».

Le cas VOUILLON cache d'ailleurs peut-être d'autres « affaires » réglées de gré à gré avec des distributeurs menaçants. Parmi quelques autres « anecdotes » dont nous avons eu connaissance, notons la perquisition dont a été l'objet un collectionneur (interrogé dans une émission de radio sur le sujet des collections de films⁹⁷³). Bien que sans suites, cet événement l'a tant blessé qu'il en a arrêté sa collection.

Pour le moment, nous n'avons pas eu à connaître de poursuites concernant la diffusion des films au public, au sens d'une contrefaçon par la représentation des œuvres, à l'instar de celles dont fut l'objet, Claude BEYLIE, fondateur de la Cinémathèque universitaire dans les années 1990.

Cependant des textes bien connus menacent les éventuels contrevenants comme le rappelle la société « Collectivision », qui est une des premières à s'être spécialisée sur la question de la location de support vidéo pour la vidéo projection non commerciale en public⁹⁷⁴ :

« La représentation consiste dans la communication de l'oeuvre au public par un procédé quelconque, et notamment :

1° Par récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique [Ndlr, le cas de figure qui concerne notre sujet] et transmission dans un lieu public de l'oeuvre télédiffusée ;....⁹⁷⁵ ».

Les sanctions peuvent être très sévères avec des amendes jusqu'à 300 000 euros et trois années d'emprisonnement⁹⁷⁶ pour un délit de « contrefaçon ».

« Est un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une oeuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tels qu'ils sont définis et réglementés par la loi.⁹⁷⁷ »

⁹⁷² Op. cit., HUGON Christine, *Le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle*, coll Bibliothèque du droit de l'entreprise, Ed fédération nationale pour le droit de l'entreprise - LITEC, décembre 1993, pp.362-363, 538p.

⁹⁷³ CHRISTOPHE [nom d'artiste du chanteur], (émission de radio), in, GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), France Culture, 12 décembre 2006.

⁹⁷⁴ L'intérêt du rappel à la loi est dans ce cadre évident pour inciter d'éventuels programmeurs à louer des droits via COLLECTIVISION.

⁹⁷⁵ Article L122-2 Du code de la propriété intellectuelle (partie législative), loi n° 85-660 du 03 juillet 1985 modifiant et complétant la loi n°57-298 du 11 mars 1957, in, Source électronique, CD Rom interactif, « Réglementation et textes de lois », COLLECTIVISION, [document fournit par Collectivision dans le cadre d'une représentation de droits de représentation début 2005].

⁹⁷⁶ Article L335-2 Du code de la propriété intellectuelle (partie législative), Loi n° 94-102 du 5 février 1994 art.1 Journal Officiel du 8 février 1994 & Loi n° 98-536 du 1 juillet 1998 art. 4 Journal Officiel du 2 juillet 1998, in, ibidem, Source électronique, CD Rom interactif, « Réglementation et textes de lois », COLLECTIVISION,...

La détention de certains titres semble bien être sujette à caution comme le prouve par ailleurs une affaire portée à notre connaissance par un collectionneur (qui souhaite rester anonyme) qui a connu, il y a quelques années, une perquisition policière suite à une proposition d'échange de copie 35 mm avec un producteur – distributeur important⁹⁷⁸.

Bien que sans suites graves, cette affaire a entraîné chez ce collectionneur une certaine circonspection quant à toute idée de collaboration éventuelle avec un ayant droit ou un distributeur. Plus grave, cette expérience « traumatique »⁹⁷⁹, lorsqu'elle est partagée dans des discussions avec des amis collectionneurs, s'avère contreproductive en ce qui concerne les rapprochements possibles entre collectionneurs et ayants droit qui auront plus de mal par la suite à trouver, chez ces collectionneurs, une version française dont il ne dispose plus.

Des œuvres ont été saisies par des « ayants droit » eux-mêmes, dans des conditions que l'on peut trouver parfois douteuses. Par exemple en 2006, lors de l'exploitation déclarée d'une copie d'un dessin animé de long-métrage impliquant plusieurs ayants droit⁹⁸⁰. On peut donc se demander si la « peur du gendarme » n'est peut-être pas parfois aussi un moyen utilisé par certains afin d'obtenir des copies dont ils ne disposent plus, ou simplement pas en nombre suffisant.

On peut aussi s'étonner de la façon dont les procédures et les jugements ont été conduits puisque, par exemple, pour le procès de Alain GOMET, outre 15 jours de détention provisoire⁹⁸¹, aucun témoin n'a été entendu⁹⁸² malgré un renvoi d'audience initial, sur demande de la partie civile, (très probablement dû à la présence de neuf témoins à décharge⁹⁸³).

L'affaire GOMET a été un « choc » pour le milieu des collectionneurs de films, ainsi que nous le verrons à propos de la vie des associations comme l'ALICC et beaucoup de collectionneurs se sont à nouveau repliés sur eux mêmes. Une autre affaire de ce genre pourrait d'ailleurs parfaitement réduire à néant, et pour des années, nos efforts en marge de ce travail de recherche.

⁹⁷⁷ Article L335-3 Du code de la propriété intellectuelle (partie législative), loi n° 94-361 du 10 mai 1994 art. 8 Journal Officiel du 11 mai 1994, loi n° 98-536 du 1 juillet 1998 art. 4 Journal Officiel du 2 juillet 1998, in, ibidem, Source électronique, CD Rom interactif, « Réglementation et textes de lois », COLLECTIVISION,...

⁹⁷⁸ Le collectionneur en question a voulu échanger une version originale contre une version française avec un distributeur qui au jour du rendez-vous lui a envoyé la police.

⁹⁷⁹ La force de police étant toujours impressionnante pour un simple particulier.

⁹⁸⁰ Nous ne pouvons, pour une raison de confidentialité, développer ici cet exemple qui souligne cependant les désaccords qui peuvent exister entre les ayants-droit, dont un collectionneur pourrait faire les « frais ».

⁹⁸¹ Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Faux départ pour le procès GOMET, Procès Gomet (1) », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41, p.17.

⁹⁸² Lors de l'audience du 9 novembre 1999 au Tribunal de Pontoise.

Source : Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Procès Gomet (2) », *Infos-ciné*, janvier 2000, n°42, p.5.

⁹⁸³ Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Faux départ pour le procès GOMET, Procès Gomet (1) », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41, p.17.

La quasi totalité des projections que peut effectuer un collectionneur de films en dehors du « cercle de famille »⁹⁸⁴ est illégale. Si cette réalité est en fait ancienne et parfois un peu virtuelle, l'hostilité de la loi et des ayants droit est bien réelle et présente.

Il ne s'agit non pas seulement d'analyser la situation juridique seule d'un point de vue strictement rationnel, mais aussi d'observer une dégradation du climat en ce qui concerne les détenteurs d'enregistrement sous quelque forme que ce soit depuis les années 1970.

Le repli sur eux-mêmes de nombre de collectionneurs s'explique en outre et en grande partie par les craintes liées à ce qu'il est convenu de nommer depuis les années 1990 une « insécurité juridique »⁹⁸⁵. L'accumulation de lois et règlements laissent parfois dubitatifs les magistrats eux-mêmes en les laissant librement interpréter, avec une grande variabilité, l'esprit des lois puisque leurs nombres et leurs attendus parfois contradictoires laissent planer un doute quant à leur sens propre.

Dans le volumineux recueil des textes juridiques du CNC, on trouve des textes relatifs au « cinéma non commercial », mais rien sur la vente ou la location de films pour les particuliers. Le titre général des arrêtés⁹⁸⁶ est :

« relatif au contrôle du Centre National de la Cinématographie sur les activités d'édition, de reproduction, de distribution, de vente, de location ou d'échange de vidéogrammes destinés à l'usage privé du public ».

Le nom même de cet arrêté indique le champ de la loi portant sur les « vidéogrammes » donc en théorie pas pour les films.

Il transparaît dans les « nouveaux » arrêtés, à partir des années 1980, une forme d'amnésie de la situation antérieure à la vidéo, qui reflète également le peu de préoccupation envers le support photochimique qui devient quasiment inconnu pour le grand public, le législateur mais aussi les instances de régulation.

Le droit de l'audiovisuel est en évolution constante mais nous observons que la question de la propriété intellectuelle occupe les débats dans le cadre quasi exclusif de la convergence média et du tout numérique. Le problème récent de la piraterie audiovisuelle par le biais d'Internet et du réseau Peer to Peer a abouti à une volonté de légiférer à nouveau et on peut imaginer dans les années à venir des sanctions potentielles pour les collectionneurs de films en support photochimique, victimes d'un amalgame avec les « pirates » de la vidéo.

⁹⁸⁴ Comme le rappelle la loi du 11 mars 1957, mentionnée sur les emballages et cartons des films d'édition

⁹⁸⁵ Dit aussi parfois « insécurité judiciaire ». En référence à la variabilité des jugements sur la base d'une jurisprudence et de lois en évolution constante.

⁹⁸⁶ Décrets du 9 mai et 21 juillet 1988 et arrêté du 27 janvier 1992 pris en décret d'application de l'article 3 du décret No.88-697 du mai 1988 pris pour application de l'article 52 de la loi No.85-660 du 3 juillet 1985 relatif au Centre National de la Cinématographie.

Source : *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision - vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006, pp.520-525. 1130p.

« Le jeune qui poste sur Internet une vidéo capturée sur son téléphone portable ne sait pas qu'en théorie, il est assujéti au dépôt légal. Évidemment, le terme de dépôt ici devient lui-même problématique. Autant les éditeurs ou les producteurs de DVD sont habitués à nous déposer leur production, autant, la masse de ce qui est produit sur Internet rend impossible toute démarche de ce genre⁹⁸⁷ ».

Cette question de l'image numérique comme seul moyen de valorisation des images animées est certainement une des raisons du formatage des lois et règlement audiovisuels à l'aune de cette seule réalité vidéo ou digitale qui coûte bien plus cher aux ayants droit que quelques mordus de l'argentique qui détiennent des supports considérés par beaucoup un peu rapidement comme « obsolètes ».

Le contrôle des copies par l'industrie du cinéma s'est par exemple accentué par peur de télécinémas « sauvages » pour l'édition vidéo et sur Internet, à l'aide de recoupements et la circulation de l'information que permet l'informatique.

Pourtant combien de petits ciné-clubs, informels ou non, passent-ils des films destinés au seul cadre privé malgré les avertissement de toutes nature, notamment ceux lisibles en début de lecture des vidéogrammes et même, depuis longtemps, sur les boites des films [voir en Annexe B, figure 29, photographie d'une étiquette d'avertissement sur boite 16 mm du cadre prévu par la loi].

Des débordements existent incontestablement mais sont marginaux et souvent plus productifs que nuisibles en particulier en province dans des lieux reculés de toute infrastructures culturelles.

Lors de l'assemblée générale de l'ALICC en 1994, Alain GOMET exposa aux membres son projet pour tenter d'obtenir un statut pour les collectionneurs :

« [l'objet de l'association qu'il venait de créer avec des collectionneurs prestigieux et illustres (descendants des frères Lumière)]. Vous êtes tous concernés par son action. Il s'agit d'adhérer à un projet ambitieux de création d'un statut juridique pour le patrimoine privé, de maîtriser les échanges de films et de matériel, et enfin, de savoir conserver et restaurer vos chers objets de collections⁹⁸⁸ ».

Cette idée resurgit de temps à autre dans une discussion à l'ALICC ou ailleurs, mais il ne faut pas se faire d'illusions sur le poids que représente un « lobby » aussi modeste de par son volume de membres.

⁹⁸⁷ RACINE Bruno [président de la B.N.F.], (intervention), « L'actualité de la mémoire », in, « Ouverture », (19 novembre 2008), *Archimages08*, (colloque), actes disponibles sous forme électronique, (en format pdf, p.1), in, site Internet de l'I.N.P., à l'URL <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

⁹⁸⁸ BOOTER Jean, « Jeux d'ombres et de Lumière », *Infos-Ciné*, n°26 octobre 1994, p.3.

D'autres secteurs du droit concernent également directement les collectionneurs de films , comme le texte de la réforme des brocantes du 2 août 2005⁹⁸⁹ ; même amendé et considéré par beaucoup comme « non applicable ». Cette loi pourrait avoir un impact négatif car elle entraînerait la disparition des foires qui reposent sur la participation des amateurs à savoir toutes les foires de cinéma sans exception, puisque les professionnels⁹⁹⁰ y sont minoritaires. Cela pourrait compromettre très fortement les échanges et asphyxier les professionnels « antiquaires du cinéma » puisque les foires, faute de participants locaux, ne pourraient plus se tenir.

Observons que rares sont les réformes depuis l'Edit de Montpellier (qui fonde en 1537 le dépôt légal) qui sont allées dans le sens des libertés individuelles. C'est en particulier vrai quand les objets sont considérés comme dangereux ou faisant concurrence aux industriels.

2. 1. 2. 2 Les règles de l'exploitation et de la diffusion non commerciale

Le mouvement des ciné-clubs remonte aux années 1920 et, en 1929, se forme sous la présidence de Germaine DULAC, la Fédération Française des Ciné-Clubs (la F.F.C.C.). Cette organisme qui regroupe en fait la majorité des ciné-clubs et les salles spécialisées (qui deviendront bien plus tard « Art et Essai ») est un « refuge pour ceux qui refuse la mort de l'art muet⁹⁹¹ » mais aussi une « entité », interlocutrice du pouvoir.

En 1939, en dehors des effectifs scolaires de la ligue de l'enseignement (Union Française du Cinéma Educateur), le mouvement des ciné-clubs compte seulement 10 000 membres⁹⁹².

Le développement des ciné-clubs aura surtout lieu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et avec lui le développement d'une exploitation « non commerciale » en format sub standard et de statuts conçus à son attention par le pouvoir et les institution de contrôle du cinéma.

A partir de la Libération, la situation de l'exploitation industrielle pousse également de nombreux constructeurs (Hortson, Debrie, Pathé, OGCF, Cinéric, ETM., Buisse-Bottazzi)⁹⁹³ à se lancer dans la fabrication de matériels de projection portable 16 mm pour les circuits ruraux et les cinémas paroissiaux qui se développent. De même, les grands distributeurs (Fox, Paramount, Universal, Columbia, RKO, Fernand Rivers, Pathé cinéma et plus

⁹⁸⁹ La loi du 2 août 2005 souhaite limiter la participation des exposants particuliers à 2 « vide greniers » ou brocantes par année et surtout limite la zone de déballage du particulier à sa commune ou son arrondissement de résidence.

⁹⁹⁰ Qui a été réclamé par les brocanteurs professionnels pour limiter la concurrence.

⁹⁹¹ Op. cit., DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Ed La découverte, (coll repères & Syros), novembre 2000, p.60.,

⁹⁹² Ibidem.

⁹⁹³ BLANC Maurice, « La Distribution du film 16 mm commercial en France, de 1945 à 1961 », *Cinéscoopie*, juin 2006, n°2, p.9.

tardivement Les Artistes Associés⁹⁹⁴) créent des départements en format réduit. De nombreux autres distributeurs et producteurs se lancent alors, comme nous le verrons, sur ce marché de la location ou même de la vente de copies.

Des milliers d'exploitations en format 16 mm existent alors en France et se met en place, par le décret du 28 décembre 1946, une première loi sur le cinéma « non commercial » faisant encore, en grande partie, la confusion entre « amateurs » et « professionnels ».

Il existait alors déjà un réseau de distribution décalé dans le temps avec des sorties échelonnées entre Paris et quelques grandes villes, lieux privilégiés des exclusivités, et la Province où l'exploitation avait souvent lieu en format 16 mm, avant que les copies, parfois bien usées, ne se retrouvent sur les réseaux de location ou de vente pour les amateurs.

A cette époque, le « cinéma amateur », au sens du dispositif de filmage et de projection conçu pour les particuliers, est déjà répandu. Il existe depuis au moins 1912 avec le format 28 mm « Pathé Kok », mais surtout depuis décembre 1922 avec le très grand succès en France du « Pathé Baby » 9,5 mm.

Dans l'après-guerre, le marché est « mûr » et la période des « Trente Glorieuses » va aider à installer le cinéma en format sub-standard. Le 16 mm en particulier va se développer non seulement dans les patronages et institutions diverses, héritières du cinéma éducateur, et les ciné-clubs mais aussi chez les particuliers (même s'il est plus coûteux que le 9,5 mm).

Il existe bien sûr encore en France un certain nombre de « ciné-clubs » déclarés même si leur nombre a chuté depuis les années 1970.

« Aujourd'hui considéré généralement comme désuet, le mouvement des ciné-clubs a naguère joué un rôle primordial d'attraction vers le cinéma et de formation des spectateurs qu'on aurait tort d'oublier. À titre de rappel historique, on se reportera aux chiffres publiés par le CNC pour l'année 1978, année au cours de laquelle on continuait à établir un bilan annuel du cinéma « non-commercial », malgré la médiocre fiabilité des données. L'ensemble des fédérations de ciné-clubs était alors considéré comme comptant plus d'un million d'adhérents, auxquels ont été présentés plus de 55 000 « programmes » (c'est-à-dire séances).

Entre le 1^{er} octobre 1977 et le 30 septembre 1978, on a ainsi recensé 5 437 000 spectateurs, dont environ 321 000 pour le 35 mm et 5 115 000 pour le 16 mm. Il convient de rappeler à ce propos que la fréquentation totale s'est établie pour l'année 1978 à 177,3 millions de spectateurs, chiffre très voisin de celui de 2007.

Les chiffres habituellement cités aujourd'hui n'attribuent plus que 500 000 spectateurs environ aux ciné-clubs [Ndlr, « officiels »] encore en activité, ceci sans aucune possibilité d'en vérifier le bien fondé⁹⁹⁵».

⁹⁹⁴ Ibidem.

⁹⁹⁵ Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la culture), novembre 2008, p.18....

La diffusion de la culture par le film via les ciné-clubs a, comme nous l'avons dit, énormément compté dans la culture critique de générations de cinéphiles, comme par exemple pour les cinéastes de la « Nouvelle Vague ».

Les « ciné-clubs » dépendent, en contrepartie du régime « non commercial », de structures vouées à diffuser officiellement (et légalement) la « culture par le film » auxquels ils doivent être affiliés. Il s'agit des fédérations de Ciné-clubs comme la F.L.E.C. (la Fédération Loisirs et Expression Culturelle et Cinématographique créée en 1946) à Paris, la C.R.C.C. (la Coopérative Régionale du Cinéma Culturel) à Strasbourg, l'UFOLEIS (la Fédération de ciné-clubs de la ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente fondée en 1933) à Caluire ou la fédération U.N.I.C.C. (Union Nationale des Inter Ciné Clubs fondée en 1958) dite « Inter-films » à Paris (qui est liée à la COFECIC (Coordination des fédérations de ciné-clubs créée en 1981) une structure qui rassemble des fédérations nationales et régionales de ciné-clubs) et enfin la F.C.C.M. (Fédération des Ciné-clubs de la Méditerranée) à Béziers qui, bien que non citée par l'arrêté du 14 février 1994⁹⁹⁶, semble bien autorisée par le CNC et de plus héritière de la FFCC créée par Georges SADOUL en mars 1945.

Les fédérations de ciné-clubs (qui se chargent de rémunérer les ayants droit) sont théoriquement les seules habilitées à louer des films à partir de leurs listes pour le cinéma non commercial. L'UFOLEIS aurait représenté jusqu'à 10 500 ciné-clubs⁹⁹⁷ ce qui est, sur le papier, très impressionnant mais à notre sens assez loin des réalités. L'imprécision quant au nombre actuel des ciné-clubs en activité allant, suivant les sources, de 150⁹⁹⁸ à plusieurs milliers est pour nous le signe d'un certain malaise à ce sujet.

Les prix de location de copie pratiqués dans ce secteur dit « non commercial » sont très élevés puisqu'ils vont, en support 35 mm, de 100 €⁹⁹⁹ à 603,46 €¹⁰⁰⁰ (hors transport) pour une seule séance d'un long-métrage. La moyenne pour une copie en support 35 mm se situant autour de 347 € en « non commercial ».

⁹⁹⁶ Arrêté du 14 février 1994, Habilitation des fédérations à diffuser la culture par le film (J.O. du 22 février 1994), in, op. cit., *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision - vidéo*, Éd Dixit – CNC, 2006, p.213.

⁹⁹⁷ Source électronique, Op. cit., site Internet *Quid*, édition 2006, à l'adresse URL : http://www.quid.fr/2006/Enseignement/Foyers_Et_Clubs_De_Jeunes/1 consulté le 28 Juin 2006.

⁹⁹⁸ GLEIZES Jean-Louis, « Y Aurait il encore des ciné-clubs ? », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11, p.47.

⁹⁹⁹ Prix le plus bas relevé pour de très rares titres dont *La vie des morts*, un film français réalisé en 1991 par Arnaud DESPLECHIN, in, source électronique, site Internet de la fédération de ciné-club Inter-film, in, « Catalogue Inter film », à l'adresse URL : <http://cineclubs-interfilm.com> le 15 avril 2009.

¹⁰⁰⁰ *Benjamin Gates et le trésor des templiers*, film américain réalisé en 2004 par Jon TURTELTaub in, *Catalogue FLEC Films grand public* (sous forme pdf p.5.), A jour le 11 août 2006, in, source électronique, site Internet de la fédération de ciné-club Inter-film, in, « Catalogue Inter film », à l'adresse URL : <http://cineclubs-interfilm.com> le 15 avril 2009.

Un tarif de projection en « plein air » peut aussi être proposé par la FLEC¹⁰⁰¹ jusqu'à 1 266 € pour le film *Brice de Nice* en août 2006 ou *Ma vie en plein air*¹⁰⁰², disponible en septembre 2006.

Les prix de location des films en format 16 mm sont moins élevés qu'en 35 mm mais ils varient quand même entre 110 €¹⁰⁰³ et 347 €¹⁰⁰⁴ (hors transport) et une moyenne autour de 200 € pour un long-métrage 16 mm. Pour de petits ciné-clubs ou de petites structures, ces prix rendent souvent impossible la projection d'un film dans un cadre légal¹⁰⁰⁵.

Les catalogues de films photochimique, comme celui de la FLEC, sont en outre renouvelés de plus en plus rarement et, au 7 juillet 2009, la mise à jour était celle du 11 août 2006. Ce catalogue comprenait officiellement 3000 titres pour le catalogue 35 mm et seulement une centaine de copies 16 mm¹⁰⁰⁶ pour lesquelles la FLEC ne joue qu'un rôle d'intermédiaire.

« L'offre de films en 16 mm se fait de plus en plus limitée : en effet, le 16 mm est un format qui tend à disparaître, les distributeurs ne faisant plus retirer les copies usagées¹⁰⁰⁷ ».

De son côté, l'U.N.I.C.C (Union Nationale Inter Ciné-Clubs) qui chapeaute notamment l'association INTER FILM, dont le président est Dominique PAÏNI, propose dans son catalogue *Objectif ciné-Clubs*, 3600 films en 35 mm et 500 en 16 mm¹⁰⁰⁸.

Les prix du secteur « non commercial » qui peuvent même aller jusqu'à plus de 700 € et plus pour un court métrage¹⁰⁰⁹, poussent beaucoup de personnes à recourir à la facilité en diffusant un film, sans en payer les droits (même vidéo)¹⁰¹⁰, à partir le plus souvent maintenant d'un simple DVD en vidéo projection.

¹⁰⁰¹ *Catalogue FLEC Films grand public*, in, Ibidem.

¹⁰⁰² Film de Rémi BEZANÇON.

¹⁰⁰³ CECCONI Baptiste, « comment fonder un ciné-club », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p39.

¹⁰⁰⁴ Op. cit., source électronique, site Internet de la fédération de ciné-club Inter-film, in, « Catalogue Inter film », à l'adresse URL : <http://cineclubs-interfilm.com> le 15 avril 2009.

¹⁰⁰⁵ D'autant que ces prix rejoignent rejoint les prix à l'achat pour les copies sur le marché parallèle.

¹⁰⁰⁶ Source électronique, site Internet de la FLEC, à l'adresse URL : <http://www.mediaflec.com>, consulté le 28 juin 2006.

¹⁰⁰⁷ Op. cit., Source électronique, site Internet de la FLEC, à l'adresse URL, <http://www.mediaflec.com/16-mm.html>, consulté le 15 mai 2009.

¹⁰⁰⁸ Source, site Internet de INTER FILM, consulté le 28 Juin 2006 : <http://www.cineclubs-interfilm.com> consulté le 15 juin 2009.

¹⁰⁰⁹ SEUTIN Bernard, animateur de cinéma citant le cas d'un court métrage documentaire dont il disposait d'une copie argentique ; ayant voulu la programmer, il avait contacté son auteur - producteur qui lui a fixé ce prix pour une diffusion unique, ce qui bien sûr n'a pas permis à sa structure de le passer sur le plan du coût dans le cadre des « Convivales, Art cinéma et ruralité », dit « festival de Nannay », à Nannay dans la Nièvre.

Source : SEUTIN Bernard, (entretien), à Nevers, le 13 janvier 2009.

¹⁰¹⁰ Les prix sont assez élevés et stables puisque, en 2004-2005, un film comme *Taxi Driver* réalisé, en 1976, par Martin SCORSESE se louait, en non commercial, en support vidéo DVD à 123 € (hors taxes) chez Vidéo Vision (location que nous avons effectuée avec un groupe d'élèves dans le cadre du projet tutoré d'une manifestation universitaire « File7 », à Serris, le 27 mai 2005) et, à la même époque, le même film, en support photochimique 35 mm, se louait dans ce cadre au prix de 392 €, Source du tarif en copie argentique : *Objectif : Ciné-clubs 2004 -2005, catalogue de films 16 et 35 mm sélectionnés par l'UNICC pour le secteur non commercial*, Ed Inter Film, juillet 2004, p.99. 123p.

L'Union Régionale des Fédérations des Oeuvres Laïques semble casser les prix, mais uniquement en vidéo, avec des droits institutionnels entre 40 € et 90 €, pour une utilisation illimitée en non commercial complet, c'est-à-dire des séances gratuites¹⁰¹¹. Cela indique clairement que les vidéogrammes sont l'avenir des ciné-clubs, au risque d'une programmation moins originale et d'un abandon du support film, lourd de conséquences sur le plan symbolique.

Certaines fédérations gèrent des catalogues qui ne leur appartiennent pas en propre comme par exemple la FLEC¹⁰¹², qui en 2007, s'est associée à Swank Films Distribution pour un catalogue de 10 000 titres de DVD, destinés aux projections publiques de films. Cela participe, petit à petit, de supplanter l'argentique dans les ciné-clubs par la force des choses, d'autant que les prix sont inférieurs.

Enfin, quoi qu'en dise les fédérations de ciné-clubs, il est tout à fait possible de négocier directement des copies avec des distributeurs pour un tarif entre 250 et 500 €¹⁰¹³, par un arrangement de gré à gré.

D'octobre 2004 à mars 2005, les ciné-clubs rattachés à INTER FILM ont organisé 832 séances y présentant 581 films différents¹⁰¹⁴, mais est-ce vraiment un bon chiffre au regard du désir de films qui peut exister et même du nombre de films disponibles ?

Le rapport BERTHOD commandé par le Ministère de la Culture en 2005 faisait le point sur le statut du cinéma « non commercial » tout en préconisant, entre autres, l'abrogation de la réglementation en cours (Code de l'industrie cinématographique, art 2-6° ; décret du 28 janvier 1946, art.15, dernier, Décision réglementaire n°50 du 9 juin 1964, art. 3 et 4, Instruction du CNC du 19 octobre 1964) :

« Ainsi, dans les faits, c'est le secteur non commercial qui est défini par défaut : est qualifiée de *non commerciale* toute représentation publique qui ne donne pas lieu à perception de la TSA et à utilisation de la billetterie agréée ...

... les établissements scolaires, publics ou privés sous contrat, dès lors que les droits non commerciaux des oeuvres qui y sont montrées à leurs élèves et à leurs familles ont été régulièrement acquis auprès des ayants droit. De même, dans l'activité des établissements d'enseignement, il n'est question ici que des projections organisées hors temps scolaire, dans une salle spécialement prévue à cet usage, et non des utilisations pédagogiques, dans le temps scolaire et dans la salle de cours, de vidéogrammes faisant l'objet d'une consultation par un groupe fermé, consultation qui ne met pas en jeu la notion de représentation publique

¹⁰¹¹ GLEIZES Jean-Louis [en réponse dans la rubrique boîte aux lettres à Nadine DENIS], *Cinéscoopie*, n°13, mars 2009, p.56.

¹⁰¹² Op. cit., Source électronique, site Internet de la FLEC, à l'adresse URL : <http://www.mediaflec.com>, consulté le 4 mai 2009.

¹⁰¹³ Ibidem.

¹⁰¹⁴ Ibidem.

et suppose, comme pour les bibliothèques, l'acquisition de droits spécifiques distincts du droit de représentation » ...

...Pour les quelques associations, semble-t-il peu nombreuses [Sic], qui ont une activité régulière de programmation cinématographique, qui ne sont assimilables ni à une cinémathèque ni à un festival, et qui ne seraient pas non plus délégataires de service public, mais qui rempliraient néanmoins des missions d'intérêt général en contribuant de manière incontestable à démocratiser la culture cinématographique, on propose qu'une autorisation puisse leur être accordée de façon dérogatoire après avis de la commission nationale compétente en matière de cinémathèques, et au vu de la reconnaissance des missions d'intérêt général qu'elles remplissent ». ¹⁰¹⁵

Remarquons qu'il n'y a pas un mot sur l'existence de projections par des collectionneurs dans le rapport BERTHOD, sur « l'exploitation cinématographique dite non commerciale » ¹⁰¹⁶ et qu'il est très difficile à un collectionneur de montrer ses films dans le cadre d'un système légal qui l'ignore maintenant totalement puisque seuls les ciné-clubs et assimilés et les festivals sont cités explicitement par tous les documents récents.

A propos de la définition même de ce qu'est un ciné-club, l'article 2 de l'arrêté du 6 janvier 1964 indique ¹⁰¹⁷ :

« L'habilitation à diffuser la culture par le film est accordée aux fédérations pour l'ensemble des associations ou organismes assimilés qui y sont affiliés par arrêté conjoint du ministre d'Etat chargé des affaires culturelles et du ministre de l'éducation nationale »

En outre, l'article n°3 suivant indique d'ailleurs :

« Les associations et organismes assimilés affiliés à une fédération ne peuvent se procurer des films qu'auprès de celle-ci qui est responsable de la nature des programmes correspondants aux buts culturels poursuivis. »

La décision réglementaire N°50 du 9 juin 1964 dans son article 3 ¹⁰¹⁸ insiste également sur la dépendance des « associations et organismes assimilés à diffuser la culture par le film » c'est-à-dire, si on se base sur le texte de l'instruction du 19 octobre 1964 en chapitre 5 « Reconnaissance comme ciné-club » donc par la désignation de : « ciné-clubs » ¹⁰¹⁹.

La FLEC rappelle sur son site Internet les devoirs et obligations des ciné-clubs :

« Les devoirs

- Les ciné-clubs sont affiliés à une seule fédération et sont à jour de leur cotisation.
- Ils connaissent et appliquent le statut de cinéma non commercial, notamment en ce qui concerne les cotisations, et bénéficient ainsi de la détaxation prévue dans la loi des finances.

¹⁰¹⁵ Op.cit., BERTHOD Michel, *Rapport sur l'exploitation cinématographique dite non commerciale, pour l'inspection générale des affaires culturelles du ministère de la culture et de la communication*,.. juin 2005, p.5.

¹⁰¹⁶ Ibidem.

¹⁰¹⁷ Op.cit., *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision – vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006, p.207.

¹⁰¹⁸ Ibidem, p.209.

¹⁰¹⁹ Ibidem, p.212.

- Ils tiennent à jour un registre des adhésions.
- Ils connaissent et appliquent le règlement intérieur de la Fédération, notamment en ce qui concerne les déclarations et redevances à la S.A.C.E.M, les commandes et le règlement des factures.
- Ils envoient à la Flec un bref rapport annuel d'activité.

Les Droits :

- Les ciné-clubs organisent autant de séances qu'ils le jugent utile.
- Ils déterminent le montant des cotisations de leurs adhérents.
- Ils sont exonérés de toute taxe fiscale.
- Ils peuvent solliciter des subventions de divers organismes publics (Conseils Généraux, Conseil Municipaux, Conseils Régionaux, Direction Régionale des Affaires Culturelles : DRAC) ou organismes privés.
- La cotisation qu'ils versent à la Fédération leur donne libre accès aux prestations des différents services de celle-ci.¹⁰²⁰ »

L'appellation ciné-club implique par ailleurs :

« que seuls peuvent se prévaloir du titre de " ciné-club " les associations qui organisent régulièrement des séances comportant des présentations et débats sur les films projetés »¹⁰²¹.

Le droit de l'audiovisuel est en évolution constante et en relation directe avec notre sujet. Ainsi un autre rapport de 2008 aborde d'ailleurs le sujet avant, qu'inévitablement, une réforme ne se fasse jour sous peu :

« Ainsi que l'analyse le rapport BERTHOD précité, la réglementation fournit une définition en quelque sorte « par défaut » de cette notion. Elle semble avoir surtout pour objet de distinguer ce mode de diffusion de la représentation en salle telle qu'elle est soumise à la réglementation professionnelle. Les ciné-clubs ont ainsi été astreints à des conditions restrictives : obligation d'adhérer à une « Fédération habilitée à diffuser la culture par le film », c'est à dire seule reconnue pour fournir des films aux clubs adhérents, accès réservé aux adhérents ayant acquitté une carte nominative pour au moins trois séances, interdiction de projeter des films de long métrage de moins de quatre ans (aujourd'hui de moins d'un an), transmission au CNC d'un bordereau de déclaration de programme après chaque séance. Les cessions de droits de diffusion des films sont effectuées à prix forfaitaire. La diffusion des films dans les ciné-clubs s'est effectuée principalement sous le format « sub-standard » (16 mm), ce qui a contribué à la séparer du marché. Exonérés du paiement de la TSA, les ciné-clubs n'ont bénéficié que de concours financiers minimes du CNC ou du ministère de la culture, essentiellement sous la forme d'une subvention à la COFECIC (organisme commun aux fédérations) afin d'acquérir des droits de diffusion de films.

¹⁰²⁰ Source électronique, site Internet de la FLEC, à l'adresse URL : <http://www.mediaflec.com/Comment-Fonder-un-Cine-Club.html>, consulté le 15 juin 2007.

¹⁰²¹ Ibidem.

L'observation de ces règles tatillonnes est peu à peu tombée en désuétude, à mesure de l'affaiblissement des fédérations de ciné-clubs, de l'extension d'autres modes de diffusion hors réglementation (par exemple auprès des comités d'entreprise pour les arbres de Noël), et de la constatation par le CNC de l'inutilité d'un contrôle dépourvu de moyens et d'effets. Par ailleurs les données du marché ont rendu les précautions initiales largement anachroniques, à l'heure où les interrogations sur le régime de diffusion des films portent plutôt sur le piratage sur Internet, sur la projection numérique ou sur la concurrence entre exploitation privée et gestion publique des salles de cinéma ». ¹⁰²²

Le caractère « non commercial » des projections amène, il est vrai, quels que soient les supports, les animateurs de projections à penser qu'elles sont légales en restant par exemple dans un cadre privé (dont le sens est assez extensif pour certains).

A ce propos, il est bon de rappeler contrairement à ce qu'on entend parfois, selon la juriste Pascale DESJONQUIÈRES ¹⁰²³ que d'une part :

« La loi prévoit que "Les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans le cercle de famille sont libres et exonérées de toute redevance". Il n'est donc pas nécessaire de requérir l'autorisation de l'auteur ¹⁰²⁴».

Mais également que :

« La notion de réunion ayant un caractère familial prononcé pour elle mariage ou un anniversaire OK, même dans un hôtel ce qui n'est le point de vue de tous, par contre repas d'un chef d'entreprise à ses fournisseur non... de la même façon un commerçant qui diffuse de la musique ne fait pas une audition publique. ¹⁰²⁵ »

Certains professionnels, comme des loueurs de matériel de projection mobile nous ont même confié, qu'une part importante des d'administrations publiques ou d'établissements connus ne payent pas les droits des films qu'ils passent lors des fêtes des comités d'entreprises des personnels.

Avec la montée en puissance de la vidéo projection, ces cas de figures se banalisent et les « ciné-clubs » qui respectent la loi ont beaucoup de mal à subsister, ou sont voués à disparaître, au vu par exemple du prix exhaustif des locations de copies.

Le rapport d'Alain AUCLAIRE, de novembre 2008, « Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma » retient, quant à lui, les facteurs suivants de « dépérissement. » du secteur « non commercial » :

¹⁰²² Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la culture), novembre 2008, pp.36-37...

¹⁰²³ DESJONQUIÈRES Pascale, *Les droits d'auteur guide juridique et fiscale*, Les éditions Juris service AGECE, 1997, p.98 p. 414p.

¹⁰²⁴ Ibidem.

¹⁰²⁵ Ibidem.

- « - Les limites imposées par le régime juridique de la diffusion dite « non-commerciale » : un système volontairement malthusien a progressivement étouffé toute velléité de modernisation.
- L'obsolescence du support de diffusion : la quasi-disparition du 16 mm rend cette question rétrospective, en même temps qu'on voit apparaître une nouvelle interrogation à propos de l'utilisation du DVD.
- La concurrence des nouveaux modes d'accès au film : les chaînes thématiques, le téléchargement et le partage de fichiers privilégient la consommation individuelle au détriment d'une découverte accompagnée en salle, mais ils attirent grâce à une offre de films qui apparaît illimitée, sans même devoir évoquer la question du téléchargement illégal.
- La contrainte des catalogues de films disponibles auprès des fédérations de ciné-clubs : les fédérations ont constitué des catalogues abondants, mais n'ont pas eu la possibilité de les renouveler suffisamment. De plus lorsque les ciné-clubs demandent un film hors catalogue, les tarifs de location forfaitaire pratiqués par les distributeurs sont trop souvent disproportionnés par rapport au nombre réel de spectateurs des séances de ciné-clubs.
- Le maintien d'une conception sans doute trop figée de la relation entre le film et les spectateurs : la séance de ciné-club est apparue au fil du temps comme un rituel désuet, aggravé par la fragilité des associations et le renouvellement insuffisant des animateurs.
- La mise à l'écart des mécanismes professionnels et institutionnels du cinéma : les ciné-clubs n'ont pu préserver leur place dans la diffusion du film au côté des distributeurs et des exploitants. Il faut convenir que le mouvement des ciné-clubs n'est pas parvenu à tisser une relation constructive avec les professionnels, et a paru se cantonner dans une distance critique ou plaintive par rapport au cinéma « commercial ». ¹⁰²⁶ »

Le statut actuel du « cinéma non commercial », sous une forme ou une autre, est perçu par les grands distributeurs comme une concurrence jugée « déloyale » car n'ayant pas les mêmes obligations qu'eux. Le député Alain BOCQUET, dans une missive au ministre de la Culture à propos du rapport BERTHOD sur le « cinéma non commercial », s'est inquiété de la possible disparition d'un certain nombre de manifestations (comme les festivals de films) et donc de la diminution du volume de l'offre, mais aussi de sa variété :

« M. Alain BOCQUET attire l'attention de M. le ministre de la culture et de la communication sur le rapport relatif à l'exploitation cinématographique, remis en septembre 2005 au Centre national de la cinématographie (CNC).

Ce rapport, dit rapport BERTHOD, fait suite à une demande de ses services pour répondre aux inquiétudes des exploitants de salles de cinéma commerciales face à l'augmentation significative de projections publiques de films dans des cadres non commerciaux, c'est-à-dire les festivals subventionnés, les festivals non subventionnés, les projections gratuites en plein air, etc. Le rapport suggère une modification du décret du 28 décembre 1946 qui permettait à des lieux culturels associatifs de projeter jusqu'à six séances hors billetterie CNC (taxée TSA).

¹⁰²⁶ Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la culture), novembre 2008 p.37

Cette loi n'étant bien évidemment pas respectée, il propose d'augmenter ce nombre à neuf ou dix, mais de le faire respecter. Les festivals seraient encouragés à proposer une billetterie CNC, donc augmenter leurs prix, c'est-à-dire proposer des tarifs similaires à ceux des salles commerciales, pour des films qui ne bénéficient pas de soutien marketing comparable. Cette modification permettrait de remplir les caisses du compte de soutien du CNC, c'est-à-dire l'aide à la production audiovisuelle et cinématographique. Certes des autorisations exceptionnelles et à tarif spécial pour certaines institutions sont proposées, mais le but est clairement de limiter le nombre et la durée de ces événements. De plus, de nombreux événements qui ne bénéficient pas de subventions se verraient probablement interdits. La seconde proposition de contrôle est par le biais des Visas. Tout film projeté en public, y compris courts métrages et vidéo art, devrait être doté d'un visa d'exploitation délivré par le CNC. Le but n'est pas de limiter le nombre de films, mais il est à craindre que les films projetés dans les festivals et lieux alternatifs sont souvent moins conformistes et risquent de se voir refuser l'autorisation, plongeant ces lieux dans l'illégalité¹⁰²⁷ ».

2. 1. 2. 3 Pièges du droit face à l'accès à la culture par le film

La question du droit concerne les collections privées de films en support argentique non seulement sur le plan de la détention ou des échanges, mais aussi sur le plan de la visibilité des films de ces collections.

Les questions juridiques touchent aussi le droit des cinémathèques officielles à disposer de copies de films et de les conserver à la place de ceux qui devraient le faire.

Raymond BORDE rapportait par exemple les propos de Nicolas SEYDOUX directeur général de Gaumont dans le Film français du 7 juin 1991 :

« Il estime que le soin de conserver les œuvres revient d'abord aux producteurs et à leurs successeurs. Ceux-ci ont la propriété absolue du matériel et ils détiennent les droits jusqu'à ce que les œuvres tombent dans le domaine public. Nicolas Seydoux, va d'ailleurs plus loin : ces droits ne devraient pas avoir de limite dans le temps, mais, faute de mieux, ils pourraient persister 99 ans à partir du tournage.

Cette thèse est peut-être valable pour les Etats-Unis où la production et la distribution sont fortement concentrées. D'ailleurs Seydoux prend l'exemple de *Autant en emporte le vent* qui, plus d'un demi-siècle après sa sortie, continue générer des royalties. Mais en France, la production a été morcelée à l'extrême. Si l'on prend la période 1930-1940, qui fut l'une des plus brillantes, le *Catalogue des films de long métrage* de Raymond Chirat donne 1305 titres qui se répartissent entre des centaines de producteurs. Deux noms subsistent de nos jours

¹⁰²⁷ Source électronique, site Internet du député de la 20ème circonscription du nord, BOQUET Alain, « thèmes Culture, questions écrites », in, Question n°91021 – conséquences relatives au développement du cinéma non commercial », publiée au JO le 04 avril 2006, à l'adresse URL : <http://www.alainbocquet.fr/?p=469> , consulté le 10 juillet 2009.

[Ndlr, outre EURO CINÉ¹⁰²⁸] en fait : Gaumont (ou plutôt Franco Film Aubert) pour 23 films et Pathé (Pathé Natan) pour 64. Les autres firmes ont disparu : décès, faillites, cessions d'activité, destruction de stocks. Il reste donc plus de 1200 titres qui ont été livrés à eux-mêmes. Les ayants droit s'en désintéressaient. Les cinémathèques francophones en ont sauvé près d'un tiers, mais le pourcentage de pertes indique le degré de confiance qu'il faut accorder aux entreprises privées. Séduisante au premier abord, la position de Gaumont relève en Europe de l'utopie. Vive les Archives publiques ! [Ndlr, ... et celles des amateurs]¹⁰²⁹ »

L'accès aux films n'est pas la préoccupation de la loi, qui défend en premier lieu l'intérêt du système industriel (producteurs, distributeurs, etc.). Elle croit peut-être aussi défendre l'intérêt des ayants-droit même si cela aboutit parfois, de manière ambivalente, à l'invisibilité de certains films, impossibles à obtenir ou à montrer même ponctuellement.

Le cinéma dit « non commercial » ou des festivals de films, s'ils font appel à d'autres copies que celles proposées ou disponibles dans les circuits traditionnels de distribution, s'exposent à des difficultés juridiques.

La question des « auteurs » est par ailleurs d'une grande complexité puisqu'on distingue par exemple à la fois un « droit patrimonial » et un « droit moral ». Dans tous les cas :

« C'est au contrefacteur présumé d'apporter la preuve de sa bonne foi¹⁰³⁰ ».

Ce qui fragilise en particulier des collectionneurs amateurs, simples particuliers face au poids de la justice.

L'Article L. 111-1 du code de la propriété intellectuelle stipule que :

« L'auteur d'une oeuvre de l'esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral, ainsi que des attributs d'ordre patrimonial ».

Lorsqu'on prend en compte le nombre des auteurs¹⁰³¹ (puisque l'œuvre audiovisuelle est une oeuvre de « collaboration ») et des droits parfois prorogables, la gestion des droits de certains films devient d'une très grande complexité. Rappelons, en outre, que les auteurs peuvent faire valoir leur droit moral (en France et dans certains pays) pour interdire la diffusion d'une l'œuvre, si cette dernière subit une « dénaturation » (ce qui n'est pas sans importance au regard de la question de l'arrivée du numérique).

¹⁰²⁸ Fondé en 1937. Raymond BORDE oublie de le citer même si cela reste anecdotique sur le fond.

¹⁰²⁹ Op. cit., BORDE Raymond, in, BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997, p.20.

¹⁰³⁰ Op. cit., DEBBASCH Charles, *Droit de l'audiovisuel*,... p.514.

¹⁰³¹ En référence à l'article L.113-7 du Code de la propriété intellectuelle concernant les œuvres audiovisuelles : « Les droits sont détenus conjointement par le scénariste, l'auteur de l'adaptation, le dialoguiste, le compositeur de la bande musicale et le réalisateur ».

Selon l'article L.132-24 du Code de propriété intellectuelle le producteur choisit de prendre l'initiative et la responsabilité de la réalisation de l'œuvre et devient à ce titre cessionnaire des droits d'exploitation de l'œuvre.

Enfin l'article L.131-4 du Code de la propriété intellectuelle stipule que « les auteurs d'une œuvre doivent être rémunérés proportionnellement aux recettes » ce qui est parfois très complexe à mettre en application avec les nouveaux médias.

L'Article L. 121-1. du Code de la propriété intellectuelle stipule que :

« L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires »¹⁰³².

La durée des droits a été prorogée de nombreuses fois depuis la Révolution Française et elle est actuellement de 70 ans après la mort du dernier des auteurs contre, avant le 1^{er} juillet 1995¹⁰³³, pour la France, de 50 ans « hors années de guerre »¹⁰³⁴, etc.

Article L. 123-1 du Code de la propriété intellectuelle stipule que :

« L'auteur jouit, sa vie durant du droit exclusif d'exploiter son oeuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire.

Au décès de l'auteur, ce droit persiste au bénéfice de ses ayants droit pendant l'année civile en cours et les soixante-dix années qui suivent¹⁰³⁵.

Reste juste sur le plan théorique, pour les collectionneurs de films, le droit de passer chez soit, en dehors des films d'édition, des oeuvres tombées dans le domaine public ,mais celui-ci semble s'éloigner aussi rapidement que le temps passe.

Il existe cependant à l'étranger des délais plus court et des films libres de droits dans des délais d'une trentaine d'années, parce que par exemple qu'effectué dans le cadre de Services Publics (aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne). Dans une moindre mesure, c'est également le cas lorsque les oeuvres sont sous le régime du « copyright », qui est différent du droit d'auteur au sens Français.

Les délais sont également légèrement plus courts (puisque l'on tient compte de la date de l'oeuvre et non pas de la mort de l'auteur) dans quelques autres cas dont ceux des oeuvres anonymes ou collectives françaises :

Article L. 123-3 du Code de la propriété intellectuelle stipule que :

« Pour les oeuvres pseudonymes, anonymes ou collectives, la durée du droit exclusif est de soixante-dix années à compter du 1^{er} janvier de l'année civile suivant celle où l'oeuvre a été

¹⁰³² *Code de la propriété intellectuelle (partie législative), Première partie la propriété littéraire et artistique, livre I le droit d'auteur, titre II Droits des auteurs (droit moral)*, in, source électronique, à l'adresse URL : http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm, consulté le 8 juillet 2009.

¹⁰³³ Par la directive 93/98/CEE du Conseil du 29 octobre 1993, relative à l'harmonisation de la durée du droit d'auteur et de certains droits voisins est entrée en vigueur le 1er juillet 1995, et a été ensuite remplacée par la directive du 12 décembre 2006.

Source Op. cit, *Code de la propriété intellectuelle (partie législative) ...*

¹⁰³⁴ La Seconde Guerre mondiale se termine, d'un point de vue juridique, le 23 octobre 1954 (par le traité de paix avec l'Allemagne). La période de celle ci s'étendait donc, pour sa prise en compte, de 1939 à 1954 soit sur une période de presque 15 ans, contre 6 ans dans la « pratique », pour la France, entre le 3 septembre 1939 et la capitulation japonaise du 2 septembre 1945.

Pour la musique cette disposition semble toujours exister depuis une cassation du 27 février 2007 (avec comme date de fin de guerre le 1er janvier 1948).

Il faut d'ailleurs rappeler que les morts pour la France bénéficient d'un délai supplémentaire de 30 années au delà normal de 70 ans après la mort de l'auteur.

¹⁰³⁵ Source Op. cit, *Code de la propriété intellectuelle (partie législative) ...*

publiée. La date de publication est déterminée par tout mode de preuve de droit commun, et notamment par le dépôt légal. Au cas où une oeuvre pseudonyme, anonyme ou collective est publiée de manière échelonnée, le délai court à compter du 1er janvier de l'année civile qui suit la date à laquelle chaque élément a été publié. Lorsque le ou les auteurs d'oeuvres anonymes ou pseudonymes se sont fait connaître, la durée du droit exclusif est celle prévue aux articles L. 123-1 ou L. 123-2.¹⁰³⁶».

Cependant une majorité de pays s'aligne sur la durée de 70 ans, dont les Etats-Unis avec depuis 1998, le « Sonny Bono Copyright Term Extension Act »¹⁰³⁷ et que, dans certains cas, des droits à 120 ans après la création des oeuvres existent¹⁰³⁸.

Les cas à l'étranger sont d'ailleurs, comme en France, d'une grande complexité puisque des états modifient unilatéralement la durée du domaine public, comme la Russie, au nom de la défunte URSS, qui est passée rétroactivement pour ses productions publiques (que l'on trouve massivement chez les collectionneurs français) de 1973 à l'année 1954.

La commission européenne a par exemple proposé, en juillet 2008, une prorogation générale des droits des oeuvres enregistrées à 95 ans¹⁰³⁹ comme les Américains l'ont fait en votant au Congrès spécifiquement, en 1998, une extension, dans le cas Mickey, connu sous la formule dite du « Mickey Mouse Copyright Term Extension Act ».

Rappelons que le droit moral est lui inaliénable et transmissible aux héritiers¹⁰⁴⁰ et qu'il existe également un droit de représentation lui même différent du droit de reproduction.

« Le droit d'auteur se différencie également de la notion de droits voisins ou droits connexes. Les droits voisins du droit d'auteur sont accordés aux artistes-interprètes sur leur interprétation de l'oeuvre, aux producteurs sur les enregistrements de l'oeuvre qu'ils ont financés, et aux entreprises de communication sur les oeuvres qu'elles diffusent. Les droits voisins offrent une protection comparable à celle assurée par le droit d'auteur, mais leur durée est moindre...

Le créateur de l'oeuvre est toujours le titulaire originel des droits d'auteur, même s'il peut ensuite céder ses droits patrimoniaux.¹⁰⁴¹ ».

La loi n'est pas là pour favoriser la visibilité des films mais juste pour que le droit soit respecté, même celui de ne pas montrer des films. Certains films, pris dans des imbroglios juridiques, demeurent invisibles pendant des années, le temps par exemple que les ayants

¹⁰³⁶ Op. cit, *Code de la propriété intellectuelle (partie législative)* ...

¹⁰³⁷ Qui porte le nom du chanteur Sonny BONO.

¹⁰³⁸ Dans le cas des oeuvres collectives d'entreprises à 120 ans après la création.

Source électronique, site Internet Wikipedia.org, version française, Loi américaine d'extension du terme des droits d'auteur à l'adresse URL : <http://www.wikipedia.org> consulté le 15 mars 2008.

¹⁰³⁹ Source électronique, site Internet de l'ACE, « EU Committee Approves Copyright Extension », mis en ligne le 25 février 2009, à l'adresse URL : http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/term-protection/term-protection_en.htm consulté le 15 juillet 2009.

¹⁰⁴⁰ Art. 6 de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

¹⁰⁴¹ Source électronique, site Internet Wikipedia.org, à l'adresse URL : <http://www.wikipedia.org>, consulté le 14 juillet 2008.

droit se mettent d'accord. La loi interdisait même la restauration de ces films le temps que les problèmes soient résolus ce qui peut être lourd de conséquences face à des supports qui se dégradent jusqu'à devenir à jamais inexploitable

Le cas du cinéaste Pierre ÉTAIX, dont une partie des œuvres étaient jusqu'à présent invisibles a d'ailleurs suscité la tristesse du public et des cinéphiles :

« Le tribunal de grand instance a donné raison au cinéaste, qui réclamait que lui soient rendus les droits de cinq de ses films. Le tribunal a cassé l'accord signé avec la société Gavroche Productions. Les films devraient ainsi bientôt pouvoir ressortir en salles. *Qui se souvient du Soupirant, de Yoyo, de Tant qu'on a la santé, du Grand amour et du Pays de Cocagne ?* Ces cinq films, tous signés Pierre ETAIX, étaient au cœur d'un imbroglio juridique depuis cinq ans... qui vient de tourner à l'avantage du cinéaste.

En 2004, Pierre ETAIX avait cédé ses droits à une société, Gavroche productions, chargée de restaurer et d'exploiter les cinq films. Seulement, la société n'a jamais rien fait. Et les films sont devenus invisibles... Pierre ETAIX, et son scénariste Jean-Claude CARRIÈRE, n'ont eu d'autre choix que d'intenter une procédure en justice. Soutenus par tout ce que la France - et le reste du monde - compte d'amis...

Parmi les 56.000 de pétitionnaires, figurent en bonne place les signatures de Woody ALLEN et de Jerry LEWIS. Fin 2006, le cinéaste estime que, faute d'engagement du producteur, l'accord est caduc. Gavroche réagit immédiatement, et publie le contrat en janvier 2007 au Registre public de la cinématographie et de l'audiovisuel (RPCA). La justice a finalement donné raison à Pierre ETAIX. Dans son jugement, la 3e chambre civile du tribunal de grande instance de Paris estime qu'"en l'absence de consentements valablement échangés", elle prononce la "nullité du contrat de cession de droits d'auteur publié au RPCA".

En outre, le tribunal a débouté Gavroche Productions des poursuites qu'il avait engagées contre la Fondation Groupama GAN pour le cinéma. Gavroche reprochait à la fondation d'avoir fait restaurer les négatifs de Yoyo, avant de la présenter au Festival de Cannes et au Festival du cinéma de Paris, en 2007. "Attendu que la cession de droits d'auteur a été déclarée nulle", la société Gavroche Productions a été jugée irrecevable dans son action en contrefaçon. En sus, le TGI l'a condamnée à verser 10.000 euros de dommages et intérêts à la Fondation pour procédure abusive¹⁰⁴² ».

Cette affaire a été largement médiatisée et le cinéaste a finalement obtenu gain de cause. Ses films vont pouvoir enfin être montrés. Il s'agit d'une affaire parmi beaucoup d'autres, qui elles ne bénéficient pas de cette publicité.

Il nous faut ici rappeler que les copies détenues par les collectionneurs privés ou, le dépôt légal, peuvent permettre, dans certains cas (de recherche), d'accéder aux films même contre l'avis des ayants-droit en titre et de ceux qui disposent de copies sans vouloir les montrer.

¹⁰⁴² Source électronique, site Internet de France Info (Radio France), GAVEN Guillaume, (avec agences), « Victoire judiciaire pour Pierre Etaix », à l'adresse URL http://www.france-info.com/spip.php?article311094&theme=9&sous_theme=11, mise en ligne le 26 juin 2009.

Si la loi rappelle que :

« L'auteur a seul le droit de divulguer son œuvre »¹⁰⁴³

et même que :

« Ce droit peut s'exercer même après l'expiration du droit exclusif d'exploitation »¹⁰⁴⁴.

La loi souligne en même temps qu'il faut valoriser une œuvre en état de « vacance » ou de « déshérence »¹⁰⁴⁵.

L'article L. 121-3 du Code de la propriété intellectuelle stipule aussi que :

« En cas d'abus notoire dans l'usage ou le non-usage du droit de divulgation de la part des représentants de l'auteur décédé visés à l'article L. 121-2, le tribunal de grande instance peut ordonner toute mesure appropriée. Il en est de même s'il y a conflit entre lesdits représentants, s'il n'y a pas d'ayants droit connu ou en cas de vacance ou de déshérence¹⁰⁴⁶ ».

Quelques « brèches » peuvent cependant permettre ou favoriser la visibilité des œuvres dans un contexte où rappelons-le, les délais des droits d'exploitation peuvent être assez courts (par exemple souvent d'une durée de 5 ans) laissant les films loin de la lumière des projecteurs pendant des décennies. Par ailleurs l'article L. 122-5. rappelle que :

« Lorsque l'oeuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire :

1° les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle de famille¹⁰⁴⁷ ».

Ce qui implique, par exemple, qu'un film qui aurait été édité dans une période où le film était librement diffusé, peut devenir la seule possibilité de le voir puisque son auteur ne pas l'interdire rétroactivement.

Une lecture tatillonne du droit dans le sens des collectionneurs amateurs qui voudraient passer quelquefois par an leurs films, ne donnerait-elle pas des résultats si elle était plaidée en cas de poursuite par un avocat spécialisé en droit de l'audiovisuel ?

En premier lieu, le statut des « ciné-clubs » n'est-il pas discutable en la notion exclusive de « l'habilitation à diffuser la culture » pour ne pas être obligé de passer par une fédération ?

¹⁰⁴³ Art. 19 de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Source électronique, site Internet Admi.net, à l'adresse URL : <http://admi.net> , consulté le 2 juillet 2009.

¹⁰⁴⁴ Ibidem.

¹⁰⁴⁵ Art. 20 de la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique. Source : Ibidem.

¹⁰⁴⁶ Source : Op. cit., *Code de la propriété intellectuelle (partie législative) ...*

¹⁰⁴⁷ *Code de la propriété intellectuelle (partie législative)* Première partie la propriété littéraire et artistique, livre I le droit d'auteur, titre II Droits des auteurs (droit moral), in, source électronique, site Internet, à l'adresse URL : http://www.celog.fr/cpi/lv1_tt2.htm, consulté le 8 juillet 2009.

Si, par exemple, on développe le fait qu'une « projection cinématographique » a certaines caractéristiques¹⁰⁴⁸, ne peut-on penser que ce qui ne correspond pas à cette définition, ne l'est pas :

« L'ensembles des films cinématographiques projeté au cours d'un même spectacle constitue le programme. Tout programme de spectacle cinématographique doit comporter un film d'un métrage supérieur à 1600 mètres dont le visa d'exploitation date de moins de cinq années. Il ne peut comporter qu'un seul répondant à cette double condition ».

Mais alors que se passe-t-il donc avec un court métrage de plus de cinq ans ? Ce n'est plus un « spectacle cinématographique » ? Mais si ce n'est plus un « spectacle cinématographique », les lois et règlements sont-ils valables dans ce cas ?

L'instruction du 19 octobre 1964 « relative à l'habilitation à diffuser la culture par le film » parle, certes¹⁰⁴⁹, de groupements assimilés (dont les comités d'entreprises) aux « associations et organismes assimilés à diffuser la culture par le film » (donc les « ciné-clubs »), avec simplement comme une « possibilité » de s'affilier et non pas comme une obligation.

Mais sans affiliation, l'article suivant (article 5¹⁰⁵⁰) rappelle alors :

« Les séances organisées exceptionnellement au profit des association et des groupements légalement constitués, agissant sans but lucratif, sont limités à quatre par an et par association doivent faire l'objet d'une déclaration préalable au CNC ».

En admettant qu'une ambiguïté puisse exister quant à l'assimilation d'une association où sont diffusés quatre films à un « ciné-club », les textes précisent que même pour eux la limite est à six séances détaxées.

« Dans la limite de six par an, vous [Ndlr : les ciné-clubs] pouvez organiser des séances dites " exceptionnelles " avec un droit d'entrée et de la publicité. Depuis le 1er janvier 1976, les recettes dégagées lors de ces séances exceptionnelles sont détaxées (jusqu'à concurrence de 6 000 F)¹⁰⁵¹ ».

Ne peut-on pas ainsi en conclure que passer un court-métrage de moins de 1600 m de plus de 5 ans n'est pas un « spectacle cinématographique »¹⁰⁵² et que dans la limite de quatre

¹⁰⁴⁸ Op. cit., « Code de l'industrie cinématographique », « section 3 », « conditions de projection des films cinématographiques » – « article 23 », *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision - vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006, p.8.

¹⁰⁴⁹ « III habilitation des associations ou groupements assimilés », in, op. cit., *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision - vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006, p. 209

¹⁰⁵⁰ Ibidem, p.208.

¹⁰⁵¹ Op. cit., source électronique, site Internet de la FLEC, à l'adresse URL :

<http://www.mediaflec.com/Comment-Fonder-un-Cine-Club.html>, consulté le 15 juin 2007.

¹⁰⁵² Même si la loi dans son dernier paragraphe de l'article 15 du décret du 28 décembre 1946 précise que : « la séance ne doit pas favoriser directement ou indirectement la commercialisation de produits ou la fourniture de services ».

Source : « Décision réglementaire N°50 du juin 1964 du centre national de la cinématographie relative au secteur non commercial de la cinématographie ». *CNC Les textes juridiques cinéma - télévision - vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006, p.209

projections, on n'est pas obligé de s'affilier à une fédération si l'association n'est pas un « ciné-club » (c'est-à-dire une association dont la vocation est de « diffuser la culture par le film ») ? Pourquoi ne pourrait-on pas diffuser un film tombé dans le « domaine public »¹⁰⁵³, comme un burlesque des années 1910, à partir d'un film d'édition, qui intègre cette possibilité, ou d'une copie ancienne sans parler de celles éditées avant la mise en place de visas en 1944 ? Certes, le principe d'avoir à déclarer préalablement au CNC une projection est une cause possible d'ennuis pour celui ou ceux qui veulent ou voudraient contourner le système « légalement ». Cela induit, dans la pratique, l'existence de projections non déclarées. La tendance est en fait à une réglementation de plus en plus précise limitant la diffusion de certaines oeuvres. Les rapports, comme le rapport BERTHOD, n'ont d'ailleurs pas été favorablement accueillis par les animateurs de ciné-clubs¹⁰⁵⁴.

Une nouvelle version du décret de « l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographique » n°90-174 du 23 février 1990 en vigueur au 4 octobre 2008¹⁰⁵⁵ indique en effet que :

« Aucune œuvre cinématographique ne peut être publiquement représentée sans que l'indication du numéro du visa soit projetée sur l'écran ».

La polémique autour de ce décret du CNC souligne la difficulté à programmer des œuvres sortant de « sentiers battus » car n'ayant pas encore eu de visa d'exploitation mais aussi ceux n'en ayant jamais eu pour diverses raisons, dont tout simplement parce qu'ils ont été édités avant 1944 et la mise en place de celui-ci¹⁰⁵⁶.

« Un décret du 1^{er} octobre suscite l'inquiétude dans le monde des ciné-clubs, cinémathèques et festivals de cinéma. Celui ci contraint les organisateurs de ces manifestations à demander une autorisation au CNC avant de projeter un film ne possédant pas un visa d'exploitation... la nécessité de soumettre au CNC un synopsis de chaque film présenté et d'en tenir une copie [sic] à disposition du ministère de la culture provoque l'incompréhension des professionnels, qui n'ont nullement été consultés sur la question. Sans même parler des craintes quant à une éventuelle censure préalable, la nouvelle procédure semble extrêmement difficile à mettre en œuvre, sur le plan matériel ».

¹⁰⁵³ Même si celui ci a tendance à voir la période de droit couverte par droit d'auteur s'allonger.

¹⁰⁵⁴ Par exemple Jean-Baptiste ACHÉRITÉGUY qui a écrit une : « Lettre ouverte Madame la directrice du CNC et à Monsieur BERTHOD rapporteur du cinéma dit « non commercial » ». Disponible sur le site de son auteur, ACHÉRITÉGUY Jean-Baptiste, à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/acheriteguy/lettreouverte.html>, consulté le 15 mai 2009. Nous pensons aussi à tous les animateurs de ciné-clubs ou de festivals que nous avons rencontrés qui oscillent entre désespoir et virulence comme Jean-Marie BABARO du « Ciné-club François Truffaut d'Avallon ».

¹⁰⁵⁵ Décret n°90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des oeuvres cinématographiques. Titre II La classification. Article 11. Modifié par Décret n°2008-1014 du 1er octobre 2008 – art 5. in, Source électronique, site Internet Légifrance à l'URL <http://www.legifrance.gouv.fr>, consulté le 15 novembre 2008.

¹⁰⁵⁶ CAHIERS DU CINÉMA, « Cahiers du cinéma Le journal », « Festivals : polémique autour du visa temporaire », *Cahiers du cinéma*, décembre 2008, n°640, p.69.

Les démarches à faire pour obtenir un droit de représentation des films sont bien sûr trop importantes, dans la plupart des cas, même en ce qui concerne une cinémathèque officielle. Les responsables de la Cinémathèque française dont son programmateur Jean-François RAUGER, m'ont déclarés¹⁰⁵⁷ que ces textes étaient inapplicables par la Cinémathèque française malgré leur existence.

Il est également précisé par les nouveaux textes de loi d'octobre 2008 que¹⁰⁵⁸ :

« I. - Les personnes qui prennent l'initiative et la responsabilité de la représentation publique d'une œuvre qui n'a pas été soumise à la procédure prévue par les dispositions des articles 1er à 18 doivent obtenir un visa délivré par le ministre chargé de la culture, valant autorisation de représentation de l'œuvre sur le territoire de la commune concernée pour une période maximale d'une semaine et pour un nombre de séances n'excédant pas six.

II. - La demande de visa est adressée au secrétariat de la commission de classification des œuvres cinématographiques au moins deux semaines avant la date de la représentation de l'œuvre. Elle précise :

1° La commune sur le territoire de laquelle aura lieu la représentation ;

2° Le ou les lieux de la représentation ;

3° La période de représentation ;

4° Le nombre de séances prévues.

Cette demande est accompagnée du synopsis détaillé de l'œuvre et, le cas échéant, d'une fiche récapitulant les mesures de restriction prononcées dans les pays où cette œuvre a fait l'objet d'une exploitation cinématographique.

Le ministre chargé de la culture peut demander que lui soit remise une copie de la version exacte et intégrale de l'œuvre qui sera représentée.

III. - Les personnes mentionnées au I informent les spectateurs de la catégorie de public, au sens des articles 3 et 3-1, à laquelle l'œuvre s'adresse ».

Les festivals de films sont particulièrement concernés par ces textes mais également les projections en non commercial comme, par exemple, celles de certains amateurs qui pouvaient se rabattre sur d'anciennes copies en sub-standard pour effectuer légalement des « projections à l'ancienne ». Ne peut-on d'ailleurs penser à la lecture de ce texte que toute projection publique même d'un film amateur est implicitement interdite ?

Quelle légalité pourrait alors avoir par exemple un festival comme celui du film court « Partie(s) de Campagne » de Ouroux en Morvan¹⁰⁵⁹ qui passe d'une part des courts métrages souvent semi amateurs, et d'autres part, des films d'une grande diversité dont de

¹⁰⁵⁷ En marge de la 2ème "Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques", le 28 mars 2009, à la cinémathèque française.

¹⁰⁵⁸ Décret n°90-174 du 23 février 1990 pris pour l'application des articles 19 à 22 du code de l'industrie cinématographique et relatif à la classification des œuvres cinématographiques. Titre IV Dispositions diverses. Article 22-1. Modifié par Décret n°2008-1014 du 1er octobre 2008 – art 8. Op. cit., Source électronique, site Internet Légifrance, à l'adresse URL <http://www.legifrance.gouv.fr>, consulté le 15 novembre 2009.

¹⁰⁵⁹ Organisé par l'association « Sceni Qua Non » (pour la dernière édition du 17 au 19 juillet 2009).

rare burlesques, des curiosités diverses dont beaucoup « d'OVNIS cinématographiques » n'étant pas seulement des films « expérimentaux », mais plutôt des curiosités peu ou pas diffusées ailleurs¹⁰⁶⁰ ?

Dans un article du journal *Libération*, le journaliste Bruno ICHER déclarait en introduction¹⁰⁶¹ :

« Un décret de loi paru début octobre veut encadrer la diffusion des films dans les festivals. Entre censure déguisée et casse-tête pour les organisateurs, une situation que la France partagerait avec la Chine et l'Iran. »

L'article soulignait également le cas des films présentés dans les festivals comme Cannes et s'amusait à citer les versions non définitives présentées, telles *Apocalypse Now* film de Francis Ford COPPOLA, Palme d'or 1979, qui n'aurait pu alors concourir.

« Le visa temporaire sera valable une semaine pour six projections, le tout sur le territoire d'une seule commune. Pas davantage. La demande doit être adressée à la Commission de classification des films, dépendant du CNC, au moins deux semaines avant la projection, sous forme d'un « synopsis détaillé et, le cas échéant, d'une fiche récapitulant les mesures de restriction prononcées dans les pays où cette œuvre a fait l'objet d'une exploitation ». Enfin, la loi précise que « le ministre de la Culture peut demander que lui soit remise une copie de la version exacte et intégrale de l'œuvre qui sera représentée ». Cette étrange mesure, qui permet accessoirement à la France de rejoindre la Chine et l'Iran au rang des pays qui pratiquent l'usage du visa temporaire pour des manifestations culturelles, est, selon de nombreux professionnels, impossible à appliquer..

« *Cela n'a pas de sens* », s'agace Laure TARNAUD déléguée générale de la Société des réalisateurs français (SRF). « Il n'y a jamais eu, à ma connaissance, le moindre incident pour un film présenté dans un festival. Il faut se rendre compte du délire bureaucratique que cela implique. Un festival comme celui de Clermont-Ferrand passe plusieurs centaines de courts métrages à chaque édition. De plus, certains points sont absurdes, comme la limitation du visa à une semaine. Comme son nom l'indique, la Quinzaine des réalisateurs dure deux semaines et, après Cannes, la plupart des films sélectionnés font l'objet de reprises. Il faudra alors demander d'autres autorisations ? Quant aux délais, c'est tout simplement inapplicable, de même que la copie que l'on doit tenir à disposition du ministre. »...

... Car, pour couronner le tout, le caractère désormais obligatoire de ce visa temporaire ouvre gentiment la porte à ceux qui, pour des raisons diverses et variées, souhaiteraient nuire à une manifestation. Ainsi, il n'est pas totalement farfelu d'imaginer qu'un beau jour, un excité quelconque saisisse la justice à propos d'un film projeté dans un festival dont l'organisateur,

¹⁰⁶⁰ A lieu chaque année, en sous bois, des projections de films pornographiques en Super 8, une installation où les spectateurs pédalent dans le camion de la structure « CinérotiC » de Roger TOUTLEMONDE (pseudonyme) pour voir sa collection de films érotiques en format 8 mm, des projections de films annonces et des publicités anciennes (par les collectionneurs de films Pascal RIGAUD et Bruno BOUCHARD).

¹⁰⁶¹ ICHER Bruno, « Vous avez dit visa ? », (article), *Libération*, 10 novembre 2008, in, Source électronique, site Internet Liberation.fr, à l'adresse URL : <http://www.ecrans.fr/Vous-avez-dit-visa,5645.html> , consulté le 11 juillet 2009.

pour toutes les raisons décrites plus haut, n'aurait pas demandé le fameux visa. « *Dura lex sed lex* », diront alors –à condition qu'ils soient latinistes– les policiers en saisissant les bobines ¹⁰⁶²».

Le rapport AUCLAIRE de novembre 2008, en recommandation au CNC, est assez négatif envers le « cinéma non commercial » des ciné-clubs est, par contre, contradictoirement à la réglementation édictée le mois précédent, (en octobre 2008), réservé à l'extension du contrat de représentation aux festivals :

« La question des films sans visa doit faire l'objet d'un traitement particulier, selon les règles établies par le CNC. Au contraire, le recours à une billetterie « non commerciale », en tous cas hors-CNC, revient à se soustraire à la pratique commune d'unicité du marché cinématographique, et devrait être évité sauf impossibilité technique. En revanche, l'extension aux festivals du contrat de représentation écrit paraît peu réaliste, surtout pour les festivals qui présentent beaucoup d'inédits étrangers ¹⁰⁶³ ».

Réaliste ou pas, la réforme risque bien de voir disparaître avec elle une part de la souplesse nécessaire à la programmation en support argentique de films n'ayant pas de visas d'exploitation en France.

Reste encore la possibilité, face aux difficultés à diffuser des films (même avec l'accord des ayants droit), de se rabattre pour les programmeurs sur les films tombés dans le domaine public. Les droits patrimoniaux ne sont en effet accordés que pour une durée limitée à l'issue de laquelle l'œuvre entre théoriquement dans le domaine public même si, comme nous l'avons vu, la période des droits patrimoniaux a tendance à se rallonger.

Les œuvres qui sont tombées dans le domaine public, ou dites « orphelines », sont en théorie montrables et exploitables par ceux qui en détiennent les supports, ce qui par la même fait naître des droits patrimoniaux :

« Malgré les efforts mis en œuvre, il arrive que les recherches n'aboutissent pas : les ayants droit restent inconnus ou ont disparu. Les œuvres sont alors orphelines. En France, la valorisation des œuvres orphelines passe par une décision gracieuse du Président du tribunal de grande instance. Il désigne un mandataire chargé d'entreprendre l'exploitation envisagée, conformément aux usages de la profession ¹⁰⁶⁴ ».

C'est d'ailleurs peut-être une des raisons de la peur que semble susciter chez les professionnels et les organismes de régulation et de contrôle comme le CNC, les collectionneurs privés, qui pourraient « exploiter » certains films tombés dans le domaine public.

¹⁰⁶² Ibidem.

¹⁰⁶³ Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la culture), novembre 2008, p.34.

¹⁰⁶⁴ CHAABANE Soufiane, « Archive de film et droit d'auteur », *Culture et recherche*, avril - mai - juin, 2005, n°105, 24p.

Cependant, outre la complexité du droit d'auteur, dans bien des cas, ceux qui ont sauvé des films de la dégradation des supports, de l'oubli ou de la destruction et en particulier ceux qui tentent de les exploiter, comme Serge BROMBERG avec sa société Lobster films, s'exposent à des recours de la part d'ayants-droit qui en redécouvrant des œuvres comprennent aussi qu'ils peuvent en attendre une rémunération :

« On ne peut pas tout mettre en ligne. Les cinémathèques ne peuvent pas mettre en ligne tout ce qu'elles voudraient, derrière il y a les *copyright owners* et même s'ils n'y sont pas, il y a toujours les *underlying rights* avec le droit sur la musique, le scénario. L'Ina en sait quelque chose : ils ont des montagnes d'images et pour chacune de ces images se pose exactement le même problème.

Je vous rappelle que les films orphelins ont ceci de particulier : ils n'intéressent personne. S'ils intéressaient quelqu'un, ils ne resteraient pas orphelins très longtemps. Si aujourd'hui, nous nous concentrons sur les films orphelins, c'est parce que, à défaut, les autres films ne nous sont pas disponibles. Or, notre envie, à terme, est d'essayer que se résolvent les problèmes de *copyright* qu'évoquait Mark-Paul ou que toutes les cinémathèques connaissent pour que nous puissions mettre sur nos sites, pas seulement ces oeuvres orphelines, mais essayer de mettre des choses un peu plus ambitieuses ou un peu moins orphelines, des choses qui peuvent attirer le chaland¹⁰⁶⁵. »

La valorisation des films anciens se heurte souvent au droit même et surtout lorsqu'il s'agit de numériser les œuvres pour en faciliter la diffusion. La plateforme européenne Internet, gérée par Lobster films, sous le nom de « Europa Film Treasures », en fait par exemple l'expérience en diffusant gratuitement en ligne des films provenant des fonds « diffusables » des cinémathèques européennes. Cependant les catalogues sont assez limités car :

Le problème des oeuvres orphelines existe parce que la numérisation implique une reproduction, un droit exclusif des droits d'auteur. Pour les oeuvres décataloguées ou les plus anciennes, se pose le problème d'identifier et localiser les ayants droit, les titulaires. Les institutions, qui ont la charge de préserver ou de distribuer les contenus, sont réticentes à encourir le risque d'une contrefaçon. Une bonne partie de ces collections reste non exploitée et risque de devenir périmée parce que les formats sont devenus obsolètes. Ce problème traverse tous les secteurs, que ce soit le secteur du texte, mais également le secteur audiovisuel, etc.¹⁰⁶⁶

La visibilité des films des collections privées est très limitée de même que pour de nombreux films qui sortent des sentiers battus de l'exploitation traditionnelle.

¹⁰⁶⁵ BROMBERG Serge, (communication), « Peut-on délocaliser les chefs-d'œuvre ? », in, (colloque) *Archimages08*, (le 21 novembre 2008), in, actes disponibles sur site Internet de l'INP, (sous forme Pdf p.4.), à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 4 juillet 2009.

¹⁰⁶⁶ FERRÃO Luis, (communication), « A European procedure for orphan works : a tool towards digitisation ? », in, « Des Projets en Europe, des projets européens ? », in, (colloque) *Archimages08* (le 21 novembre(2008. actes disponibles sur site Internet de l'INP, (sous forme Pdf p.2.) à l'adresse URL : <http://www.inp.fr> consulté le 4 juillet 2009

Sans tomber dans la paranoïa, on peut également se demander si organiser la rareté ne fait pas partie de la politique de certains distributeurs ou ayants-droit qui ont des politiques de diffusion échelonnées et ne souhaitent pas se concurrencer elles-mêmes ou saturer le marché. C'est particulièrement visible dans le domaine des sorties vidéo ou chez de grands éditeurs comme « René Chateau vidéo » qui sortent progressivement les œuvres de leurs catalogues.

2. 1. 2. 4 La gestion de l'information sur les collections officielles

Un film n'existe vraiment que si on sait qu'il existe et où il se trouve. C'est vrai particulièrement lieu pour les cinémathèques et centres d'archives qui, pour diverses raisons, ont insuffisamment communiqué pendant de longues années.

L'inventaire, c'est-à-dire l'énumération des titres et éléments présents, est la base fondamentale du travail d'un centre d'archives ou d'une cinémathèque même amateur.

Le registre ou les listes qui en découlent est un travail indispensable, mais ils ne sont pas le catalogue qui est, par définition, « raisonné », car tout classement implique des choix.

Le catalogue est la colonne vertébrale de l'archive, où les exigences contradictoires de la préservation et de l'accessibilité se trouvent réunies. Ces « listes » rendent compte de la valeur culturelle, historique et esthétique des collections, ce qui implique parfois en amont des jugements de valeur sur la nécessité d'inventorier ou pas certains éléments jugés secondaires. Le catalogue permet aussi, en théorie, des échanges d'informations en interne, vers les autres centres et vers les chercheurs ou les clients.

Le respect de normes (spécialement celles édictées par la FIAF) favorise les échanges d'informations et facilitera les futures migrations informatiques. Le « récolement » des collections déjà saisies dans une ancienne base de données est un point fondamental lors des migrations fréquentes à l'échelle du temps, dans la logique de la mutation rapide des logiciels informatiques.

Les logiciels documentaires ont connu et connaissent encore un important développement en lien avec l'informatisation des services dans les années 1980 avec des logiciels spécialisés dans le traitement documentaire. La transition d'un outil logiciel à un autre est rarement simple et par exemple, pour l'ECPA (devenu ECPA-D), s'est effectué, dans les années 2000, un passage difficile de « Westhèque » à « Armadillo » la nouvelle base de données. Ces transferts de données s'accompagnent inévitablement de petites erreurs,

surtout lorsqu'il implique la mise en place d'un nouveau système de référencement, qui peut alors générer des confusions¹⁰⁶⁷.

Il existe des bases documentaires efficaces et complètes, comme par exemple « Lise », développée à la fois pour le CNC, la Cinémathèque de Toulouse et à la Cinémathèque française. Nous avons pu constater que ces trois établissements, qui utilisent le même prestataire externe, se cachent certaines données sur les films déposés pour assurer une confidentialité aux déposants.

Sur le site des AFF on peut en lire la présentation suivante :

« Les informations documentaires et techniques sont regroupées dans une même et unique base de données. Chaque film y est présenté par sa notice. Elle comprend le relevé du générique : titre original, autres titres, réalisation, production, acteurs, date de production et date de sortie du film. Parallèlement, les données techniques décrivent le type de support, les procédés couleur et son, le format et le cadrage. Toutes ces informations sont identifiées à partir de l'examen détaillé des divers éléments qui composent un film, négatif image, bandes son, interpositif, copies, etc. La description du contenu est constituée d'un résumé et de mots clés correspondant aux sujets traités. Le genre du film apporte des précisions quant à la forme de la narration, aux techniques utilisées pour le tournage, au style ou au mode de production. Le film est également identifié en fonction d'une liste de thèmes et de sous-thèmes commune à l'ensemble des collections ».

D'autres logiciels de gestion de données documentaires, existent comme « Mobydoc ». De nombreuses solutions logicielles de gestion documentaire adaptées aux cinémathèques sont proposées par des sociétés de progiciels, mais elles n'empêchent ni le croisement de données, ni l'incomplétude de leur enrichissement sur la base de collections souvent elles-mêmes incomplètes.

« Les cinémathèques sont les fournisseurs des historiens. Elles ont à leur égard un devoir moral : ne rien cacher de ce qu'elles possèdent. La vieille tradition du secret sur le contenu des collections avait un sens quand il existait une compétition dans la chasse aux trésors. Ce temps est révolu. Les dragons de la légende ont disparu [Ndlr, allusion à Henri LANGLOIS], et les archives doivent proclamer ce qu'elles sont en dernière analyse : des Centres d'Histoire du Cinéma.¹⁰⁶⁸ »

La transparence des catalogues ne peut cependant être totale puisque certains déposants (dont des collectionneurs privés) exigent le secret, et que restent parfois des traces de la

¹⁰⁶⁷ Ce que j'ai eu l'occasion d'observer, à l'été 1999, lors d'un stage (en restauration et en documentation support film) au services des archives films de l'ECPA en tentant de recouper des listes et catalogues papier avec la base de données documentaires (à l'époque « Westhèque ») et enfin avec la réalité des titres des films du Service de Santé en support Nitrate. Tous les 20 ans environ, de nouveaux inventaires et bilans ont été effectués, générant parfois des erreurs, qui peuvent aboutir à trouver sous une référence un autre titre que prévu ou encore un film non référencé.

¹⁰⁶⁸ Op. cit., BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997, p.29.

concurrence qui existait entre les cinémathèques (ou centre d'archives officiels) jusqu'au milieu des années 1980.

Le premier système « moderne » date de 1993 sur la base de codes barres et de 17 champs de classement qui étaient repris avec en plus une gestion par secteur d'activités (conservation, restauration, droits et accès).

Aujourd'hui pour la partie de la base de donnée des AFF qui compose « Lise », c'est plusieurs milliers de fiches documentaires qui sont accessibles¹⁰⁶⁹ et la numérisation de certains films permet même des consultations sur des postes dédiés à la BNF salle « P »¹⁰⁷⁰. Le CNC en 2007 annonçait sa révolution numérique dans sa lettre Lise (éponyme de son logiciel de gestion documentaire) :

« Très prochainement seront mises en ligne sur le site des Archives françaises du film les notices documentaires de toute la production française de longs métrages de fiction.

En effet, à la fin de cet été, les internautes pourront consulter les notices de ces films, ce qui correspond à près de 10 900 films, soit plus de 11 % des collections conservées au sein des Archives. Ces notices sont, pour la majorité, des notices d'inventaire, comportant les informations essentielles telles que la réalisation, la production, le pays et l'année de production...

Est également indiqué si ce film est consultable, sur table de visionnage à Bois d'Arcy, ou numérisé, et donc accessible sur poste numérique à la BnF et à Bois d'Arcy, sous conditions d'accréditation délivrée par les Archives.

Parallèlement, un travail d'indexation est mené afin d'offrir, aux internautes, des notices comprenant également le résumé, le générique complet et les lieux de tournage du film¹⁰⁷¹»

Enfin, à Bois d'Arcy dans les Yvelines, il reste la possibilité sur accréditation (et contre rémunération) d'avoir accès aux films sur tables de visionnage.

Les associations de recherche sur le cinéma comme l'AFRHC, ou de sauvetage comme le plan « Archimédia » participent à la connaissance sur le sujet des films anciens et des restaurations en cours. La montée en puissance des cinémathèques régionales elles-mêmes implique l'échange et les croisements d'informations lors des colloques tels ceux de la FIAF ou « Archimages ».

Il existe aujourd'hui des échanges inter-cinémathèques qui permettent de surveiller les restaurations en cours, car naturellement les films de certains réalisateurs (comme MURNAU par exemple) pourraient connaître de multiples restaurations qui seraient une perte de moyens et de temps. Il commence à y avoir même chez les cinémathèques publiques un semblant de rationalité sur ce sujet. Les listes de films ne sont pas toujours

¹⁰⁶⁹ En 2007 cette base de données est devenue accessible via Internet avec le référencement de 14000 longs métrages entre 1910 et 2006 et 3 000 courts métrages depuis 1883 et autant de documentaires avant 1955 (20 000 fiches)

¹⁰⁷⁰ Dans un premier temps ce fut 2 000 films d'avant 1925.

¹⁰⁷¹ Lettre électronique (par courriel), CNC, *Lise*, n°3 reçue le 13 juin 2007.

partagées comme dans l'exemple franco-français de Lise, mais l'information circule de plus en plus vite notamment grâce à Internet et à la FIAF.

Le projet « European Film Gateway » de l'Association des Cinémathèques Européennes (A.C.E.) qui fait partie du programme « ContentPlus »¹⁰⁷² et qui sera un point d'accès unique.

Le contenu des archives cinématographiques européennes a déjà son adresse Internet¹⁰⁷³.

Le projet s'est construit à partir de celui dénommé « Lumière » en 1991, puis « MEDIA II », qui utilisait pour la première fois les ressources de la FIAF pour constituer aujourd'hui une liste d'un million de titres de films¹⁰⁷⁴ :

« L'Association des cinémathèques européennes (ACE) regroupe plus de 39 cinémathèques nationales et régionales dans l'Europe entière. Leur mission collective est de préserver le patrimoine cinématographique européen et de le rendre accessible aux générations futures. Parce que le cinéma est international par définition et que ses conditions de survie ne peuvent être assurées dans les seuls cadres nationaux, les membres fondateurs de l'ACE ont mis sur pied un réseau afin d'élaborer des modes de collaboration en vue de sauver et de restaurer leur patrimoine cinématographique commun...

Au XXIème siècle notre identité culturelle, notre mémoire collective et les exigences des industries audiovisuelles dépendront de manière décisive du patrimoine cinématographique.

Face à cet enjeu, le travail des cinémathèques demeure incontournable¹⁰⁷⁵ ».

Nous ne pouvons pas cependant savoir pour l'instant à quoi correspond ce « million de titres de films » par ailleurs non indiqué sur le site de European Films Gateway, qui dépasserait alors le nombre de films de long-métrage réalisés dans l'histoire mondiale. Plus probablement, il devrait s'agir du cumul des films institutionnels, les films publicitaires, les programmes télévisés, des organismes participants, réalité plus modeste déjà mais encourageante. Ce projet est une base intéressante qui méritera d'être enrichie par les cinémathèques et centres d'archives français même d'une taille modeste.

Le flou sur la question des droits est également vrai sur la question de la gestion des collections en général qui en France sont pourtant concentrées, pour les longs-métrages de fictions, entre les mains d'un nombre d'acteur limités :

« ..des sociétés intégrées qui accumulent ainsi d'importants catalogues de films. Plus des quatre cinquième des titres français sont ainsi la propriété d'une demi-douzaine de sociétés [Ndlr, Gaumont, SUDIO CANAL, TF1, etc.] Même si ces entreprises sont bien équipées pour rendre des comptes aux auteurs sur la cession des droits de diffusion de leurs oeuvres, la

¹⁰⁷² PÉRZ GUEVARA Mari Sol, (intervention), « Politiques audiovisuelle et des médias », « Commission européenne » in, « Cinéma et audiovisuel : Quelles mémoires numériques pour l'Europe ? », (colloque) *Archimages08*, in, source électronique, en fichier Power point, (« slide » 16.), in site Internet INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté 20 novembre 2008.

¹⁰⁷³ à l'adresse URL <http://www.europeanfilmgateway.eu>.

¹⁰⁷⁴ Source électronique, site Internet de l'Association européenne des Cinémathèques, « Histoire de l'ACE », à l'adresse URL : <http://www.acefilm.de/14.html?&L=2>, consulté le 1 juillet 2009.

¹⁰⁷⁵ Source électronique, site Internet, Association Européenne des Cinémathèques, « Buts et réalisations », à l'adresse URL : <http://www.acefilm.de/13.html?&L=2>, consulté le 1 juillet 2009.

situation n'est pas encore satisfaisante. Les sociétés concernées font valoir que la grande quantité des films en portefeuille alourdit la gestion des rendus de compte, que l'information fournie par les producteurs initiaux manque parfois de précision au regard de leurs obligations vis-à-vis des auteurs et qu'enfin, les conditions de renouvellement de certains droits ne sont pas toujours très claires¹⁰⁷⁶».

Quelles soient officielles ou privées la gestion de l'information sur les films présents dans les collections n'est pas évidente. Pour les particuliers comme les professionnels, il existe des bases de données accessibles sur Internet dont la plus importante de par son volume est certainement l'Internet Movie Data Base¹⁰⁷⁷, mais celle-ci est centrée sur la culture de son pays d'origine et « ethnocentrée » sur les pays anglo-saxons même si elle comprend 1 200 000 œuvres visuelles (dont 400 000 films). De plus, elle gère assez peu les titres français de films étrangers et très mal les courts métrages français. Cependant en cumulant les bases de données accessibles sur Internet, un collectionneur privé de films est susceptible de trouver certaines informations quasi impossibles à obtenir au début des années 1990, même pour un collectionneur ayant accès à une bibliothèque riche en catalogues et dictionnaires spécialisés.

L'accès pour tous au Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel (R.P.C.A) ou maintenant sur les collections des AFF est une révolution pour les collectionneurs privés de films qui peuvent ainsi mettre à jour leurs liste ou même simplement grâce à des logiciel simples (comme Excel), faire des listes interactives plus facilement échangeables par le biais de courriels.

¹⁰⁷⁶ Op. cit., BONNEL René, *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, (Rapport pour le CNC), décembre 2008, p.23. 74p.

Disponible sous forme électronique, (en format pdf), sur le site Internet du C.N.C., à l'adresse URL : <http://www.CNC.fr> , Consulté le 16 décembre 2008.

¹⁰⁷⁷ À l'origine, un projet associatif de l'université de Cardiff, maintenant propriété du site marchand Amazon.

Source électronique, site Internet Wikipedia, à l'adresse URL : wikipedia.org consulté le 8 juillet 2009.

2. 1. 2. 5 De la non diffusion à la disparition des films

La vocation d'un film est d'être vu. Un film, qu'on ne montre pas parce qu'il est invisible, existe-t-il vraiment ? A quoi sert un film si personne ne le regarde, et à terme ne connaît sa valeur au-delà d'une référence sur une liste ?

Le CNC pousse à un inventaire national des films archivés grâce au réseau d'institutions publiques ou parapubliques (Cinémathèque, INA, ECPA-D, etc.), pourtant chacun « mène sa barque » comme il l'entend.

La mise en réseau des ressources documentaire se fera un jour par le biais de l'informatique et la volonté de faire des recoupements avec le concours des autres cinémathèques, y compris régionales. Il faudra pourtant beaucoup de temps, peut-être des décennies, pour que le projet European Films Gateway d'une base de données la plus complète possible existe et soit réellement opérationnelle.

Cela étant, il est très probable que ces bases de données n'aideront pas forcément à la visibilité concrète des films au-delà d'un petit échantillon, comme sur le site Internet Europa Film Treasures¹⁰⁷⁸, car les visionnages qui, comme nous l'avons évoqués, sont souvent difficiles à obtenir dans les fonds d'archives, le seront plus encore.

On saura donc de plus en plus si un film existe encore, où il est stocké, mais on pourra certainement de moins en moins le voir et ce parfois sous aucune forme, spécialement pour certains « petits » films de l'industrie du cinéma.

De gros progrès ont officiellement été faits depuis une quinzaine d'années par le CNC dans ce domaine, ainsi que nous l'avons déjà signalé :

« La plupart des collections, jusqu'alors jamais accessibles sont passées du statut de stocks à celui d'œuvres, de collections, de programmes. En effet, en 1990, 80 % des œuvres ne pouvaient être divulguées ni consultées. Suite à l'instauration de nouvelles relations avec les déposants et ayants-droit, le secret a été levé en deux ans pour 95 % des films¹⁰⁷⁹ ».

Cependant cet accès est possible pour un nombre limité de personnes et l'état mécanique des fonds uniquement sur support photochimique ne permettra peut-être pas pour longtemps de continuer de le faire.

La première limitation logique à la non visibilité d'un film est ainsi son indisponibilité technique, soit parce que, par exemple, il est à l'état de négatif, soit qu'il est trop abîmé pour être lu sur une machine. Avec le temps, les cinémathèques et centres d'archives rechignent à montrer des copies rares ou uniques au regard de ce paramètre de la fragilité du support, ce dernier ayant été avec le temps parfois très sollicité. Chaque lecture, même la plus

¹⁰⁷⁸ Initiative de Lobster Films à laquelle je participe en rédigeant des textes pédagogiques, qui seront mis en ligne à partir de la rentrée 2009.

¹⁰⁷⁹ Op. cit, LE ROY Eric, « L'accès aux collections des Archives françaises du film-CNC », 1895, n°41, Archives, p.195.

« maniaque », abîme, même insensiblement, le film dont le support matériel photochimique est relativement fragile.

La raréfaction des copies (qui va s'accélérer avec le passage au numérique de l'exploitation) n'arrange d'ailleurs pas la visibilité des films sous leur forme originale.

Le public n'a plus accès à certains films anciens que dans les cinémathèques et certains ciné-clubs, voire, lors de quelques rééditions en salles¹⁰⁸⁰. Malgré l'abondance des éditions en vidéo de longs-métrages, le renouvellement constant des standards¹⁰⁸¹ et la question de la rentabilité des éditions limite le choix des titres disponibles.

Avec la vidéo et plus encore aujourd'hui, la vidéo numérique, il est tentant, certains diront « logique », de montrer les films sous cette seule forme « immatérielle » qui ne porte pas atteinte au support film original. De peur de difficultés, les ciné-clubs, festivals ou même les cinéma Art et essai préféreront (plus encore qu'aujourd'hui où le phénomène est encore récent) passer de la vidéo plutôt que du film.

Le prix à payer, au-delà, de la volonté éthique de passer le film dans son support de diffusion original, pourrait bien être de ne plus diffuser du tout certains films, auxquels on pouvait avoir accès antérieurement, face aux difficultés à en obtenir les copies.

En septembre 2008, j'ai déposé à la Cinémathèque française une demande¹⁰⁸², au titre de ma situation de déposant¹⁰⁸³, pour aider le « Ciné-club François Truffaut » d'Avallon afin de trouver une copie de *La sorcière*, film d'André MICHEL de 1955. On m'a répondu¹⁰⁸⁴ que, en ce qui concerne la Cinémathèque française, aucune copie de « circulation » n'était disponible, mais aussi fait le rappel suivant:

« Pour votre information la Cinémathèque, n'est pas habilitée à aider les ciné-clubs. »

Nous savons pourtant que cette « règle » doit être à nuancer, suivant les « circonstances ». Ce règlement est en soi informatif et rappelle l'impossibilité théorique pour un ciné-club de s'affranchir, pour sa programmation, des listes de copies des fédérations de ciné-clubs, comme la FLEC et par conséquent sortir des sentiers battus. Signalons d'ailleurs qu'au final l'Institut Lumière de Lyon a fourni une copie 35 mm de ce film à ce ciné-club, ce qui prouve là encore la « variabilité » des circonstances, au-delà des aspects réglementaires qui sont eux-mêmes appliqués différemment.

En effet, s'il peut exister une copie d'un film rare à la Cinémathèque française où ailleurs, cela ne signifie pas que celle-ci pourra sortir des réserves justement parce qu'elle est rare ou

¹⁰⁸⁰ Même si rapidement qu'on peut penser que cela ne sera presque plus possible qu'en D-cinema (donc en vidéo).

¹⁰⁸¹ Qui fait repartir à zéro toutes les éditions de films.

¹⁰⁸² A Laurent MANNONI et Jean-François RAUGER (pour la Cinémathèque française), en parallèle à une série de vérification pour cette recherche), par courriel, le 31 août 2008.

¹⁰⁸³ Et de membre votant depuis 2007 suite à un dépôt de copies 35 mm.

¹⁰⁸⁴ CAUQUY Emilie, [responsable Accès aux collections films et valorisation de la Cinémathèque française], par courriel, le 30 septembre 2008.

unique. De plus en plus, les copies ne sortent plus des établissements et seules les copies, dites par exemple, à la Cinémathèque française, de « circulation », le peuvent, de peur d'abîmer les autres. Pourtant les copies de circulation sont de plus en plus rares à cause de leurs coûts de stockage mais surtout en raison des risques juridiques encourus qui font peur, même aux plus grands établissements comme les cinémathèques nationales.

Le droit est certainement la limitation la plus importante à la révélation des films des cinémathèques aujourd'hui :

« Le directeur de cinémathèque, jonglant selon d'inédits embarras avec ses problèmes de droits ravivés dans le désordre par des achats de firmes qui les détenaient, n'ose plus prêter, pour des projections privées, les films qu'il reçoit en dépôt, ni ceux qui furent confiés à ces prédécesseurs, principaux fournisseurs de ciné-clubs, des établissements scolaires, des universités (plus le temps passe, elles apprennent à s'en passer). Le gardien qui veille sur nos trésors écrivait Jean COCTEAU à propos de LANGLOIS (omettant d'évoquer la flamme de ce gardien et naturellement les incendies lorsqu'il ouvrait sa caverne d'Ali BABA) ressemble tout à coup, tristement, au gardien du tombeau.

Financièrement soutenus beaucoup plus largement qu'à leurs débuts par des gouvernements qui ne se préoccupaient absolument pas, alors, de les envoyer à la faillite, prêts à négliger un patrimoine promis aux oubliettes utilement verrouillées, les gérants des archives du film acceptent d'être frustrés de l'anarchique liberté du pauvre (la poésie !).¹⁰⁸⁵ »

Des sociétés spécialisées existent dans le domaine de la restauration des films comme Lobster films¹⁰⁸⁶. Cette société montre des films et a pris le parti de le faire « vivre » lors des spectacles « Retour de flammes » (entraînant quelques jalousies qui ne cessent d'ailleurs de surprendre). Cependant on peut regretter l'abandon du film comme support de projection lors de ces spectacles.

« Pour la majorité des gens, les films anciens c'est du noir et blanc, avec plein de rayures, et une qualité d'image épouvantable ! Mais cela n'a pas d'importance, puisqu'il s'agit de vieux films ! Nous essayons au contraire de montrer que ces films, dans de magnifiques copies restaurées, peuvent garder leur pouvoir d'émerveiller et de divertir. Bien sûr, il y a un côté " Paradis perdu " qui a un certain charme.

Avant d'être un Art, le cinéma est un spectacle. Les films muets ne sont pas uniquement réservés à quelques fondus de cinémathèques ou autres insomniaques du petit écran ! Même si nos films peuvent satisfaire les amateurs " purs et durs ", nous essayons de les rendre accessibles à un large public. Il y a quelques années, par exemple, nous avons retrouvé un film perdu de Buster KEATON. Nous l'avons restauré et nous nous sommes rendus compte qu'il s'agissait d'un film hélas très médiocre. Nous lui avons préféré un film un peu plus connu,

¹⁰⁸⁵ BUACHE Freddy, in, Op ; cit., BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques...Et du monde*, Ed L'age du monde, 4ème trimestre 1997, p.73. 111p.

¹⁰⁸⁶ Société de Serge BROMBERG et Éric LANGE.

mais beaucoup plus réussi. À côté de cela nous passons régulièrement des films totalement inconnus et qui sont pourtant de vrais bijoux¹⁰⁸⁷ ».

Il faut donner l'envie de voir et de connaître des films à des spectateurs contemporains qui sont par ailleurs inondés d'images par la télévision et les autres médias.

Serge BROMBERG déclarait à *Archimages08* à propos de l'initiative Europa Film Treasures (site Internet ouvert le 30 avril 2008):

« Pour qu'il en ait envie, il faut lui donner envie. Vous pouvez ouvrir le meilleur des restaurants, s'il est dans un endroit où personne ne va, votre restaurant ne marchera pas. Au départ, avec *Europa Film Treasures*, notre idée était de dire : « Venez voir sur ce site la diversité des cultures, les choses formidables que nous avons restaurées les uns les autres. Vous allez passer un tellement bon moment que pour chaque film, vous pourrez aller voir la cinémathèque qui l'a restauré, d'autres films du même genre. En gros, vous pourrez voir les films ». C'est une offre qui a pour seul objectif de faire découvrir les cinémathèques et d'ouvrir l'appétit.¹⁰⁸⁸ »

Nous l'avons évoqué, après des décennies d'indifférence, les films amateurs et les films institutionnels sont en train de redevenir des « actifs », en fournissant des programmes de stock pour Internet avec la VOD ou encore les chaînes câblées et c'est probablement cette demande (relative) qui en sauvera, nous l'espérons, un bon nombre.

Face aux volumes de films à sauver, on peut être tenté de s'interroger sur ce qu'il faut montrer de la mémoire audiovisuelle. Logiquement, par des choix « éditoriaux » qui sont fait en amont (au moment de la collecte ou du classement des copies), il s'agit principalement d'économie. C'est la loi de l'offre et la demande, même relative, qui en sauvera un bon nombre avec le modèle économique de la « long trail » et qui mécaniquement décidera de ce qu'il faut conserver ou pas.

« On ne va pas débattre de la question du bienfait de la diffusion ou non des films en VOD sur Internet. Chacun a légitimement une opinion sur la question. Aujourd'hui, tout le monde doit en avoir conscience : il y a une pénurie totale des copies, notamment des copies 35 millimètres. On va de plus en plus dans cette direction, et on se pose tous la question de savoir si l'on trouvera encore de la pellicule dans 15 ou 20 ans. Les fabricants de pellicule seront-ils encore là ? Pourra-t-on encore tirer des copies ? Nos copies, celles des collections des cinémathèques (privées ou publiques) vieillissent. Pour tous ces films, et je pense aux 95 % bien plus qu'aux 5 %, qui intéressent au premier chef les étudiants, les chercheurs, quels que soient les problèmes que cela peut poser par ailleurs, la numérisation et la diffusion sur Internet sont, à mon avis, une solution d'avenir simplement pour pouvoir voir les films, y avoir

¹⁰⁸⁷ Source électronique, site Internet de Lobster films, Éric LANGE, (Interview) (réponse à question : « Qu'est-ce qui est à l'origine de votre passion pour la collection de films anciens ? »), à l'adresse URL : http://www.lobsterfilms.com/interview_de_deux_comperes.htm, consulté le 12 juillet 2009.

¹⁰⁸⁸ Op. cit., BROMBERG Serge, (intervention) « Peut-on délocaliser les chefs-d'oeuvre ? » « Des projets en Europe, des projets européens ? », le 21 novembre 2008, (colloque) *Archimages08*, actes disponible, sous force électronique (en format pdf, p.3.),

accès. Bientôt, il n'y aura malheureusement quasiment pas d'autres moyens pour certains films que de passer par cette voie. Il faut savoir que cela pose un certain nombre de problèmes. Serge [Ndlr BROMBERG] les a très bien exposés en disant que ce n'était pas, au départ, une expérience individuelle et onaniste, mais une expérience collective. On a de plus en plus tendance aujourd'hui à avoir des usages contraires. Il n'empêche que la situation dans laquelle nous sommes aujourd'hui nous oblige à regarder vraiment de très près ces solutions-là si on veut que 95 % de nos fonds demain soient encore disponibles¹⁰⁸⁹ ».

Toutefois nombre de sites comme « Paul Getty images » montrent des films sur Internet, mais à travers le prisme de l'ethnocentrisme anglo-saxon, car l'origine américaine des documents polarise les choix des images documentaires, donc impose une certaine vision de l'histoire.

Malheureusement, un film qui n'a pas été stocké dans des conditions acceptables ou qui n'a pas été contretypé sur support polyester, est voué à disparaître physiquement et complètement. Il s'agit donc d'une course contre la montre entre le temps de la dégradation chimique et celui de la prise de conscience de l'intérêt même relatif du film.

Comme nous l'avons dit, la première cause de disparition d'un film n'est pourtant pas la destruction du support en raison de l'ancienneté ou les conditions de stockages mais juste l'indifférence.

La sous utilisation des images documentaires « d'archives » dans une société pourtant envahie par l'image doit aussi nous interroger. Quel que puisse être le sujet, c'est souvent les mêmes images « d'archives » que l'on voit à la télévision. Est-ce vraiment cependant de par la difficulté de trouver les films ou plus une question de manque d'appétence et de curiosité des réalisateurs et producteurs ?

Il est parfois difficile de faire comprendre qu'un film qu'on ne montre pas est un film mort, même si des exemples historiques existent. S'il y a par exemple moins de pertes chez les Soviétiques¹⁰⁹⁰ pour la production de muet, c'est parce que les films étaient des vecteurs de propagande, qu'il fallait montrer même s'ils n'étaient pas une production de l'année.

Une œuvre qui devient invisible va rapidement devenir inconnue de la majorité des historiens du cinéma et au final des spectateurs. Elle aura moins de valeur et risquera alors d'être oubliée et même détruite.

Le traitement et valorisation de l'archive est fondamental mais la collecte l'est tout autant.

Tous les films méritent d'être sauvés et vus, pour des raisons qu'on peut encore ignorer aujourd'hui.

¹⁰⁸⁹ DAIRE Joël, in, op. cit., BROMBERG Serge, « Peut-on délocaliser les chefs-d'oeuvre ? » « Des projets en Europe, des projets européens ? », le 21 novembre 2008, (colloque) *Archimages08.*, disponible sous force électronique (en format pdf, pp.6-7.),...

¹⁰⁹⁰ Op. cit., GAUTHIER Christophe, (intervention), *2me Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, le 28 mars 2009, Cinémathèque française,

2. 2 Les mécanismes de constitution des collections privées

Une « collection » est « un ensemble d'objets de même nature que l'on réunit pour leur qualité esthétique, leur rareté ou leur valeur affective » ; il s'agit aussi d'un « ensemble d'ouvrages, de publications ayant une unité »¹⁰⁹¹.

Le collectionneur de films est un accumulateur mais aussi, souvent, un passionné du cinéma qui souhaite recréer le dispositif de l'exploitation industrielle. Son rêve de cinéma, qui a nourri son désir, est donc autant lié à la matérialité du support et au principe de la projection, donc autant au « matériel » et à la technique de projection qu'au film lui-même. C'est une différence importante avec le cinéphile contemporain qui n'éprouve généralement pas d'attirance fétichiste pour l'objet film, qui est juste un moyen pour avoir accès au contenu filmique.

Les mécanismes présents ou passés d'acquisition des copies sont pluriels, ce qui favorise la variété des collections et donc potentiellement leur valeur comme complémentaire aux collections officielles des centres d'archives des cinémathèques.

Avec le parlant, de nouvelles petites sociétés de distribution apparaissent alors que Charles PATHÉ et Léon GAUMONT se retirent du conseil d'administration de leurs sociétés¹⁰⁹². La marque PATHÉ, pour les films et le matériel en format sub-standard (en 28 mm, en 9,5 mm et en 17,5 mm), va alors exercer un quasi monopole en France jusqu'en 1941 avant que la concurrence se multiplie sur un marché en développement.

Dans un contexte juridique assez flou, des structures liées à la « culture par le film » comme les patronages ou des ciné-clubs ont, en particulier à la Libération, accumulé des copies avec même parfois des droits associés de diffusion en « non commercial »¹⁰⁹³.

Dans les années 1970, lorsque le nombre des structures de diffusion amateurs a commencé à chuté, certains de leurs animateurs sont devenus les héritiers de ces fonds (curés, employés de mairies, animateurs de ciné-clubs, etc.) et, par là même, détenteurs d'importants fonds de films. Ces collections se sont alors souvent mélangées, par exemple, lors de reventes, aux achats effectués par les collectionneurs dans un but fonctionnel principalement d'édition de copies pour ce marché spécialisé. Si aujourd'hui pour les copies en format 9,5 mm ou Super 8, leurs origines sont claires et « amateurs », il en est autrement pour le format 16 mm dont il est bien difficile d'établir le cheminement exact des copies tant il a existé de canaux de diffusions parallèles.

Des copies de films, en particulier celles en 35 mm ou en 16 mm, peuvent avoir connu bien des péripéties avant d'arriver au fond d'une cave dans une boîte mal étiquetée qui laissera des surprises pour ceux qui les trouveront des décennies plus tard.

¹⁰⁹¹ MERLAT Guy (dir. de publication), *Petit Larousse illustré*, 1988, Ed Larousse, p.220. 1720p.

¹⁰⁹² Op. cit., DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Éd La découverte, 2000, p.38

¹⁰⁹³ Certaines copies sont accompagnées de droits de diffusion parfois illimités en non commercial.

La disparition progressive des officines spécialisées dans la location-vente des films sub-standards argentiques commença elle aussi à partir de la fin des années 1970 principalement en raison de la concurrence naissante de la vidéo, mais aussi en raison d'un contexte légal de plus en plus hostile, en particulier les textes de loi de 1964 et la clarification du statut du « cinéma non commercial ».

Les maisons de location-vente du cinéma comme celles des marchands parisiens GOULARD, SHAFFAR [voir Annexe B, figure 28, publicité de l'officine de location de films Shaffar 47 rue d'Amsterdam à Paris en 1955] et l'incontournable Georges GAYOUT [voir Annexe B, figure 27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris], virent leurs activités de plus en plus contrôlées et connurent quelques procès, dont celui de Georges GAYOUT qui fut en 1973 l'objet de la cassation toujours en vigueur reconnaissant la possession tout en limitant les échanges.

Toujours dans les années 1970, la montée en puissance de télévision et surtout de la vidéo grand public leur fit une concurrence de plus en plus forte, les obligeant à fermer les uns après les autres. Avec les fermetures, la liquidation des stocks à la fin des années 1970 et au début des années 1980, ce fut à nouveau l'occasion d'une importante circulation des copies.

A la fin des années 1980, des foires, comme celle des « Cinglés du cinéma » d'Argenteuil, ont en quelque sorte pris le relais des magasins même si certains existent encore comme « Bandedescinés » à Paris. Nous avons cependant tout lieu de penser que les volumes de circulation des copies se ralentissent même si on prend en compte Internet qui est un nouveau moyen de trouver des copies.

Depuis que la vidéo projection existe pour les particuliers, et surtout depuis une décennie, il est clair qu'elle a eu un impact important à la baisse sur le nombre des collectionneurs en support argentique, baisse qui s'explique aussi par le vieillissement de ces derniers avec un faible taux de renouvellement.

Il est impossible de prédire quelle va être l'évolution des échanges mais il est certain que des problèmes logistiques vont se poser de plus en plus alors que disparaissent les anciennes générations de passionnés de mécanique, possédant un certain savoir faire en la matière. Les films, souvent mal conservés, risquent d'être victimes du syndrome du vinaigre, les appareils de tomber définitivement en panne, rendant la lecture des films impossibles.

La raréfaction rapide de la technologie argentique est par ailleurs un paramètre qui participe aux incertitudes que l'on peut avoir sur la continuité de ces collections. Ce contexte pousse les collectionneurs à changer de posture vis à vis de leur passion, en envisageant la collection de film sous des jours différents que dans les années 1970.

2. 2. 1 Le besoin de collectionner le cinéma

Si une collection est « une réunion d'objets sur un même thème », il faut cependant se méfier d'une assimilation trop facile entre collectionneur de films et « cinéphile »¹⁰⁹⁴, même si le collectionneur de films est également un « spectateur » et que la quantité fait partie de la logique de la collection par le principe de l'accumulation.

Le collectionneur est celui qui regroupe ce qui était dispersé mais il est aussi un « organisateur du monde ». Ce faisant le collectionneur de films tente de contrôler ce monde en conservant l'objet film mais aussi les images qu'il contient comme traces de ce même monde.

Être collectionneur de cinéma, c'est comme le disait le collectionneur Fabien RUIZ, dans une l'émission de radio sur la collection de cinéma¹⁰⁹⁵ :

« C'est être collectionneur de l'ambiance du film ».

Comme les autres spectateurs, le collectionneur de film expérimente à chaque visionnage le processus d'identification au film, mais il le fait avec une dimension supplémentaire aux autres : l'impression d'être le « propriétaire » du film.

Son besoin de collectionner, d'accumuler les supports d'enregistrement du cinéma peut avoir été fonctionnel pour voir des films (même s'il l'est moins aujourd'hui avec la vidéo) mais il peut également se situer du côté de la « collection » dans des dimensions qui peuvent être d'ordre pratique mais aussi pathologique, lorsqu'il s'agit par exemple, de « compulsion », de « névrose » ou même simplement d'un caractère « obsessionnel ».

Les objets liés au rêve de cinéma comme les projecteurs de films ont une importance considérable en lien avec notre sujet, au-delà de l'évidence fonctionnelle qu'on ne projette pas un film sans projecteur. Ce qu'il est convenu de désigner comme le « non film » résume d'ailleurs, pour beaucoup de Français, au-delà des collectionneurs de films de cinéma en support argentique, l'objet qui est « chargé » d'une part du rêve cinématographique.

Le rapport à la salle de cinéma industrielle et à son cérémonial est également assez nodal dans la passion des collectionneurs de films de cinéma, puisqu'ils cherchent souvent à reconstituer le dispositif de l'exploitation cinématographique, du moins celui de l'époque d'avant le tournant de la fin des années 1960 et des premiers complexes, l'époque d'un loisir populaire dans des écrans de luxes, avec ses codes et son décorum.

¹⁰⁹⁴ Comme nous le verrons avec notre sondage, réalisé début 2006, sur un échantillon de collectionneurs de films.

¹⁰⁹⁵ RUIZ Fabien, in, op. cit., (émission de radio), GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), *France Culture*, 12 décembre 2006.

Les « cultural studies »¹⁰⁹⁶ sont à la mode en France depuis une quinzaine d'années, mais la question des interactions entre cinéma et pratiques sociales si elle est assez étudiée sous l'angle de la relation spectateurs – écrans, ne l'est pas quant à la collection des supports. Seule la « consommation » des films a été étudiée. Cependant il nous faut penser la collection de cinéma dans les motifs de ce qui définit son « besoin » et même parfois de la « dépendance » à la consommation massive ou d'une relation ambiguë à l'objet devenu un « fétiche » ou un objet de désir qui acquiert une valeur qui le rend indispensable

2. 2. 1. 1 Les motifs concrets des collections de films jusqu'à la vidéo

La fonction initiale de nombre de collections constituées jusqu'aux années 1970 et l'avènement de la vidéo grand public à cette période étaient en premier lieu « concrets » : il s'agissait d'acquérir des films pour les voir. Il existait alors d'importants réseaux d'acquisition de films d'édition pour un usage non commercial depuis au moins le « Pathé Baby » en 1922 et même, pour les familles plus aisées, le « Pathé Kok » en 1912.

On pouvait louer ou acheter des films parmi des catalogues très riches et les moyens légaux de se procurer des films étaient très nombreux depuis la Libération.

L'accès au film était bien sûr également possible par le biais des cinémas et ciné-clubs à leur apogée dans les années 1950, mais aussi par la télévision, dont la montée en puissance date des années 1960 même si, sur le plan technique, sa mise en place remonte, comme nous l'avons évoqué, en France aux années 1950 (ou même aux expérimentations d'avant-guerre). Un « cinéphage » parisien pouvait être facilement contenté entre la Libération et l'apparition des supports vidéo même si c'est bien plus discutable pour les provinciaux. Il fut d'ailleurs un temps pas si lointain (jusqu'aux années 1970) où l'on prenait le train pour monter à Paris voir les exclusivités dont la capitale avait le plus souvent la jouissance exclusive.

Il existait incontestablement en France un certain « rationnement » de la diffusion de films jusqu'au milieu des années 1980, mais l'apparition de nouvelles chaînes comme Canal + et l'élargissement des catalogues de vidéogrammes à la vente ou la location ont changé définitivement la donne.

Cependant, en soulignant dans notre introduction l'in-évidence de notre sujet comme objet d'études, que dire de l'amnésie de nombre de chercheurs qui, avec la vidéo, semblent découvrir que les films peuvent se collectionner. Par exemple, dans l'étude éditée par la documentation française : *La culture cinématographique des français*, on aurait pu attendre

¹⁰⁹⁶ Courant de recherche qui apparaît en Angleterre, dans les années 1960, avec la fondation du « Center for Contemporary Cultural Studies » (C.C.C.S.) de Birmingham. Qui par la suite a été repris par l'École de Chicago qui a développé l'approche de la domination des médias sur les individus.

plus sur notre sujet que la seule évocation de la vidéo pour accéder au rang « d'objet de collection » :

« Au-delà de l'existence d'une cinéphilie érudite, qui concerne environ 1,5 million de personnes, l'étude montre que les français ont en partage un ensemble de références cinématographiques fort variées. C'est surtout par la diffusion des films à la télévision que s'est formé ce patrimoine collectif, qui transcende les différences de goûts. Aujourd'hui la cassette vidéo prend le relais : objet d'intenses échanges, elle fait aussi accéder le film au rang d'objet de collection ¹⁰⁹⁷ ».

Le rôle du magnétoscope, apparu pour le grand public à la fin des années 1970, semble également « novateur » comme support d'enregistrement :

« Le magnétoscope a, quant à lui, introduit une autre manière de s'approprier l'image filmée. La possibilité de conserver les films que l'on souhaite revoir est en voie de modifier complètement le rapport des français au film et au cinéma. La constitution de vidéothèques personnelles, de « musées du cinéma » privés, est un phénomène culturel majeur ¹⁰⁹⁸ ».

Certes, la vidéo « patrimonialise » également le film et au moment de cette étude (publiée en 2000) 90 % des personnes qui avaient un magnétoscope, enregistraient des films ¹⁰⁹⁹ et la vidéothèque moyenne était de 25 cassettes vidéo dont des cassettes vierges. Seuls 8 % (des 65 % de français qui avaient un magnétoscope ¹¹⁰⁰) avaient à l'époque une « grosse » collection de plus de 45 cassettes ¹¹⁰¹.

A titre de comparaison, 24 % déclaraient plus de 200 livres ¹¹⁰² ce qui reste bien supérieur aux supports vidéo, même si la consommation de la vidéo et surtout de la télévision est bien supérieure au livre avec 3 heures 27 minutes par jour et 97% de français équipés alors que 31 % de français n'ont lu aucun livre l'année passée ¹¹⁰³.

Aujourd'hui via le Peer to Peer sur Internet, la VOD légale, les chaînes du câble ou même l'accès à la vente de vidéogrammes via des boutiques comme Amazon, on peut accéder à des dizaines de milliers de films qu'une vie entière de visionnages ne suffiraient pas à voir. Pourtant, là encore, l'accès à ces ressources (plus ou moins efficaces) ne suffit pas et beaucoup de Français enregistrent encore des films sur des supports tels des DVD vierges ou font l'acquisition de vidéogrammes.

¹⁰⁹⁷ Op. cit., GUY Michel, *La culture cinématographique des français*, Ed La documentation française, 2000, (dernière de couverture).

¹⁰⁹⁸ Ibidem, p.61.

¹⁰⁹⁹ Ibidem, p.74.

¹¹⁰⁰ Ibidem, p.62.

¹¹⁰¹ Ibidem, p.75.

¹¹⁰² Ibidem.

¹¹⁰³ Source électronique, sondage TNS Sofres en mars 2009, site TNS Sofres, à l'adresse URL <http://www.tns-sofres.com>, consulté le 2 août 2009.

Il y a dans le désir de collectionner les films le paramètre de l'acquisition personnelle du support d'enregistrement qui donne la liberté d'avoir accès au film quand on le souhaite, quitte d'ailleurs à ne jamais l'utiliser. L'important est de posséder l'enregistrement.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'échec du lancement du « TiVo »¹¹⁰⁴ en France vers 2000 est dû au caractère spécifique du public français qui a (avait ?) encore besoin d'un rapport au support matériel. Il s'agissait d'un enregistreur vidéo numérique sur disque dur destiné à enregistrer la télévision, ce que d'autres appareils font aujourd'hui sous divers formes dont certaines reliées à un ordinateur. Il a connu un grand succès aux États-Unis en changeant même pour beaucoup d'américains équipés, la façon de consommer la télévision car il permet d'enregistrer simultanément plusieurs programmes et de les consommer de manière différée. Ce phénomène de rejet dans notre pays trouve certainement son explication¹¹⁰⁵ dans le fait que, contrairement aux Américains, les « consommateurs » français de films en vidéo souhaitent pouvoir garder si besoin une trace du film.

L'arrivée de la vidéo projection, du DVD, et depuis peu de la vidéo Haute Définition, partagent les collectionneurs de films en support photochimique et toutes les postures existent ; certains déclarent abandonner la collection en support photochimique pour la vidéo numérique alors que d'autres continuent la collection de film en parallèle de la vidéo projection.

Les prix sont plus accessibles en vidéo et la qualité va croissante. Elle est même paritaire avec la haute définition (sur les écrans de taille généralement réduite par rapport aux écrans des collectionneurs).

De plus l'encombrement, le manque de choix, la mauvaise conservation de l'émulsion ou le mauvais état général des copies sont des obstacles à la motivation des collectionneurs et les risques juridiques jouent certainement un rôle non négligeable dans le choix de beaucoup d'arrêter la collection de film (surtout en 35 mm).

Les motivations de continuer la collection de films en support photochimique sont indubitablement à chercher ailleurs que dans l'usage fonctionnel « juste » pour voir des films. Derrière chaque collection de films, il y a un dessein particulier et des motifs variés suivant l'histoire individuelle, même si la « magie » du cinéma et de son dispositif technique est le plus souvent le cœur des motifs à collectionner.

¹¹⁰⁴ C'est-à-dire les enregistreurs numériques sur disque dur fabriqués par TiVo incorporated lancés dans leur première version en 1999.

¹¹⁰⁵ Étude (à l'époque confidentielle) de la société Philips qui m'a été communiquée lors de ma formation à un travail de démonstrateur vidéo pour la société Avance Rapide pour le lancement des premiers « enregistreurs DVD de salon », en décembre 2001.

2. 2. 1. 2 Le non-film dans le rêve de cinéma

Ce qui a le plus souvent marqué les collectionneurs, c'est le dispositif cinématographique lui-même dans sa réalité technique : « un projecteur qui projette un film sur un écran ».

Comme nous le verrons, dans les indications données par un grand nombre de collectionneurs, en marge de notre sondage ou lors de nos rencontres, c'est le souvenir de projections familiales ou des patronages qui est souvent à l'origine de leur passion.

Le ronronnement du projecteur qui donne la vie aux ombres à l'écran, a définitivement imprimé dans leurs yeux d'enfants « la magie » du cinéma. Suite à ce souvenir, lorsque s'est présentée l'opportunité d'être à leur tour « magicien », ils l'ont saisie.

C'est certainement aussi dans la fascination pour l'âge d'or de l'exploitation industrielle du cinéma qu'est également à trouver une bonne part de leur passion. Les « ciné palaces » de l'enfance des collectionneurs ont été, comme nous l'avons évoqué, très souvent marquants, ils portent en eux un rêve de cinéma magnifié, aux dimensions de ces grandes salles aux décors exceptionnels.

Que cela soit dans une cuisine ou une chambre avec un écran improvisé, ou bien dans une salle qui n'a d'amateur que le nom, c'est la magie du cinéma que veulent recréer dans leur plus grande majorité les collectionneurs de films. Il s'agit d'un rêve, qu'à chaque projection, il faut faire « revivre ».

Tous les éléments qui composent ce rêve de cinéma sont indissociables : au-delà du film, un lieu de projection avec souvent une décoration qui va avec¹¹⁰⁶ et un projecteur qui l'anime.

Il est dans bien des cas difficile de dissocier le collectionneur d'appareils et celui de films surtout depuis que le film argentique n'est plus le seul moyen de projeter des images.

Le collectionneur de films a un rapport particulier avec la technique cinématographique. La passion de la technique ou de l'exploitation cinématographique passe donc par un intérêt pour les appareils ou, au moins, pour le support film lui-même. Le plus souvent, il se doit d'ailleurs d'être projectionniste ou, a minima, d'être assez qualifié sur le plan technique pour savoir manipuler et assembler un film. Il est capable de maîtriser un processus technique actif qui, en argentique du moins, demande un minimum d'investissement de soi.

Qu'il soit expérimenté ou non, lorsqu'il voit un film, même dans une salle professionnelle, le collectionneur de film est attentif à la fois à ce qui se passe sur l'écran et à la technique autour du film, comme par exemple ce qui se passe en cabine (même s'il n'y est pas) :

« Ce qui me surprend le plus, c'est la résignation avec laquelle les spectateurs acceptent aujourd'hui ce niveau de qualité et ces défauts persistants, parfois durant la moitié du film...

A l'âge d'or, que l'opérateur rate un changement, que l'arc s'éteigne accidentellement, qu'un cadrage survienne, et c'était dans la seconde qui suivait un concert de sifflets ! L'ouvreuse

¹¹⁰⁶ Même dans certains cas extrêmes à une sobriété équivalente aux salles de cinéma professionnelles actuelles.

n'avait même pas le temps de sonner en cabine pour signaler l'incident que l'opérateur, toujours un œil sur l'écran, y remédiait déjà...

Ceux qui n'ont exercé que dans les multisalles à cabines automatiques ne peuvent imaginer combien ce travail était noble et enrichissant auprès de leur routine actuelle. Les films étaient mis en valeur, comme un bel éclairage met en valeur le joyau¹¹⁰⁷ »

Les collectionneurs de films sont souvent des sentimentaux dans leur perception des objets de cinéma. Ces derniers, s'ils sont collectionnés par un nombre de Français bien supérieur aux collectionneurs, le sont hors d'un lieu de vie du cinéma, puisque le grand public ne dispose que rarement d'une salle de cinéma chez soi. Cependant, avec la vidéo, il faut maintenant nuancer notre propos puisqu'un « Home cinéma » par vidéo projection est un dispositif imitant celui du cinématographe et le supplantant même, ainsi que nous l'avons vu, dans l'exploitation industrielle.

Le collectionneur de films, en installant des objets ou affiches comme décor de sa salle, leur redonne un peu de vie en les rendant à leur fonction initiale, celle « d'accompagner » le film. Les affiches, photographies et objets de cinéma sont en effet chargés, par nature, d'une part de rêve associée au film, souvent parce qu'ils ont été conçus pour en faire la promotion (donc y faire penser agréablement). Bien qu'il s'agisse d'une trace « publicitaire », elle n'en est pas moins également « documentaire ». D'ailleurs, pour beaucoup, « un collectionneur de cinéma » est aujourd'hui un collectionneur de « non film », c'est-à-dire d'affiches ou d'éléments autour du film, et pas forcément un « collectionneur de films » (même en vidéo). En ayant un objet qui rappelle le film, c'est un morceau du rêve que l'on veut posséder, soit parce qu'il est originellement lié à son exploitation ou sa création, ou encore une reproduction « factice ».

Le volume des échanges dans les foires de cinéma est d'ailleurs bien supérieur dans le domaine du « non-film » que du film. Il est vrai qu'il est techniquement plus accessible puisqu'il n'est généralement¹¹⁰⁸ nul besoin d'équipements particuliers pour le regarder. De plus, les prix commencent au plus bas et on peut trouver gratuitement ou presque des affiches de films récents ou « vivre » le cinéma par le biais d'ouvrages ou de revues spécialisées. Pourtant, comme nous le verrons plus loin, les prix de certaines affiches ou des objets de cinéma sont largement plus élevés que des copies de film. Ils ont d'ailleurs connu une forte augmentation ces dernières années au fur et à mesure que l'objet de cinéma devient ancien et que sa valeur patrimoniale « s'institutionnalise ».

¹¹⁰⁷ Op. cit., BIANCI Gilbert, « Des cinémas de quartier aux salles d'exclusivités. Le projectionniste, Ce prince des ténèbres », *Infos-Ciné*, octobre 1994, n 26, pp.7-13.

¹¹⁰⁸ Sauf pour la musique de film.

Dans le sondage qu'effectuait l'ALICC en 1998 sur la revue *Infos-Ciné*, le principal souhait de développement de rubrique à venir était à 78 % l'argus des projecteurs¹¹⁰⁹. Si la préoccupation de l'objet est nodale dans la passion du collectionneur de films, pour celui-ci, l'objet qui permet de donner la vie au film, c'est-à-dire le projecteur, est un objet d'une grande valeur.

Un peu en marge de notre sujet, il nous faut signaler que les collectionneurs privés de cinéma disposent d'importantes collections d'appareils, parfois, comme nous l'avons évoqué, jusqu'à 1000 spécimens pour un seul collectionneur, et au moins à ce titre elles méritent un intérêt (ce que nous a confirmé Laurent MANNONI, chargé des collections d'appareils à la Cinémathèque française et du CNC lors de nos rencontres). [Voir Annexe B, figure 53, photographie de quelques appareils de la collection de Pascal RIGAUD].

Soulignons que la « collection » d'objets de cinéma n'implique pas forcément pour tous les collectionneurs la volonté d'organiser ou même de structurer leur collection et encore moins de la rendre visible même si ce n'est pas le cas majoritaire. De plus si un collectionneur de films ne dispose pas chez lui d'un lieu de projection dédié, ni même d'un lieu d'exposition, il n'enregistre pas moins parfois, en plus des films, des collections massives d'affiches ou d'appareils par sa seule volonté d'accumuler.

2. 2. 1. 3 Fétichisation de l'objet film

« Le fétichisme de cinéma, précise-t-il [Ndlr, Christian METZ], c'est celui qui s'émerveille devant ce dont la machine est capable, devant le théâtre d'ombres en tant que tel. Pour que s'établisse son plein pouvoir de jouissance cinématographique, il lui faut songer à chaque instant (et surtout à la fois) à la force de présence qu'a le film, et à l'absence sur laquelle se construit cette force. Il lui faut constamment comparer le résultat avec les moyens mis en œuvre (et donc prêter attention à la technique), car c'est dans l'écart entre les deux que se loge son plaisir.¹¹¹⁰ ».

Il ne date pas du cinéma ou même de la photographie que l'homme s'interroge, parfois violemment, sur la puissance des images et corollairement à l'attachement ou la vénération de celles-ci, bien qu'elles ne soient que des « représentations ». Nous pensons par exemple aux grandes crises « iconoclastes » de l'Histoire¹¹¹¹.

Le collectionneur de films, dans sa vénération des images, garde les icônes que sont ses copies de films qui l'ont « ensorcelé ».

¹¹⁰⁹ MOROY Serge, GUÉRIN Pierre, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.8.

¹¹¹⁰ METZ Christian, 1984, p.102, in, op.cit., ÉTHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ed Armand Collin 2005, p.113.

¹¹¹¹ Dans l'Empire Byzantin (l'Empire Romain d'Orient) sous le règne des Empereurs Léon III au début du VIIIème siècle et Léon V au début du IXème siècle, dans l'Islam, chez les Calvinistes, etc.

Le philosophe PLATON, bien avant cette époque disait¹¹¹² pourtant que :

« L'image est ontologiquement une tromperie car n'atteint jamais la réalité de son modèle ».

Le film est une trace, une mémoire et de fait, dans sa réalité matérielle, sous la forme d'une pellicule de film un « objet ». S'il est aussi une représentation de ce qui n'est plus, il a de ce point de vue à voir avec la mort d'autant plus, que l'idée de collection (des objets) elle-même est intimement liée avec la question de la mémoire et de la trace.

« Il faut tout garder il ne faut rien jeter pour retarder la mort¹¹¹³ »

Le collectionneur cherche à réunir mais est aussi dans une quête (souvent sans fin) de l'objet introuvable, inaccessible, qui contient en lui une part de mystère, tel le personnage qu'Orson WELLES interprète dans son film *Citizen Kane*, qui prononçait le mot de « Rosebud » au moment de mourir¹¹¹⁴ en même temps qu'il comprenait enfin le « signifiant » de sa quête accumulatrice.

L'objet de la pulsion est le plus souvent :

« ce en quoi ou par quoi elle peut atteindre son but »¹¹¹⁵.

Dans toute collection, il y a une quête de sens, une organisation à donner au monde, même si cela est « virtuel », au sens où ce monde n'existe que pour le collectionneur lui-même.

« Pour le collectionneur, l'objet collectionné n'est plus tout à fait un objet, il acquiert aux yeux de son possesseur une aura particulière, une valeur qui le rend indispensable dans l'ensemble de la collection¹¹¹⁶ »

Si on possède déjà l'objet, on n'a plus besoin de l'acheter à moins que le but même de la collection soit le cumul des objets ou éventuellement celui de variantes (ce qui s'applique mieux au film).

« Dans son fondement même, la passion du collectionneur repose sur un paradoxe étonnant : La folle consommation du collectionneur, à laquelle il semble prendre grand plaisir, n'a, a priori, d'autre but que l'achèvement de la collection, c'est-à-dire la fin de cette course consumériste !¹¹¹⁷ »

¹¹¹² Op. cit., PLATON, « L'allégorie de la caverne », (Livre VII), in, *la République*.

¹¹¹³ AVERY J.C, (citation introductive), in, Source électronique, CORON Olivier, « Rythme et raison » (revue de réflexions musicales), « Les collectionneurs approche psychanalytique », site Internet, à l'adresse URL : <http://membres.lycos.fr/spirales/collect.html> , consulté le 15 mai 2008.

¹¹¹⁴ Le personnage est un magnat de la presse qui tente un moment de tout collectionner. Il est à la recherche, on le comprend à la fin, d'un souvenir diffus : celui du traîneau de son enfance dont le nom est « Rosebud » qui symbolise pour lui le bonheur perdu de son enfance.

¹¹¹⁵ FREUD Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions*, 1915, in, CHEMANA Roland (dir), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Ed Larousse, 1995, p.215. 356p.

¹¹¹⁶ CORON Olivier, « Rythme et raison » [source électronique], (revue de réflexions musicales en ligne), « Les collectionneurs approche psychanalytique », site Internet, à l'adresse URL : <http://membres.lycos.fr/spirales/collect.html> , consulté le 15 mai 2008.

¹¹¹⁷ ELKHOUTABI Adil, *Le collectionneur, un acheteur, un consommateur*, (Thèse de doctorat), (Université Mohamed V - Agdal – Rabat - Ecole Doctorale de Gestion Traductions), version en ligne, site Internet, Memoire Onligne, à l'adresse URL : http://www.memoireonline.com/09/07/608/m_le-collectionneur-un-acheteur-un-consommateur5.html , consulté le 15 mars 2009.

Le collectionneur contrôle l'objet (ce que les psychanalystes ramènent souvent à la notion de « stade anal¹¹¹⁸ »), le passé, l'objet de l'objet (les boîtes, les appareils,...) ce qui l'aide à trouver une satisfaction et se rassurer face au monde et à la vie :

« Quelque chose manque, quelque chose fait défaut à l'être humain, ce manque c'est celui qui alimente les activités humaines, sans manque pas de désir, c'est parce qu'il y a du vide (à combler) que l'homme cherche la richesse, la célébrité, l'acquisition d'objets, de savoir, de partenaires etc. L'éventail des objets comblants est infini, chacun orientant ses recherches en fonction de sa personnalité, (c'est-à-dire de l'addition entre son histoire personnelle et le monde il évolue)...

... il s'inscrit comme un symbole parce qu'il représente toujours autre chose, insaisissable. Ce qui anime ce collectionneur de timbres, ce n'est pas ces rectangles de papiers dentés à 2 frs 50, mais quelque chose d'un au-delà, qui a autant à faire avec l'environnement social qu'à l'histoire du sujet ¹¹¹⁹».

Une collection permet de se définir par rapport à soi-même et de se démarquer des autres, ce qui est indispensable aux enfants pour se créer une personnalité l'est aussi à tous les adultes.

« Qui pense «collection» a souvent à l'esprit un rassemblement d'objets inanimés, exposés dans des vitrines ou méticuleusement classés dans des albums. Une collection est synonyme de propriété privée, bien gardée et plus ou moins précieuse.

L'immutabilité de ce rassemblement n'est pourtant qu'une impression de non-initié. Car, en fait, le suivi d'une collection entraîne, pour le collectionneur, tout un éventail d'activités des plus variées: observation, tri, regroupement, classement suivant certains critères bien définis, soins et entretiens, jeux, établissement de liens avec l'histoire, etc...Les objets d'une collection éveillent la curiosité et soulèvent des questions quant à leur origine, leur histoire particulière, leur utilité, leurs caractéristiques...Cette curiosité incite à la recherche, à l'échange d'informations entre initiés, au suivi...¹¹²⁰ »

L'implication du collectionneur est variable et peut même tendre vers des formes obsessionnelles ou absolues (comme finalement la « passion » elle-même) qui peuvent avoir de graves conséquences.

« Nous pouvons aussi dire que la passion du collectionneur présente des degrés plus ou moins fort, allant de l'engouement passager lié à une mode, au syndrome appelé

¹¹¹⁸ Phase où l'enfant découvre le plaisir que lui procure le fait de retenir les matières fécales ou de les expulser, avec par la même la prise de conscience de son autonomie physique, ce qui entraîne une situation d'angoisse.

¹¹¹⁹ Op. cit ; CORON Olivier, « Rythme et raison » [source électronique], (revue de réflexions musicales en ligne), « Les collectionneurs approche psychanalytique », ...

¹¹²⁰ Source électronique, « Le plaisir de collectionner », « Eveil aux sciences. Traduction en français d'unité pédagogique et de fiche de travail », site Internet du Ministère de l'Éducation Nationale et de la Formation Professionnelle du Grand Duché du Luxembourg, (sous forme pdf), à l'adresse URL : http://www.men.public.lu/sys_edu/scol_enfants_etrangers/mesures_specifiques/eveil_sciences/plaisir_de_collectionner.pdf , consulté le 13 juillet 2009.

"collectionnisme" qui rend le sujet lui même malheureux, face à une passion qui le dévore [Ndlr, qui est un grave trouble psychique nécessitant parfois l'internement psychiatrique]¹¹²¹ ».

Le cinéma et la psychanalyse sont nés en même temps : *Etudes sur l'hystérie* ouvrage co-écrit par Sigmund FREUD et Joseph BREUER¹¹²² qui est considéré comme l'oeuvre fondatrice de la psychanalyse a été publié en 1895, année par ailleurs de naissance du cinématographe des frères LUMIÈRE. Les parallèles possibles sont nombreux allant de l'analogie entre rêve et film ou la sémiologie. Illusions et métaphores sont, par exemple, à la fois des mots clefs fondamentaux de la narration cinématographique et de la psychanalyse. De nombreux ouvrages ont abordé la question de la relation « Cinéma et Psychanalyse » mais jamais, à notre connaissance, la question de la « collection de film » ne semble s'être posée légitimement. La collection de films devrait être pourtant un fait social à étudier depuis presque un siècle que des amateurs collectionnent le support film¹¹²³. Cette réalité est d'ailleurs plus encore d'actualité avec les collectionneurs de vidéogrammes.

L'importance des médias et de l'iconographie est fondamentale dans la vie sociale contemporaine au delà de la simple « diffusion » technique dans la construction des opinions et des mythologies représentatives du réel. Cette réalité nous ramène constamment au titre de l'ouvrage de Guy DEBORD publié en 1988 : « La société du spectacle ».

« Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles.

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation¹¹²⁴ ».

Nous n'échappons pas aux médias et à leur représentation, au moins parce qu'ils « gouvernent de plus en plus la pensée » de tous (y compris des politiques). Le petit écran, transmettant massivement les images et les codes de représentation du grand écran.

La question du rapport spectateur - écran est donc fondamentale mais elle élude souvent l'objet film, qui est derrière dans la cabine de projection. Le film dans la réalité de sa construction narrative a « mangé l'objet » et même souvent éludé la technique qui lui a donné le jour en tant qu'Art.

Michel SERCEAU, spécialiste de l'esthétique du cinéma, posait dans un numéro de CinémAction sur *Psychanalyse et cinéma* la question de savoir : le cinéma est-il le « divan du pauvre » ? :

¹¹²¹ Op. cit ; CORON Olivier, [source électronique], site Internet « Rythme et raison » (revue de réflexions musicales), « Les collectionneurs approche psychanalytique »,..

¹¹²² FREUD Sigmund, BREUER Joseph, *Etudes sur l'hystérie*, (Ed originale 1895), Ed Presses Universitaires de France – PUF, août 2002, 254p.

¹¹²³ Depuis au moins 1912 et le Pathé Kok.

¹¹²⁴ DEBORD Guy, *La société du spectacle*, [sous forme électronique], « paragraphe 1 », site La bibliothèque virtuelle, à l'adresse URL :http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html, consulté le 15 juin 2007.

« Les auteurs de l'esthétique du film¹¹²⁵ soulignent avec justesse, dans le dernier paragraphe du chapitre qu'ils consacraient à ces questions [Ndlr, Psychanalyse et cinéma], que la plupart des conclusions étaient liées à la conception classique de l'identification comme régression narcissique, comme si le spectateur était entièrement homologique et réductible au sujet de la psychanalyse.¹¹²⁶ »

Certes, pour que la « magie du cinéma » fonctionne, il faut accepter de jouer au « jeu » de l'identification et croire à la quasi réalité de ce qui est montré, ce qui implique d'oublier l'artefact de la représentation que constitue l'écran de cinéma (ou de télévision) pour participer et interagir émotionnellement. Le cinéma est une trace de vie assez réaliste, il s'agit de souvenirs mais aussi de fantômes venant du passé. D'ailleurs, dans certaines cultures¹¹²⁷, les individus refusent d'être photographiés ou filmés de peur qu'on enlève leur âme.

Selon Bernard RIMÉ¹¹²⁸ :

« Les pratiques artistiques et culturelles (donc la fréquentation des cinémas) figurent parmi les moyens de ré évoquer les émotions. La réévocation de l'émotion désigne le processus par lequel l'individu tend à réarticuler ses expériences émotionnelles, de manière occasionnelle (conversations) ou réglée (rituels de confession, psychothérapie, etc.)...

Le partage social y est essentiel, même s'il n'est pas effectivement réalisé...

Le désir de récit (qu'il s'agisse de la narration d'éléments réels ou fictifs), de la représentation des émotions, s'articule sur ce processus, la réévocation étant alors, en quelque sorte, déléguée à un roman, ou pièce de théâtre ou un film. Le pouvoir de réévocation du récit serait d'autant plus grand, et l'émotion d'autant plus immédiate et intense, que la représentation est plus chargée d'indices de réalité. Or, sur ce point, le cinéma l'emporte sans doute sur le roman et même le théâtre, en dépit de la présence physique des acteurs.¹¹²⁹»

Jusqu'où sommes-nous prêts à jouer le jeu du spectateur candide qui veut croire à une histoire ? Le spectateur est conscient de sa position et l'est même de plus en plus, portant un regard critique sur l'image qu'il a appris de plus en plus tôt et massivement à connaître :

« Le public n'est pas une cire molle sur laquelle s'impriment les messages des communications de masse, il y a le tissu complexe des relations sociales qui interfèrent dans le rapport émetteur-récepteur »¹¹³⁰.

¹¹²⁵ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris : Nathan, 1983, 223p.

¹¹²⁶ SERCEAU Michel, « projection et surface de l'écran : entre miroir et le divan », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.69. 208p.

¹¹²⁷ Comme il n'y a encore, par exemple, pas si longtemps chez les Papous de Nouvelle Guinée.

¹¹²⁸ RIMÉ Bernard, « Le partage social des émotions » (1987), in, *Les émotions*, RIMÉ Bernard et K. SCHERER K (Dir.), DETACHAUX et NIESTLÉ, Neuchâtel-Paris 1998, in, VANOYE Francis, « Le suspense et la participation émotionnelle du spectateur », *Le suspense au cinéma*, coll CinemAction, n°71, Ed Colet – Télérama, 1994, p.32.

¹¹²⁹ VANOYE Francis, « Le suspense et la participation émotionnelle du spectateur », *Le suspense au cinéma*, coll CinemAction, n°71, Ed Colet – Télérama, 1994, p.32.

¹¹³⁰ MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Ed Armand Colin, 2007 [1^{ère} édition 1962]. p. 202.

Ana Helena de STAAL souligne également que :

« Le spectateur est d'abord quelqu'un de capable de se reconnaître tel, capable de distinguer un « état de représentativité préalable », sans lequel les constructions fictives ne trouveraient pas leurs assises. Sachant qui il est, il peut jouer à croire à l'autre. Sachant où il se trouve, il peut s'embarquer dans une histoire qui l'emmènera dans un ailleurs en trompe l'œil, fût-il provisoirement vraisemblable : la jouissance de la fiction serait indissociable d'une sorte de « capacité de réalité » sans cesse à réaffirmer.¹¹³¹

Dans le même article¹¹³², l'auteur prend deux cas limites qui peuvent, dans cette étude, nous concerner du fait de la position particulière du « magicien projectionniste » qu'est le collectionneur de film, mais aussi de son rapport parfois charnel avec la pellicule ou le dispositif cinématographique en général. Dans *Enchaîné par le film*, un film de 1918 de Vladimir MAÏAKOVSKI et le plus connu *La rose pourpre du Caire*, film de 1985 réalisé par Woody ALLEN, un acteur sort de l'écran à la rencontre d'un spectateur (une ballerine à la rencontre d'un artiste déprimé dans la salle dans le film de MAÏAKOVSKI et dans celui de ALLEN un aventurier à la rencontre d'une fidèle spectatrice, interprétée par Mia FARROW). En proie à la fascination qu'exerce le spectacle cinématographique, le film n'est plus un objet inerte mais un objet animé dans une dimension qui dépasse celle des spectateurs conventionnels, ces derniers ne rentrant pas complètement dans le jeu de l'identification spectateur écran.

« Le problème du hors-champ est incontournable car si le fétiche est lié à la mort par les fantasmes de castration par la peur, il est également lié au hors-champ par la fonction du regard¹¹³³ ».

Le cinéma est quasiment une affaire de religion, en particulier, au sens de la croyance en la magie de l'image et sa fonction de médiation avec le monde réel comme le philosophe Gilles DELEUZE le soulignait :

« Nous redonner croyance au monde, tel est *le pouvoir du cinéma moderne* (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie, *nous avons besoin des raisons de croire en ce monde*¹¹³⁴ ».

Le cérémonial du cinéma à l'époque de l'âge d'or a marqué bien des collectionneurs par sa quasi « liturgie ». Celle-ci a eu assez de force pour créer des générations de cinéphiles mais aussi celle de « fabriquer » des collectionneurs d'objets de cinéma qui sont autant de symboles ou signes du cinéma, à l'instar de la croix dans la religion chrétienne.

¹¹³¹ STAAL Ana Helena de, « Epreuve de fiction : le spectateur déchaîné », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.99. 208p.

¹¹³² Ibidem, pp.100-101.

¹¹³³ METZ Christian, « Cinéma, photo, fétiche », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.173. 208p.

¹¹³⁴ DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Ed Minit, 1985, p.223.

L'âme des cinémathèques a changé avec la disparition ou le retrait des fondateurs et dans l'excellent ouvrage *La crise des cinémathèques... Et du monde* Raymond BORDE et Freddy BUACHE, soulignait ce problème :

« Ces fondateurs entretenaient avec la pellicule qu'ils avaient retrouvée, sauvée, restaurée, des relations sentimentales. Aujourd'hui, devant un film nouveau qui entre dans une collection, la réaction est de savoir s'il existe déjà dans d'autres archives ... A l'époque le responsable voyait dans cette pellicule, qu'il déroulait sur une table de montage, une sorte de prolongement de son affectivité. Le film reprenait pour lui un caractère unique, comme une bague de mariée. Peu importait s'il y avait quelque part des doubles et des contretypes. Il était la chose. ¹¹³⁵ »

Peut-être que si, pour reprendre DELEUZE (et d'autres), le « cinéma est une religion » et les cinémathèques (privées ou publiques) sont alors les dépôts où sont entreposées les reliques, seuls parmi les « prêtres » les « vrais croyants » sont-ils les humbles collectionneurs de films amateurs.

Le film résume à lui seul la dualité fond / forme puisqu'il est justement à la fois fond et forme du fait de sa dimension matérielle qui est trop souvent éludée de la réflexion sur le cinéma.

C'est un objet que l'on peut « voir » en tant que tel dans ses boîtes, mais qui a la particularité d'avoir besoin d'être « animé » par une projection pour le révéler à notre regard.

En tant qu'oeuvre d'art, le film a une « valeur » qu'il possède à la fois du fait de sa valeur esthétique ou historique mais aussi une valeur en tant qu'objet (en partie liée à sa dimension d'oeuvre) qui s'établit également par divers paramètres dont la rareté, l'état physique, etc. En tant qu'objet inerte, sa valeur en soit existe, même lorsqu'il est séparé de sa finalité, comme le montre, par exemple, l'importance liée au « fétichisme » de l'objet « pur », que peut ressentir le collectionneur d'un film d'édition en Super 8 dans la satisfaction de contempler une boîte d'origine en bon état. [Voir Annexe B, figure 36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition].

Le film se touche, se sent¹¹³⁶, et il s'agit là d'un plaisir des sens assez complet qui complète la vue et l'ouïe n'excluant que le goût. Il y a un authentique « plaisir d'artisan » chez le collectionneur de film qui en plus d'être en proie à l'appel du désir des images l'est à celui du corps. Le film argentique est physique. Il faut d'ailleurs être habillé de ses mains pour réparer un film ou même fort pour mettre une grande bobine de 35 mm sur un projecteur, transporter des copies ou encore ouvrir une boîte rouillée.

Le collectionneur CHRISTOPHE interrogé dans une émission de radio évoquait sa posture spectatorielle :

¹¹³⁵ Op. cit., BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997, p.11.

¹¹³⁶ L'odeur d'un film indique son degré d'atteinte par le syndrome du vinaigre. Le film neuf ou en bon état a une bonne odeur pour l'adepte de la pellicule dont je suis.

« Quand je suis au cinéma je ne suis pas le film comme un spectateur mais comme un projectionniste ¹¹³⁷ ».

Chez le collectionneur de films, il y a une autre contradiction intéressante. La collection de films réside dans le fait que, par rapport à d'autres collections, il y a, dans la plupart des cas, en plus de l'envie de posséder pour soi, l'idée du partage en montrant (ce qui est ici la même chose). En ce sens, le collectionneur de films, s'il est un accumulateur d'images, l'est également du fait de sa position de spectateur, donc de « voyeur ». Finalement, au titre de son statut de propriétaire et de diffuseur, il est en quelque sorte comme un « exhibitionniste » puisqu'il montre, dans le rôle du magicien « maître des images », ce qui est caché au regard de tous. Cette dimension première du partage n'exclut donc pas toute une dimension narcissique, dans le fait même d'être celui qui s'inscrit dans le partage collectif, puisque c'est le dispositif cinématographique qu'il cherche souvent à reproduire. Ce plaisir du partage par la projection (et la salle), il la met en scène, nous l'avons évoqué, parfois au risque de problèmes sur le plan juridique, avec des programmations à l'ancienne ou un moment festif autour du cérémonial cinématographique, avec, par exemple, des glaces distribuées à l'entracte ou autre protocole en lien avec la projection du film dans un « vrai » cinéma.

Le collectionneur de films en vidéo est lui aussi capable de faire du « home cinema » donc de reproduire une relation privilégiée avec l'œuvre et un public même restreint. Cela dit, depuis le développement de la vidéo projection, il y a certainement d'autres paramètres recherchés par les collectionneurs de films dans le support film argentique.

Un autre point est certainement lui aussi paradoxal : bien que « copies », avec le temps, le support film devient un élément plus authentique que le support vidéo qui reste, même pour des installations de diffusion coûteuses, un support de consommation « grand public ». Le support argentique, par ses grains de lumière, est en quelque sorte le reflet de la réalité. Il y a dans le support film une relation « image-vérité » ou « image-désir » plus forte car moins « contrefaite » qu'en vidéo, qui n'est pas le support natif du cinéma. Le support film restera pour longtemps encore le support référentiel de sa mythologie, de même que les appareils qui pour une part s'y substituent en personifiant eux aussi et de plus en plus leur passion dont ils sont le biais incontournable pour que la magie fonctionne.

On pourrait peut-être d'ailleurs rapprocher le fétichisme ou même la question du désir à posséder des films avec de la pulsion scopique à voir des films.

A quoi bon vouloir posséder une copie 35 mm du film de 1969 *La piscine*, réalisé par Jacques DERAY sur une copie rose, quasi monochrome, si seule la logique rentrait en ligne

¹¹³⁷ Op. cit., CHRISTOPHE [pseudonyme de chanteur], émission de radio France culture, in, GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), France Culture, 12 décembre 2006.

de compte ? Un DVD ou un Blu-ray sera certainement techniquement plus « lisible » et plastiquement plus beau, mais il y a certainement une part de réalisation d'un fantasme par l'appropriation du support 35 mm et copie d'origine où sont impressionnés les corps de Romy SCHNEIDER et Jane BIRKIN.

Le profil psychologique du collectionneur en général et sa fétichisation de l'objet, n'induit, en théorie, pas forcément son sexe. Si nombre de fétichistes ou de collectionneurs sont des femmes, il n'en reste pas moins que, dans le cas de la collection du support film, nous avons pu constater qu'il s'agit quasi exclusivement d'un monde d'hommes. Il y a donc dans le support film des facteurs particuliers qui, comme nous y reviendrons, expliquent ce phénomène, en lien avec la technique ou par exemple des raisons générationnelles¹¹³⁸. Toutefois, nous pensons qu'il y a certainement une autre explication en relation avec la question du jeu.

L'homme est, par rapport à la femme, souvent « accusé » d'être un « enfant ». Il jouerait à être un adulte alors que la femme est, dès son plus jeune âge, préparée, par son éducation, à être une mère. Pour discutables qu'elles soient, ces explications rentrent en résonance avec une activité ludique, qui trouve son origine dans l'enfance, dont elle n'est souvent que la continuation idéalisée par la restitution d'un dispositif qui l'a fasciné.

¹¹³⁸ En lien avec l'âge moyen des collectionneurs et un monde où la femme était exclue de la technique.

2. 2. 2 Mécanismes d'acquisition

Tous les films qui ont été un jour produits sont susceptibles de se trouver dans les collections privées. La compréhension des collections actuelles passe par la connaissance des modes d'acquisition des films d'autant que les modes de circulation actuels des copies se cumulent dans le temps avec ceux du passé. A chaque revente, c'est tout le passif des échanges d'une collection qui est diluée et recyclée dans le « réseau » des collectionneurs.

Lors du congrès de 1909 présidé par MÉLIÈS, rassemblant les producteurs les plus importants comme George EASTMAN, patron de Kodak, ces derniers décident d'appliquer le système de la location des copies¹¹³⁹, à l'instar de Pathé qui le faisait depuis 1907. Cependant, depuis au moins 1912 et le format Pathé Kok¹¹⁴⁰, il a existé en plus des locations des éditions de copies à la vente, spécialement destinées aux amateurs, en formats dits « sub-standards » ou parfois « en format réduit » (c'est à dire inférieur au 35 mm).

Des éditions spécifiques étaient tirées uniquement pour les amateurs dans tous les formats sub-standards (16 mm inclus) par des sociétés qui se sont spécialisées petit à petit, surtout après-guerre, sur ce créneau.

Les maisons d'éditions étaient relativement nombreuses avec de riches catalogues comme : Kodak, Pathé, Hefa Films, Franfilmdis, les Grands Films Classiques ou encore Film Office (qui était leader sur le marché de l'édition en format réduit dans les années 1970).

Le reproche qui peut être fait aux films d'édition, est qu'ils étaient des divertissements. Mais n'est-ce pas aussi un des buts fondamentaux du cinéma ? Ces versions étaient souvent des abrégés, le format sub-standard enlevant aussi peut-être plus symboliquement une part de noblesse à ce cinéma populaire.

Jean GABORIT avec « Cinémathèque pour vous » (qui distribuait aussi les films américains de la firme Blackhawk) éditait des versions intégrales et une revue éponyme, et fut dans ce sens le précurseur des revues et associations de collectionneurs d'aujourd'hui.

Jusqu'aux années 1970, on pouvait louer, acheter ou même, dans certains cas, se faire prêter gracieusement¹¹⁴¹ des films parmi des catalogues très riches souvent recyclés par la distribution industrielle traditionnelle elle-même. Les moyens légaux de se procurer des films pour le « non commercial » étaient alors nombreux, ce qui impliquait que la clientèle des amateurs du film sub-standard l'était aussi.

Les catalogues de location-vente sont pour nous de précieux moyens d'information sur la circulation des copies jusqu'au début des années 1980. [Voir Annexe B, figure 30, photographie de catalogues de films loués, prêtés ou vendus¹¹⁴²].

¹¹³⁹ Op. cit., DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Éd La découverte, 2000, p.19.

¹¹⁴⁰ Qui produisait sa propre énergie électrique via une dynamo.

¹¹⁴¹ Dans les représentations diplomatiques étrangères.

¹¹⁴² Certains de ces catalogues à l'image peuvent cependant être plus récents comme celui de la FLEC en 2005 ou même celui d'Occafilms de 1988.

A cette époque, il existait encore des boutiques spécialisées dans les grandes villes et certaines enseignes étaient très connues comme : « La cinémathèque GOULARD » (anciennement SHAFFAR), Georges GAYOUT et uniquement par correspondance Michel NOUCHY avec « Occafilms ».

Si les foires n'étaient pas encore au goût du jour, le matériel neuf était fabriqué dans de nombreux formats, car la vidéo grand public n'avait pas encore concurrencé le film pour la prise de vue amateur.

De nouvelles vagues de destruction de copies et la crise de l'exploitation cinématographique firent naître de nouvelles opportunités dans les années 1970, comme celles de passer au 35 mm. En effet, pendant les années 1970-1980, avec la complicité de nombreux employés de la distribution, de laboratoires ou même de l'exploitation, un grand nombre de copies 35 mm furent acquises par les collectionneurs au lieu d'être détruites comme le veut normalement la réglementation. Le réseau de distribution et de destruction des copies était alors plus poreux qu'aujourd'hui et la soif des collectionneurs certainement plus grande à une époque où la vidéo projection n'était pas encore au point et où le dispositif cinématographique industriel faisait encore rêver des générations de spectateurs.

Toujours à la même époque, au tournant des années 1970-1980, un grand nombre de revendeurs, de boutiques et surtout de distributeurs arrêtaient la production de films d'édition à destination des amateurs du fait notamment de la concurrence de la VHS.

Les liquidations de stocks furent nombreuses et de nouvelles copies 16 mm de l'exploitation commerciale furent injectées de manière plus massive qu'auparavant sur le marché amateur. Les copies présentes dans les collections ont ainsi souvent connu bien des vies qui ont, même pour le 16 mm, assez souvent commencé en salle. Les distributeurs eux-mêmes, après exploitation, louaient puis vendaient leurs copies aux particuliers.

C'est à peine une caricature de dire que chaque copie (surtout en 16 mm ou en 35 mm) a connu une situation de distribution singulière tant les filières légales et illégales furent nombreuses et s'entrecroisèrent.

En outre, des auteurs (parfois même eux aussi « amateurs ») peuvent avoir donné ou entreposé des films, des collectionneurs avoir fait les poubelles des distributeurs ou des entreprises (et il ne s'agit pas d'une image mais d'une réalité concrète) et il a existé bien d'autres façons encore d'obtenir des films. Tous les cas de figure ont existé et, de façon cumulée, ces « voies inhabituelles » représentent une part non négligeable des collections et corollairement de nombreuses surprises dans les inventaires, avec des copies parfois rares, dans tous les genres possibles de production, du film pornographique pour le réseau des maisons closes au classique hollywoodien.

Aujourd'hui, à l'étranger, des éditeurs proposent toujours des copies neuves en 16 mm ou en Super 8 mm, comme la société Derann en Angleterre, mais pour combien de temps encore ?

Les cotations des films sont très variables d'un support à l'autre, d'un titre à l'autre, suivant la qualité de conservation (chimique ou mécanique) des éléments, les modes de vente, la valeur des films aux yeux des collectionneurs et bien d'autres paramètres. Les mises en vente ou simplement l'information sur les cessions ne touchent pas forcément les mêmes collectionneurs, qui peuvent être assez cloisonnés les uns des autres et ne pas se connaître encore à l'heure d'Internet et des revues spécialisées.

Cependant, au-delà des prix de ventes moyens observés, certains collectionneurs mettront une somme folle pour avoir un titre précis et d'autres n'achèteront pas n'importe quoi même à des prix très bas. La loi de l'offre et de la demande a ses limites face aux autres considérations dont celles liées aux désirs.

Des collectionneurs de province peuvent être isolés ou ne pas vouloir devenir membres d'associations comme l'ALICC ¹¹⁴³. Certains ne fréquentent pas les marchés et foires spécialisées, vivant sur leur stock alors que d'autres, tout au contraire, les fréquentent assidûment ou diffusent par tous les moyens des listes de titres à la vente.

Les opportunités d'acquisition sont actuellement et principalement les suivantes :

- Les foires spécialisées (dont la plus importante est, les « Cinglés du cinéma d'Argenteuil » ¹¹⁴⁴), sont un premier moyen pour acquérir, à l'instar du « non-film », des copies dans tous les formats.
- De rares boutiques spécialisées existent encore telle « La bande des cinés » de Frédéric KARALI (rue des Roses à Paris)¹¹⁴⁵. Ce sont les lieux « naturels » où on peut trouver des films comme on pouvait le faire à « l'âge d'or » des grands marchands tel Georges GAYOUT.
- Les revues spécialisées comme *Infos-Ciné* (l'organe d'information de l'ALICC) sont une autre solution pour être au courant d'éventuelles circulations de copies en sub-standard (et même parfois implicitement en 35 mm) via les petites annonces et les listes des membres, avec parfois même des cessions de collections entières.
- Internet n'est toujours pas d'un usage évident pour nombre de collectionneurs âgés, pourtant les échanges y sont de plus en plus nombreux. Il est non seulement un moyen d'acquisition ou de ventes via des sites marchands spécialisés (comme e-Bay) mais aussi un moyen de diffusion via des courriels

¹¹⁴³ Par crainte d'être sur la liste des membres des associations.

¹¹⁴⁴ Foire organisée par José AGUSTI de la MJC d'Argenteuil qui se tient, depuis janvier 1988, chaque dernier week-end de janvier.

¹¹⁴⁵ Qui peut par moment avoir plusieurs milliers de titres disponibles à la vente en format Super 8.
Source : KARALLI Frédéric, in, DUFLO Simon, « Bande des Cinés », reportage vidéo, *Paris cap* (canal 15 sur *Noos Numericable*). Vu sur Dailymotion, le 10 mai 2009, à l'adresse URL : http://www.dailymotion.com/video/x35x6g_la-bande-des-cines_shortfilms

avec des listes de titres à la vente, ou encore un moyen informatif avec les sites de collectionneurs et enfin l'interface d'associations qui ont des forums.

- Des collectionneurs (surtout de 35 mm) peuvent également faire partie de réseaux « souterrains » fournissant d'autres collectionneurs en films qui sont théoriquement pour ce format interdits à la vente.

Lors des grandes foires, des listes passent de mains en mains en plus des échanges apparents. Cette circulation souterraine peut être significative voire aussi importante que les autres moyens d'acquisition.

- De nombreuses autres opportunités existent dans le registre de la récupération (même parfois dans les bennes à déchets des établissements audiovisuels¹¹⁴⁶), des petites brocantes non spécialisées ou, il faut bien le reconnaître lors des décès de collectionneurs.

Les ventes peuvent aussi parfois se superposer : une annonce parue dans une revue spécialisée peut être la même liste qui circule de la main à la main, des vendeurs sont d'ailleurs aussi parfois des « revendeurs » ou des « intermédiaires » qui font des lots de copies pour arriver à vendre des titres difficiles à écouler (surtout pour le 35 mm), ce qui implique qu'ils ne possèdent en fait tous les films du lot. Les échanges de films peuvent donc parfois paraître plus importants qu'ils ne le sont en réalité d'autant qu'il semble que pour presque tous les formats (sauf l'anecdotique 28 mm), les échanges soient en forte baisse préfigurant une raréfaction encore plus grande des collections de films dans le futur.

Cependant les bobines, les projecteurs ou parfois même les films eux-mêmes, deviennent de simples objets de décoration et des « antiquités ». Ce qui peut expliquer une certaine flambée des prix du « non film » et une part du maintien de ceux des films.

2. 2. 2. 1 Les Films d'édition

Il semble que l'expression « cinéma chez soi » ait été inventée par Charles PATHÉ à l'occasion du lancement du Pathé Kok en 1912 (bien que celui ci fut réservé, par son coût et celui des films 28 mm à la bourgeoisie¹¹⁴⁷).

En fait, c'est surtout le format 9,5 mm, lancé à Noël 1922 qui a fait démarrer le « cinéma amateur » en France et dans nombre de pays à travers le monde. 50 000 projecteurs sont mis sur le marché pour ce lancement¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁶ Parfois chargés de l'archive des films.

¹¹⁴⁷ GUILBERT Michel [dir. de publication], « Le 28 mm Pathé Kok », *Décllic* (le bulletin des Iconomecanophiles du Limousin), avril 2009, n°42, p.5.

Reproductions de publicités dans *L'illustration* en novembre 1912 et décembre 1913, in ibidem, p.13.

¹¹⁴⁸ GUILBERT Michel [dir. de publication] « Création du format 9,5 mm », *Décllic* (le bulletin des Iconomecanophiles du Limousin), avril 2009, n°42, p.6.

« En 1930, la société Pathé Baby pouvait être fière de ses résultats, en moins de 10 ans elle avait conquis un marché important, tant en France qu'à l'étranger, et pleinement réalisé son programme ambitieux. Depuis 1926 une petite revue mensuelle éditée en bleu, couleur de la firme, présentait et commentait les nouveaux titres mis en vente chaque mois. Au travers le pays un vaste réseau de loueurs offrait vraiment pour une somme modeste « Le cinéma chez soi », grâce à un catalogue d'une extrême richesse et à des films [Ndlr, puisés dans les catalogues de Pathé] d'une netteté remarquable¹¹⁴⁹».

Le format 9,5 mm connut un certain nombre d'évolutions dont une tentative d'édition de films aux pochoirs entre 1923 et 1928 : les « Pathé Baby Colories »¹¹⁵⁰. A partir de 1933, des condensés¹¹⁵¹ muets de films de long-métrage parlants sous une forme « Digest »¹¹⁵² font leur apparition. Certains longs-métrages qui pouvaient précédemment être édités jusqu'en 24 bobines (comme un film d'Abel GANCE de 1916 *Le Droit à la vie*) se retrouvent alors souvent sous la forme de 4 bobines (certes d'une plus grande capacité depuis l'apparition du « Pathé Lux » en 1931¹¹⁵³ et les bobines « S.B. » de 100m) là où il en aurait fallu souvent le double. Il existait également, dès le lancement du Pathé Baby, les « Pathé Gazette » qui étaient des bobines de 10 m de bandes d'actualité¹¹⁵⁴ éditées par la firme au coq et dont les catalogues furent très riches. Au total, 4 800 films (en version française) auraient été édités¹¹⁵⁵ comme le montrent, par exemple, les listes mises en ligne sur Internet.

Aujourd'hui d'ailleurs, les films en format 9,5 mm sont assez faciles à trouver mais plus en version muette que sonore. Le son optique est apparu en effet pour ce format tardivement avec le « Pathé Vox » en 1937 qui était d'une qualité déplorable¹¹⁵⁶. Le son magnétique arriva finalement trop tard même si des catalogues modestes en volume de titres furent édités dans les années 1950, en parallèle des habituelles éditions « muettes » qui se justifiaient encore pour des raisons économiques (le métrage étant moindre à 16 images par seconde qu'à 24). Pathé fut d'ailleurs concurrencé sur son propre terrain par Film Office et quelques très rares autres distributeurs en ce format.

¹¹⁴⁹ ICART Roger, « Les éditions Pathé-Baby », [Réédition, *Cinémathèque pour Vous*, juin - juillet 1972, n°4] in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.7.

¹¹⁵⁰ BIANCHI Gilbert, « Les films Pathé-Baby Colories », « Maison d'édition de films en formats réduits », Hors série, *Infos-Ciné*, 2002, p.12.

¹¹⁵¹ Le film vendu ou loué sous la forme d'un montage plus court reprenant les scènes clés avec des intertitres (des « cartons ») pour expliquer l'action comme pour les films originellement muets.

¹¹⁵² Op. cit., ICART Roger, « Les éditions Pathé-Baby », in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.7

¹¹⁵³ Ibidem, p.6.

¹¹⁵⁴ Source électronique, site Internet Le film 9,5, « histoire du film 9,5 », à l'adresse URL : <http://pierreg.free.fr/cine95/c95hist.htm>, consulté le 15 mai 2006.

¹¹⁵⁵ GUÉRIN Pierre, « catalogue général des éditions de films en format 9,5 mm en langue française », *Infos-Ciné*, janvier 1998, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-ciné*, Hors série, 2002, p.8.

¹¹⁵⁶ « Seulement » 263 titres ont été édités en son optique.

Source : POISSON François, « Le 9,5 et le son optique 1^{ère} partie », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°10, p.10.

Les cotes des films 9,5 mm intègrent aujourd'hui ces réalités et les versions muettes de films sonores ont aujourd'hui une bien valeur bien moindre en comparaison des autres. [Voir Annexe A15. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008 (tableaux 2 et 3)].

Puisque le format 9,5 mm fut largement majoritaire en France pour le film amateur jusque dans les années 1950, il a pu durer grâce également à la projection de films d'édition (même de la génération précédente). Rappelons qu'étant équipés de projecteurs pour leurs films de famille, ces amateurs regardaient « toujours » massivement à cette époque des films d'édition pour le 9,5 mm. Le format résiste encore aujourd'hui et il garde des adeptes comme nous le verrons, en particulier avec le « Ciné-club 9,5 mm de France » ou le « Ciné-Club amateur de Provence » qui programment de nombreuses soirées de projection et même quelques petits festivals spécialement dédiés à ce format français..

Ainsi que nous l'avons évoqué, les films d'édition en format 9,5 mm, parce que la surface du photogramme est relativement importante, leurs éditions assez anciennes et en nombre, permettent parfois de retrouver des films qui n'existent plus ailleurs, même si nous pensons que ces cas de figures sont de plus en plus exceptionnels. Le collectionneur Pierre GUERIN, dans un article paru dans *Infos-ciné*¹¹⁵⁷ en 1992 citait l'exemple de *Hard Luck* un film de Buster KEATON et Eddie CLINE, film de 1921 produit par Metro Pictures (et que Buster KEATON estimait comme son meilleur film¹¹⁵⁸) ; considéré comme définitivement perdu en 1969, a été retrouvé via une édition Pathé-Baby des années 1930 référencée sous un autre titre (*Buster Chômeur à sa façon*), ce qui a permis de le voir à nouveau à l'exception de la fin.

L'auteur concluait en ces termes :

« Quels enseignements peut-on tirer de ces faits ?

D'abord, que si des Alicciens [Ndlr, membre de l'ALICC] possédaient ces deux titres [Ndlr, *Buster chômeur à sa façon* et *Hard Luck*], ils savent désormais (s'il ne le savaient déjà) qu'ils ont des raretés entre les mains, et qu'ils se doivent de les soigner tout particulièrement, aucune cinémathèque officielle ne les possédant, semble-t-il donc, pas plus en 35 qu'en 16 m/m¹¹⁵⁹ ».

A signaler, à propos de l'internationalisation de la marque Pathé, par exemple via le « Pathéscope Magazine », le dessin animé Betty BOOP ne fut pas distribué en France car l'héroïne était considérée comme trop « délurée et avenante ». Les films de Betty BOOP en 9,5 mm sont donc plus rares en France qu'ailleurs.

La concurrence du format 8 mm lancé par la firme Kodak à partir de 1932 sous le nom de « Cine Kodak Eight. » ne s'est en France fait sentir qu'assez lentement. Il semble d'ailleurs,

¹¹⁵⁷ GUERIN Pierre, « Enquête chez les burlesques », *Infos-Ciné*, juillet 1992, n°17, pp16-17.

¹¹⁵⁸ Ibidem, p.16.

¹¹⁵⁹ Ibidem, p.18.

selon plusieurs sources¹¹⁶⁰, que le Plan MARSHALL ait imposé le 8 mm aux fabricants et commerçants français.

Sa forme première est celle du « Double 8 » qui est en fait une pellicule 16 mm qu'il fallait retourner, augmentant par quatre la durée de la prise de vue par rapport au 16 mm¹¹⁶¹. La désignation courante du film 8 mm fut d'ailleurs souvent « Simple 8 »¹¹⁶² pour le distinguer du « double 8 ».

Bien que son image fut d'une moindre qualité (avec une surface de photogramme de seulement 17,28 mm² contre 55,25 mm² en format 9,5), il finit pourtant par quasiment supplanter en France le 9,5 mm, mais seulement juste avant l'apparition de son successeur apparu en mars 1964 : le format Super 8 (soit 32 ans après son apparition).

Les innovations pour la prise de vue du format 8 mm en effet étaient assez intéressantes pour le public, comme par exemple : pour les moteurs électriques des caméras, la manipulation, la facilité du support ou encore son faible coût et peut-être surtout un meilleur marketing.

La fascination pour l'Amérique, via les catalogues de titres d'outre-Atlantique, étant assez forte, elle explique aussi le succès relatif du format 8 mm face au 9,5 mm. La firme Pathé elle-même édita d'ailleurs très tôt des films en 8 mm et il existe aujourd'hui des collections significatives de films en ce format même si c'est dans des volumes bien moindres que pour le 9,5 mm ou même le Super 8 qui apparut après¹¹⁶³. Les échanges sont eux-même assez faibles en volumes. [Voir Annexe A15. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008 (tableau 1)].

Il faut d'ailleurs également rappeler que sa faible définition et la relative banalité des titres édités n'en font pas un format ayant de réelles potentialités « patrimoniales » à l'exception des films de famille qui sont les seuls à avoir un vrai intérêt en tant que document d'archive.

Le catalogue de la firme américaine Castle Films¹¹⁶⁴ de 1948 éditait des films en 8 mm et 16 mm dans tous les genres. Ils étaient presque tous présentés avec une petite image illustrant le film. La quasi totalité des films sont américains (sauf les actualités « News Parade ») avec beaucoup de petits courts-métrages festifs (dessins animés, chansons, etc.) 1,75 \$ le condensé et 5,5 \$ la bobine complète en 8 mm contre 17,5 \$ la bobine sonore équivalente en 16 mm¹¹⁶⁵.

¹¹⁶⁰ Source électronique, site Internet Cinémémoire, à l'adresse URL : <http://www.cinememoire.net/index.php/les-formats-de-films/le-8-mm>, consulté le 15 juin 2009.

¹¹⁶¹ Ibidem.

¹¹⁶² Ou plus souvent encore en anglais « Single 8 ».

¹¹⁶³ Et pour lequel les catalogues en 8 mm furent généralement ré édités.

¹¹⁶⁴ *Movies for every occasion CASTLE FILMS division of UNITED WOLDS FILMS, Inc. 8 mm 16 mm Silent Sound*, Castle Films, 1948, 24p.

¹¹⁶⁵ Ibidem, p.24.

Parmi les maisons d'édition spécialisées dans la distribution et la vente aux amateurs, nous pouvons citer Film Office, créée en 1947. Cette maison édite dans les années 1960 les titres de son catalogue de films indifféremment en format en 8 mm (puis Super 8), 9,5 mm et 16 mm. Film Office est leader en France avec 90 % du marché des ventes de films d'édition en sub-standard en 1973. En 1978, son catalogue compte 1 200 titres¹¹⁶⁶ dont beaucoup d'exclusivités DISNEY.

Signalons que Film Office édita pour la première fois le Super 8 dans son catalogue de 1967/68 à la place du 8 mm dont la production s'arrêta en 1967.

Cette société est rachetée par Hachette en 1981, son dernier catalogue est paru en 1982/1983 et les tirages Super 8 sont arrêtés fin 1987¹¹⁶⁷. Cette décision fut prise suite à un sondage effectué courant 1987 auprès de 1000 revendeurs et pour lequel il n'y eut seulement que 50 à 60 réponses¹¹⁶⁸.

Pour preuve de la difficulté à écouler les copies, Film Office décida, en 1980, d'éditer en Super 8 en version intégrale entre 500 et 600 exemplaires de *La grande vadrouille* et *Le Corniaud*, ce qui fut un échec¹¹⁶⁹.

« Enfin selon Mr LANNES [ndlr, cadre commercial de Film Office], Film Office n'a jamais voulu « enterrer » le Super 8 comme l'ont trop facilement laisser croire certains collectionneurs. C'est le public qui a évolué et qui a remplacé le traditionnel projecteur de salon super 8 par un magnétoscope VHS¹¹⁷⁰ »

Le catalogue Film Office de septembre 1982, avec la mention en couverture « vente à domicile », compte environ 1000 références majoritairement en version sonore et presque toutes en version abrégée¹¹⁷¹.

- Dans les premières pages, on y voit des films DISNEY dont des versions intégrales et des bandes annonces.
- A partir de la page 5, des dessins animés de *Lucky Luke*, *Astérix et Obélix*, *Les fous du volant*, *Super souris*, *Tom et Jerry*, *Popeye*, *Pinky la panthère rose*, ou encore *l'Homme araignée*, etc.
- En page 9, on trouve quelques long-métrages en version condensée comme *Mado* de Claude SAUTET, *Le Juge et l'assassin* de Bertrand Tavernier, etc.
- En page 10, des films d'aventures, comme *Robin des bois* (de 1939) qui sont fragmentés en séquences vendues séparément.

¹¹⁶⁶ MOROY Serge, « Une visite à Film Office », « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.17.

¹¹⁶⁷ Op. Cit., MOROY Serge, « Une visite à Film Office », « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.17.

¹¹⁶⁸ Ibidem.

¹¹⁶⁹ Ibidem, p.18.

¹¹⁷⁰ Ibidem.

¹¹⁷¹ FILM OFFICE (Catalogue), septembre 1982. 24 p.

- En pages 11 et 12, les incontournables « Laurel & Hardy », CHAPLIN et Harold LLOYD, mais aussi des films avec FERNANDEL (dont des séquences tirées de *La Vache et le prisonnier*), des « Marx Brothers » (avec par exemple des extraits de *Panique à l'hôtel*) ou encore un film avec Jerry LEWIS.
- A partir de la 12^{ème} page, on trouve divers autres films en version abrégée dont *La guerre des boutons*, *La chienne* et *L'Atalante* (avec Michel SIMON), etc.
- En page 13, on remarque la référence des deux seuls titres en version intégrale (dont nous venons de parler plus haut) : *Le Corniaud* et *La grande vadrouille* et un certain nombre de comédies dont *Un monde, fou, fou, fou, fou* (film américain de 1963) ou *Les bidasses en folie*, illustrés « avec goût » par une grande photo couleur montrant (au sens propre) une série de « culs nus ».
- En page 14, quelques titres de films animaliers mais surtout quelques grands classiques du cinéma dont *Citizen Kane*.
- En pages 15-16, des titres de films sur la mer dont les incontournables films de COUSTEAU et des films documentaires sur les thématiques géographie et histoire.
- En page 16, la catégorie « Science fiction » / « Epouvante » avec des versions abrégées diverses de *L'invasion des soucoupes volantes* (avec Christopher LEE et Robert VAUGHN) ou encore les différentes versions de *King-Kong*.
- En page 18, des séquences tirées de Western comme *Les sept mercenaires* ou *Le train sifflera trois fois*.
- En page 19, des séquences de films musicaux avec Fred ASTAIRE et Ginger ROGERS mais aussi BOURVIL et Luis MARIANO ou encore des chansons de Jacques BREL.
- En page 20, on retrouve le sport avec du tennis et du football et une rubrique « violence » avec des extraits de *Rollerball* un film de Norman JEWISON de 1975.
- Suivent des films de Kung-Fu avec des extraits de *Les verges des mers jaunes* (un film de Kung-fu au féminin) ou le *Retour des 18 hommes de bronze*.
- En page 22, quelques versions muettes de films déjà dans le catalogue comme des LAUREL & HARDY et autres comme *L'épouse de Frankenstein*.
- Enfin le dos de couverture fait, de manière révélatrice de la fin d'une époque la publicité pour les cassettes VHS de Disney Home Video, la Warner Home Video et United Artists.

Pour bon nombre de maisons d'édition, le Super 8 est d'ailleurs le dernier format qu'ils éditeront jusque dans les années 1980, où la plus grande partie des éditeurs spécialisés ont arrêté leur production.

Le plus sérieux concurrent en France de Film Office était Hefa Films, assez proche du catalogue Film Office comme le montrent les 229 titres muets et les 463 titres en sonore de son catalogue *Hefa film Super 8 saison 1979 - 1980* dont nous vous proposons un descriptif rapide :

- Il s'agit tout d'abord de courts métrages de *Laurel & Hardy* sur bobines de 15 m¹¹⁷² et de « longs-métrages » (Sic) de 30 m. Puis du *Zorro*, du *Tarzan*,¹¹⁷³ etc. Bref, du « ludique » pour des projections en famille.
- En page 6, *Candy* et *Goldorak* apparaissent aux côtés des *Bugs Bunny* et des *Speedy Gonzales* mais en version muette (ce qui, à mon sens « d'ancien » enfant des années 1970 « exposé » très tôt au support argentique et à la vidéo naissante, était désuet d'autant que ces dessins animés étaient plutôt bavards)
- En page 8, apparaissent les films sonores fragmentés pour les longs-métrages en plusieurs bobinots et films de : « Western, Guerre des Etoiles et Karaté » sur la même page 9.
- En pages 10 à 13, une mention « vu à la télévision » semble un argument publicitaire important pour les versions sonores de *Candy* et *Goldorak*.
- En page 14, les documentaires animaliers de Christian ZUBER occupent une pleine page.
- En page 15 la série historique sur la Seconde Guerre Mondiale *Le monde en Flammes* est vendue par bobines de 120 m¹¹⁷⁴. Sur les pages 16 à 19, quelques condensés de longs-métrages comme *Les seins de glace*, *La veuve Couderc* ou encore *Les choses de la vie* et *Max et les Ferrailleurs* de Claude SAUTET et un « Best of » de LAUREL & HARDY.
- Enfin en dernière page du catalogue, du sport et en particulier du football comme des matchs de la coupe du monde d'Argentine en 1978 à 296 francs la bobine sonore de 60 m (deux par match) comme prix indicatif à la vente.

Les établissements qui firent les grandes heures du film d'édition en France dans les années 1950 comme l'américain Kodak et le français Pathé ou, dans les années 1960-1970, la firme allemande Hefa et Film Office disposaient toutes de films en version intégrale mais en proportion (de leurs importants catalogues) moindre que la société plus modeste « Les Grands films classiques »¹¹⁷⁵.

¹¹⁷² HEFA, *Catalogue Hefa film Super 8 saison 1979 – 1980*, (Catalogue), p.2.

¹¹⁷³ Ibidem. pp.3-4.

¹¹⁷⁴ En fait 100 m de films réel.

¹¹⁷⁵ BOURGET Jacques, « Cinémathèque pour vous », *Infos-Ciné*, juillet 1991, n°13, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.27.

Beaucoup de maisons d'éditions éditaient des versions tronquées même pour des courts-métrages¹¹⁷⁶. Nos cotes en annexe en sont, nous l'espérons, le reflet de cette abondance de versions tronquées en 8 mm, Super 8 et 9,5 mm¹¹⁷⁷. Selon Jacques BOURGET, la raison d'être de ces versions tronquées résidait surtout dans des questions d'économies de droits à payer pour l'éditeur¹¹⁷⁸. L'exception avec « Les Grands films classiques » fut « La cinémathèque pour vous » (club créé par Jean GABORIT) qui entre 1971 et 1973¹¹⁷⁹ réalisa des éditions de qualité de films muets, dans un esprit proche de la philosophie des associations actuelles de collectionneurs. Les dernières copies à destination des amateurs de « La cinémathèque pour vous » furent vendues par la société « Connaissance du cinéma » en 1981¹¹⁸⁰.

Le format Super 8 ferme avec le 16 mm la marche des formats utilisés par les particuliers pour la collection de films, avant que la vidéo ne les supplante dans les années 1980.

Le Super 8 avait d'ailleurs en grande partie concurrencé le 16 mm chez les amateurs français dans les années 1970 car il était (au départ) plus économique, plus facile d'utilisation et bien moins onéreux.

La lecture des catalogues en format Super 8 dont nous avons pu voir les originaux ou des copies numériques, ne nous ont globalement pas impressionné par la rareté potentielle des titres, mais sont par contre l'illustration des programmes en vogue à leur époque.

Concernant par exemple le cinéma érotique en vogue dans les années 1970, il existait des dépliants « annexes » érotiques du type « Sexy FILM OFFICE », dans lesquels on pouvait trouver les versions abrégées de la saga *Emmanuelle* mais aussi de *L'Arrière train sifflera trois fois* ou *Journal érotique d'un bûcheron*.

Certains de ces films sont aujourd'hui très rares comme ceux de George Harrison MARKS, 200 titres « faisant l'éloge du nudisme sur grand écran »¹¹⁸¹ réalisés à partir de 1960 et édités en 8 mm en Angleterre puis en Super 8 et 16 mm dans le reste du monde.

[Voir quelques illustrations en Annexe B, figure 36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition].

Les boîtes d'origine sont, comme les autres films d'édition en boîte cartonnée, une partie de la valeur du film d'édition et sont gardées « religieusement » par leurs collectionneurs. [Voir

¹¹⁷⁶ BOURGET Jacques, « A propos des maisons d'édition », *Infos-Ciné*, avril 1988, n°2, in « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.14.

¹¹⁷⁷ Annexe A14. Cotes des films de collection en format Super 8 mm en 2008 - 2009.

Annexe A 14. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008.

¹¹⁷⁸ Op. cit., BOURGET Jacques, « A propos des maisons d'édition », *Infos-Ciné*, avril 1988, n°2, in,...

¹¹⁷⁹ Op. cit., BOURGET Jacques, « Cinémathèque pour vous », *Infos-Ciné*, juillet 1991, n°13, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.27.

¹¹⁸⁰ Ibidem.

¹¹⁸¹ MOROY Serge, « Les films glamours de George Harrison Marks », *Infos-Ciné*, Hors série érotisme au cinéma, juin 2008, pp.24-29.

Annexe B, figure 31, photographie de films d'édition en format sub-standard chez Pascal RIGAUD].

Toutes les sociétés allemandes comme UFA, Inter-Pathé-Film ou Piccolo à l'instar des françaises, mirent fin à leurs activités de production de films en Super 8 vers 1982 / 1983¹¹⁸². D'autres le firent plus tardivement, comme Dietrich KEMPSKI SCOPIMAX qui éditait des versions intégrales de films en cinémascope¹¹⁸³.

Certaines sociétés américaines existaient encore en 1988, principalement pour le 16 mm : Republic Picture Corporation (Blackhawk Films), Morcraft Films, Glenn Photo Supply, Niles Cinema, Filmic Archives, Jeff Films (avec 30 000 titres)¹¹⁸⁴ et même pour deux d'entre elles, des copies en 35 mm¹¹⁸⁵ (ce qui est une spécificité américaine car il est possible réglementairement aux Etats-unis d'acheter du 35 mm pour son usage privé). Toujours à la fin des années 1980 en Angleterre, Perry's Movies faisait toujours de l'édition de copies mais a arrêté aujourd'hui comme bien d'autres maisons d'édition dans le monde.

Ces sociétés étaient des sources d'approvisionnement pour les collectionneurs français, mais cependant bien minoritaires dans les collectes de ces derniers avant l'époque d'Internet.

Presque toutes ces sociétés semblent d'ailleurs 20 ans plus tard, soit avoir disparu soit ne plus faire d'édition pour l'amateur en format sub-standard.

Des marchands ou des amateurs tentent pourtant de temps à autre de recoller les catalogues dont ils disposent pour réaliser les listes les plus complètes possibles et les confronter aux films disponibles dans les collections. Michel NOUCHY (de Occafilms) avait par exemple même réédité des catalogues comme ceux des années 1920 de Pathé (« Pathé-Baby », « Pathé Gazette », « Pathé Magazine »)¹¹⁸⁶ et distribuait un catalogue de ventes¹¹⁸⁷ jusqu'à la fin de son activité en 2001.

A signaler également l'existence d'un « marché gris », jusqu'au tout début des années 1980 dans le domaine du film d'édition (surtout Super 8) avec des contrefaçons, comme elles ont pu exister pour les cassettes vidéo très vite lorsque le marché de la vidéo s'est développé. Un exemple d'un long-métrage contrefait clandestinement est visible en annexe B [figure 37, photographie d'un Super 8 de contrefaçon Italienne du film Disney *Merlin l'Encheteur*].

Il s'agit, paraît-il, d'un horrible recadrage et d'une copie dans un état lamentable ne rendant pas honneur à ce grand classique du dessin animé. La proportion de ces éditions parallèles

¹¹⁸² PFEIFER Marc, « Le Super 8 d'édition en Allemagne », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40, p.36.

¹¹⁸³ FEDOROFF Igor, « Dietrich kempski Scopimax », *Info-Ciné*, octobre 1988, n°4, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.41.

¹¹⁸⁴ Op. cit., BOURGET Jacques, « A propos des maisons d'édition », *Infos-Ciné*, avril 1988, n°2, in « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, p.14.

¹¹⁸⁵ Ibidem.

¹¹⁸⁶ « Magazine 9,5 », *Ciné 9,5*, in, *Infos-Ciné*, janvier 1994, n° 23, p.27.

¹¹⁸⁷ Par exemple : NOUCHY Michel, *OCCAFILMS films de collection*, avril 1988, 24p.

nous est cependant difficile à évaluer, mais a du rester statistiquement relativement marginale en proportions des éditions autorisées, au regard de leur assez faible circulation actuelle.

De très rares éditeurs existent encore aujourd'hui, comme en Angleterre « DERANN » créé en 1964¹¹⁸⁸ qui réalise sur souscription mondiale (d'au moins 40 personnes¹¹⁸⁹) des tirages neufs 16 mm et surtout en Super 8 de films, même récents. Il s'agit de copies en son magnétique en version originale.

Des versions condensées ont été également éditées. Les dernières versions intégrales ont été éditées il y a quelques années¹¹⁹⁰ ; à savoir le film réalisé en 2003 par Peter WEIR avec Russel CROW *Master and Commander : de l'autre côté du monde* et une édition de *Ferdinand le Taureau (Ferdinand the Bull)*, dessin animé de Walt DYSNEY de 1938¹¹⁹¹.

Le catalogue de 1996¹¹⁹² comprenait 140 longs-métrages parlants à la vente de *La belle de Saïgon (Red Dust)* film américain de 1932 réalisé par Victor FLEMMING au film d'animation américain *Toy Story* de John LASSETER sorti en 1995.

Le prix d'un tirage de film neuf de *Master and Commander : de l'autre côté du monde* était d'environ 350 £ la copie¹¹⁹³, ce qui est une somme assez importante bien loin d'un support vidéo. Les prix du Super 8 et 16 mm de long-métrage neuf sont à notre connaissance proches ou identiques (du fait des difficultés techniques que représente le tirage d'une copie Super 8), semblent être plus généralement de 220 à 300 £. Ils sont rentabilisés à partir de 30 copies¹¹⁹⁴. En outre, les tirages neufs en 16 mm sont encore plus rares qu'en Super 8.

Le Super 8 est davantage mis en avant sur le site Internet¹¹⁹⁵, ce qui laisse penser que ce n'est plus la qualité de l'image que cherchent les clients mais un film à projeter « en cinéma ». Sur ce site Internet, on trouve surtout des publicités et malgré le marché mondialisé, Derann est loin de produire des longs-métrages à un rythme démesuré, car cela implique de trouver 40 acheteurs à ces prix, chose difficile même pour les films les plus récents, ce qui donne une perspective modeste à notre sujet, limité aux collectionneurs de l'espace géographique français.

¹¹⁸⁸ Source électronique, site Internet de Derann, à l'adresse URL : <http://www.derann.co.uk>, consulté le 5 août 2009.

¹¹⁸⁹ BRENGEL Uwe, *Movie* [revue spécialisée allemande devenue depuis *Cine 8-16*], 25 mars 2005, in, (traduit par NUFFER Ingrid), *Infos-Ciné*, juin 2005, n°61, p.26.

¹¹⁹⁰ Sans que cette pratique ne soit officiellement arrêtée aujourd'hui.

¹¹⁹¹ FLORENCE Daniel, courriel, le 24 août 2009. [Qui a discuté sur place avec la direction de DERRAN].

¹¹⁹² Liste de titres, in, ALICC « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, Hors série, 2002, pp.34-37.

¹¹⁹³ Op. cit., BRENGEL Uwe, *Movie*, 25 mars 2005, in, (traduit par NUFFER Ingrid), *Infos-Ciné*, juin 2005, n°61, p.27.

¹¹⁹⁴ Op. cit., FLORENCE Daniel, courriel, le 24 août 2009.

¹¹⁹⁵ Ibidem.

Derann vend également des copies d'occasion dont les prix sont très variables selon les titres (hors frais d'expédition), ils allaient en août 2009 pour les longs-métrages en 16 mm de 39,99 £ pour une copie d'occasion de *Capricorn One* film de 1977 (copie à la vente n°2505)¹¹⁹⁶ à 249,99 £ pour le James BOND cru 1969 (*Au service secret de sa Majesté*)¹¹⁹⁷. Pour les courts métrages en 16 mm, les prix en ligne de l'occasion démarraient à 7,99 £ pour le film « N° 6042 *The Queen Trailer : End your show with a bit of class. Good colour print* »¹¹⁹⁸. Le prix le plus élevé constaté est à 39,99 £ pour un dessin animé de 1944 *Flying Gauchito*.

En Super 8, ¹¹⁹⁹*Blanche neige et les sept nains* est vendu à 150 £ et une copie qualifiée de « très rare » de *The Unknown*, (un film de science-fiction de la Hammer Films), est annoncé à 80 £. On trouve également des condensés à des prix très attractifs comme, en une seule bobine, *Ces merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines* (film de 1965) pour seulement 8 £.

Cette circulation de l'occasion chez Derann est bien plus importante que l'édition du neuf¹²⁰⁰. La société propose également une série de services dont des transferts vers la vidéo de films de famille.

Au regard de l'absence de publicité sur l'activité d'édition de copies neuves qui est finalement assez marginale, il est très probable que cette activité s'arrête prochainement achevant ainsi, sauf cas exceptionnels, les éditions de films cinématographiques en formats sub-standards dans le monde.

Un film Super 8 de Derann tel que *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* film de 1988 de Robert ZEMECKIS a été vendu sur la « Foire des Cinglés du cinéma d'Argenteuil » à 340 € tandis que *Toy Story* a été vendu à 350 €¹²⁰¹. Dans un cas comme dans l'autre, le prix alors pratiqué est le prix neuf. On peut donc dire que pour les tirages de Derann d'il y a moins de 25 ans (et même pour les plus anciens), les prix sont à peu près les mêmes que pour le neuf ; probablement parce qu'il s'agit des dernières copies en format sub-standard et qu'à ce titre, elles sont rares et complémentaires des autres copies encore disponibles sur le marché.

¹¹⁹⁶ Ce qui est très bon marché.

¹¹⁹⁷ Source électronique, « mail Data mail Derann 16 mm List message august à l'URL (en accès restreint) : http://www.derannlists.co.uk/cgi-bin/dada/mail.cgi/archive/Derann_16mm_List/20090724165130/ , consulté le 5 août 2009

¹¹⁹⁸ Il doit s'agir d'un humour d'outre-manche que seuls les britanniques peuvent comprendre.

¹¹⁹⁹ Source électronique, « Data mail Derann Super 8 mm List message august », à l'URL (en accès restreint) : http://www.derannlists.co.uk/cgi-bin/dada/mail.cgi/archive/Derann_Super_8mm_List/20090724170656/ , consulté le 7 août 2009

¹²⁰⁰ La liste est renouvelée mensuellement.

¹²⁰¹ MOROY Serge, « Bref regard sur Argenteuil 2005 », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60, p.46.

2. 2. 2. 2 **Production et distribution des films de première partie en 16 mm**

Le format 16 mm est un format à la lisière du monde des amateurs et de celui des professionnels. Il est en même temps le format aujourd'hui majoritaire dans les collections privées avec, comme nous le verrons dans notre sondage (au tableau 14), 90,5 % des collectionneurs de films qui déclarent en posséder.

Il est d'usage de considérer qu'il fut d'abord un « format amateur » puis un « format professionnel » ; cependant, comme nous l'avons évoqué, son histoire montre que les professionnels l'utilisèrent massivement dans l'exploitation entre la Seconde Guerre mondiale (à la place du format 17,5 mm interdit en 1941) jusqu'aux années 1970. Par la suite, son rôle en exploitation diminua petit à petit, tandis que, pour la prise de vue, chez les professionnels et certains amateurs, son utilisation était croissante avant que la vidéo portable ne se banalise.

Le format 16 mm est à étudier dans la perspective non seulement des films d'édition réalisés pour le seul marché des amateurs, mais aussi de l'ensemble de la production cinématographique dans ce format.

Les mécanismes de production et de distribution ont historiquement induit des variations de volume et de nature des productions. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver les films des collections répartis en strates égales, au-delà de la question des goûts individuels des collectionneurs. Les différents types de production trouvent en effet leurs logiques dans des besoins ou des politiques de distribution différentes suivant les époques.

L'information disponible aujourd'hui sur les films n'est pas non plus équivalente d'une période à l'autre. Il en est de même, comme nous l'avons évoqué, à propos des grandes collections nationales et du dépôt légal, concernant notamment l'accessibilité des titres pour le public ou même aux chercheurs.

L'histoire de la distribution est liée à celle de l'exploitation, autant qu'à celle de la production, que ce soit pour le long-métrage ou pour le court-métrage. Si les évolutions de la distribution des longs-métrages sont assez connues, celles des courts métrages de toute nature le sont beaucoup moins alors que ces derniers composent une part importante (si ce n'est même légèrement majoritaire) des collections privées de films.

Il faut savoir, par exemple, que sous l'influence américaine, la mise en place du « double programme »¹²⁰² (dans la pratique apparu surtout à partir de 1935 en France¹²⁰³) s'est accompagnée d'une réduction du volume de production des courts métrages de « première partie »¹²⁰⁴, avant qu'elle ne reparte en flèche avec la loi de Vichy du 26 octobre 1940, qui

¹²⁰² Qui est, comme nous l'avons évoqué, à l'origine des films de « série B ».

¹²⁰³ CHIRAT Raymond, ROMER Jean-Claude, *Catalogue des films de fiction de première partie. 1, 1929-1939*, Ed Publications du Service des archives du film du Centre national de la cinématographie, 2^{ème} trimestre 1984, p.7. 157p.

¹²⁰⁴ En première partie du long-métrage.

oblige sa programmation¹²⁰⁵ et interdit le double programme¹²⁰⁶. Le programme ne devait à l'été 1941 pas faire (hors Actualités devenues obligatoires¹²⁰⁷) plus de 3800 m puis 3200 m¹²⁰⁸.

Les années 1935–1940 sont donc plus pauvres en titres de courts métrages qu'avant ou après cette période car les films de première partie s'étaient grandement raréfiés.

Observons aussi que les annuaires de production de la période de l'entre-deux guerres sont plutôt vagues sur beaucoup de titres, même à propos de films qui ont un potentiel en matière de curiosité. Par exemple, *On demande un dompteur*, (2^{ème} film de Jean GABIN sorti en 1930 par la Paramount) n'a, dans un catalogue¹²⁰⁹ de Raymond CHIRAT et Jean-Claude ROMER aucune précision, ni sur le métrage (donc la durée), ni le résumé, ni même le réalisateur. On apprend aussi peu de chose à la lecture du nodule sur *Oscar champion de Tennis*, film de Jack FORRESTER de 1932, qui est en fait le premier rôle au cinéma d'une future vedette nommée Jacques TATI (par ailleurs scénariste du film)¹²¹⁰. Ces films sont sans prétention artistique comme la plus grande part de ce type de production à l'époque. Toutefois des exemples aussi frappants au regard de l'importance de leurs premiers rôles, auraient mérités d'être plus détaillés¹²¹¹ et vus, ce qui n'est pas toujours possible aux rédacteurs des catalogues de production.

La loi d'aide au court métrage de première partie du 29 septembre 1948 attribue 3 % des recettes du « programme » (dont le cœur est le film de long métrage) au court métrage souvent documentaire¹²¹². Cela a créé alors rapidement un système de « contre lettres » qui aboutit à ce que de grandes entreprises, en échange du placement (pour eux « publicitaires ») de leur film dans la programmation exempte le distributeur de verser quoi que ce soit en lui offrant les droits. Cela amène à une situation de concurrence néfaste aux « vrais » documentaires qui sont alors moins rentables pour leurs producteurs. Les décennies suivantes vont voir pulluler en conséquence les « pseudos documentaires » qui

¹²⁰⁵ BLUHER Dominique (dir.), PILARD Philippe Pilard (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 créations et créateurs*, Ed Presses Universitaires de Rennes, mars 2009, p.13, 220p.

¹²⁰⁶ Op. cit., FOREST Claude, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Ed CNRS Economie, décembre 1995, p.296, p.310.

¹²⁰⁷ Devenues communes à partir du 21 août 1942 sous le nom de « France Actualités ».

¹²⁰⁸ ICART Roger, « De la « drôle de guerre » à une drôle d'après guerre (1939-1940) », *Cinéscoopie*, juin 2008, n°10, p.39.

¹²⁰⁹ Op. cit., CHIRAT Raymond, ROMER Jean-Claude, *Catalogue des films de fiction de première partie. 1, 1929-1939*,... p.78.

¹²¹⁰ Ibidem, p.79.

¹²¹¹ Nous tenons à préciser que nous avons ouvert ce catalogue au hasard à la double page 78-79, sans aucune volonté, au départ, de chercher les faiblesses d'un tel catalogue, Monsieur Raymond CHIRAT est par ailleurs une référence incontournable en matière d'histoire et de catalogues de cinéma.

¹²¹² Op. cit., BLUHER Dominique (dir.), PILARD Philippe Pilard (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 créations et créateurs*....., p.15.

sont de vrais films, en réalité au bénéfice de la communication de grandes entreprises, ministères et autres, finalement des films de « commande ».

Créées en 1946, trois grandes entités (outre l'incontournable SNCF) vont alors occuper les premières places des productions en volume de titres les années qui vont suivre : le Service cinématographique du Ministère de l'Agriculture, Charbonnage de France et... EDF dont, comme nous l'avons évoqué, la « médiathèque » semble aujourd'hui assez amnésique sur ses productions qui, selon la formule maintenant consacrée dans cette recherche par nos interlocuteurs : « doivent être aux AFF ».

Les projections de cinéma de l'âge d'or de l'exploitation du cinéma étaient richement fournies en premières parties des « grands films », comme le faisait remarquer le collectionneur Maurice BLANC dans un article de *Cinésopie* à propos des séances de l'époque des années 1950, toujours accompagnées d'un « copieux » programme :

« le film Universal de 1953 de B. BOETTICHER, en Technicolor, « L'Expédition du fort King », de 1000 m en 16 mm, excellent western était accompagné en 1^{ère} partie, en plus de l'actualité de la semaine des compléments suivants :

David Rose et son orchestre (musical)

Gardien de prison (documentaire)

Naissance d'un cure dents (dessin animé)¹²¹³ »

Rappelons également que la période de 1944 à 1968 a connu un assez grand nombre de films à sketches avec 53 productions, et les courts-métrages qui les composent ne sont bien sûr pas comptabilisés comme tels¹²¹⁴.

Après 1968, de manière générale, la concurrence de la télévision est de plus en plus forte. Comme nous l'avons évoqué, l'exploitation industrielle française se modifie profondément avec l'apparition des complexes, l'abandon progressif des salles uniques, de l'exploitation en 16 mm mais aussi la disparition des premières parties comme les « actualités » (dont les dernières seront diffusées en salles vers 1982). Les courts métrages, dont la programmation fut pourtant obligatoire pour tout film de moins de deux heures trente¹²¹⁵ sont généralement non diffusés bien que livrés aux exploitants jusqu'au moins à la fin des années 1990.

Pour les amateurs, ces évolutions se font ressentir car beaucoup de grands distributeurs proposent également directement leurs films à la location ou la vente après l'exploitation commerciale. Il s'agissait en effet, en 16 mm, des mêmes programmes que l'exploitation industrielle¹²¹⁶. Ces programmes comprenaient donc le plus souvent exactement les mêmes

¹²¹³ BLANC Maurice, « La Distribution du film 16 mm commercial en France, de 1945 à 1961 », *Cinésopie*, Juin 2006, n°2, p.9.

¹²¹⁴ FIANT Antony (dir.), HAMERY Roxane (dir.), *Court-métrage français de 1945 à 1968 (2)*, Ed Agence du court métrage - Presses Universitaires de Rennes, (coll Le spectaculaire), 2008, p.97, 416p.

¹²¹⁵ Avec une partie des recettes reversées au producteur du court-métrage.

¹²¹⁶ Rappelons qu'en 1947 il existait 5300 exploitations françaises en 16 mm.

premières parties qu'à l'origine et pour cause puisqu'il s'agissait bien souvent des mêmes copies que celle de l'exploitation originale en 16 mm.

2. 2. 2. 3 Réseaux de location-vente et les catalogues de films 16 mm

Avant guerre, l'usage du format 16 mm pour les amateurs était assez peu courant en France. On lui préférait, son concurrent malheureux, le 17,5 mm et surtout le 9,5 mm.

Pendant la guerre, il est à signaler que malgré l'interdiction du 17,5 mm en juin 1941 au profit du 16 mm, il existait déjà une certaine montée en puissance de ce dernier. La destruction officielle des copies de 17,5 mm fut d'ailleurs une façon d'aider la censure des Allemands et de Vichy (qui n'étaient pas les mêmes)¹²¹⁷ à épurer les films dans les autres formats pour mieux contrôler les contenus. Il est, par exemple, peu connu aujourd'hui qu'il existât en France une société aux capitaux allemands, le Comptoir Général du Format Réduit (C.G.F.) :

« On pourrait dire que C.G.F.R était aux films sub-standards destinés au grand public pour projections privés, ce qu'était la Continental aux films standard pour la projection publique¹²¹⁸ ».

Le 16 mm s'imposa pendant la guerre comme le format pour les projections rurales (souvent avec des projecteurs 17,5 mm transformés), les patronages et pour les amateurs fortunés.

Cependant, c'est avec l'explosion du « cinéma non commercial » après guerre que, comme nous l'avons évoqué, les distributeurs se sont multipliés et avec eux les films en format 16 mm auxquels se sont convertis les grands fabricants français.

Au premier rang des catalogues de films d'édition, il y eut *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus* édité entre 1947 et 1961 par l'association du 16 m/m¹²¹⁹ qui en est l'exemple le plus complet. D'autres du même type ont existé, mais généralement directement liés à un ou plusieurs distributeurs, comme pour exemple l'édition 1950 du *Memento des films d'édition pour*

Op. cit., *Le film Français*, 19 mars 1948, n°171, in, FOREST Claude, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris : Éd. CNRS économie, 1995. p.79-80, 310p.

¹²¹⁷ Qui n'étaient pas les mêmes et en conséquence ne censuraient pas les mêmes films spécialement avant novembre 1942 et l'invasion de la zone Sud. Par exemple *Quai des Brumes* ou *la Bête humaine* furent autorisés par les Allemands en zone Nord alors que Vichy les avait interdits en zone Sud.

Source : Op. cit., ICART Roger, « De la « drôle de guerre » à une drôle d'après-guerre (1939-1940) », *Cinéscoopie*, juin 2008, n°10, p.39.

¹²¹⁸ BERGER Pierre Francis, « Les éditions 9,5 et Tobis Degeto », *Ciné 9,5*, juillet - Août - Septembre 2008, p.20.

¹²¹⁹ *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Edité entre 1947 et 1961 par l'association du 16m/m, 4, Rue André-Colledeboeuf, Paris 16^{ème}.

l'amateur 8 – 9,5 – 16m/m muets et sonores de SEVILLE & Cie¹²²⁰. Ces catalogues de films loués, prêtés ou vendus sont en photographie en annexe B [figure 30, photographie de catalogues de films loués, prêtés ou vendus].

Il existait en 1959, selon la revue *Image et son*, 3500 titres de films de long-métrage sur ce marché avec 1100 films français et 1100 américains 200 anglais et 270 italiens, etc.¹²²¹

Le catalogue *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus* de D. DUBUISSET (dont je dispose personnellement de plusieurs exemplaires) sont de précieux documents pour ce travail de recherche, d'autant que cette période est le pic de l'exploitation de ce format et de celui du « cinéma non commercial ». C'est également, de fait, un inventaire des loueurs et vendeurs qui ont alimenté les fonds des collectionneurs privés. La nouvelle réglementation de 1964, la concurrence du format Super 8, la crise du cinéma de cette fin des années 1960 et les années 1970, la raréfaction des « programmes » ont eu raison, petit à petit, de l'envie de beaucoup de sociétés de tout sortir en 16 mm. Cependant ces catalogues sont intéressants, non seulement d'un point de vue historique comme un regard sur l'époque, mais aussi parce que, par inertie, ils donnent une idée des fonds transmis lors des liquidations de fonds en 16 mm entre les années 1970 et les années 1990, chez les marchands « d'occasions » comme NOUCHY, GAYOUT et autres que nous avons cités plus haut.

Nous avons ainsi choisi, dans le cadre de cette étude, d'étudier en particulier le catalogue 16 mm de 1955, car il est au milieu de cette période (1947 – 1961) avant d'étudier les catalogues du « crépuscule du film d'édition » principalement en format Super 8.

La liste des distributeurs de films 16 mm sonores dans le catalogue 1955 pour des films avec leur « programme » complet¹²²² porte à chaque fois sur un « grand film » avec plusieurs premières parties, avec en moyenne une trentaine de programmes de films par distributeurs. [Voir Annexe A7. Liste des distributeurs de *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus* de l'année 1955]. Cette liste de sociétés de distribution montre l'amplitude des dates de sortie des films distribués, leur genre et leur nationalité. En général, ce sont des films qui sont distribués de deux ans après leur sortie en salle, mais parfois (comme pour Heraut-Film) seulement un an après.

¹²²⁰ SEVILLE & Cie ÉLYSÉE CINÉ-PHOTO, *Memento des films d'édition pour l'amateur 8 – 9,5 – 16m/m muets et sonores*, 1950 [date par déduction via le reportage sur le Tour de France 1949], 176p.

¹²²¹ CHARDÈRE B, « Par ailleurs une industrie... L'année 1958 en chiffres », *Image et son*, (revue culturelle éditée par l'UFOLEIS), décembre 1959, n°126, p.6.

¹²²² DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, 9ème année, Ed 1955. pp5-72. 280p.

La liste des distributeurs est suivie d'un rappel des interdictions de films aux moins de 16 ans¹²²³ dont, par exemple, *Au P'tit Zouave* ou *Rue des Saussaies*, une liste de films en couleurs¹²²⁴, puis un annuaire des « grands films » (de long-métrage)¹²²⁵.

A partir de la page 96¹²²⁶, on trouve la liste de 200 distributeurs de films en province et dans les colonies, qui reprend la plupart des titres des grands distributeurs. En métropole, il n'y a pas de grandes différences, mais en Algérie, il y a bien d'autres titres dont, par exemple, 79 films exclusivement arabes chez Films Régence Algérie.

En page 134, apparaît une liste de « cinéma non commercial ». La formulation à la sémantique aujourd'hui ambiguë, désigne en fait les films de commande et des documentaires que prêtent ou louent 135 organismes institutionnels ainsi que quelques fédérations de ciné-clubs (qui louent également des longs-métrages) : la liste commence par Air France pour finir à UFOLEIS en passant par des ambassades et offices du tourisme étrangers, de grandes sociétés françaises comme les Charbonnages de France ou encore de nombreux ministères qui disposaient alors de cinémathèques.

Les films disponibles à l'ambassade du Canada sont par exemple au nombre de 340 courts métrages¹²²⁷ et sont tous en prêt gratuit pour les séances gratuites (alors qu'ils sont aujourd'hui hors de prix via Pathé-Gaumont-Archives même dans un cadre non commercial). L'ambassade des Etats-Unis prête également 500 films en français et 200 en anglais, dont des films techniques, dentaires et chirurgicaux¹²²⁸.

La liste des films de « l'Association française pour l'accroissement de la productivité »¹²²⁹ compte un très grand nombre de titres en location comme par exemple : *Comment souder l'aluminium au chalumeau*¹²³⁰. Le Centre international du film médical et chirurgical propose lui des titres « alléchants » comme *Laryngectomie pour cancer* ou *Incision transversale sus-pubienne* mais uniquement à destination du corps médical et paramédical.

La Cinémathèque de la Ville de Paris (devenue depuis « Cinémathèque Robert Lynen ») propose elle aussi une liste impressionnante de films aux thèmes variés¹²³¹.

Les fédérations non commerciales, (nous dirons aujourd'hui les « ciné-clubs »), comme la « Fédération Film et vie »¹²³², la « Fédération Loisirs et culture cinématographiques »¹²³³ ont leurs propres listes qui comportent bien sûr des longs-métrages de fiction et beaucoup de

¹²²³ Ibidem, p.73.

¹²²⁴ Ibidem, p.74. [Car à l'époque la couleur est encore un luxe et ne se démocratisera que vers 1962].

¹²²⁵ Ibidem, p.75.

¹²²⁶ Ibidem, pp.96-133..

¹²²⁷ Ibidem, pp.139-143.

¹²²⁸ Ibidem, pp.144-147.

¹²²⁹ Centre Audio-viduel 21, rue Clément-Marot, Paris 8^{ème}.

¹²³⁰ Op. cit., DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit ...* p.154.

¹²³¹ Ibidem, pp.171-175.

¹²³² Ibidem, pp.188-189.

¹²³³ Ibidem, pp.189-190.

titres communs aux distributeurs, comme *Crime et Châtiment*, *La bataille de l'eau lourde*, etc.

Electricité de France propose (au 3 rue de Messine à Paris) des films en prêt¹²³⁴ qu'il faut, comme nous l'avons évoqué, aujourd'hui espérer trouver aux AFF comme : *Chaudanne* ou *Bort-Les-Orgues*.

Ces catalogues rappellent également que les ministères français et organismes publics, eux aussi, proposaient en prêt gratuit ou pour des locations à prix réduit aux particuliers, des documentaires de la Libération aux années 1980. De nombreuses représentations diplomatiques ont participé, elles aussi à la diffusion de films de fiction et surtout de documentaires de leurs pays, avec des prêts (gratuits) de copies et ce parfois jusqu'à nos jours.

Un grand nombre de copies de films éducatifs ou de présentation d'entreprises ou d'activités dont celles de la SNCF était facilement distribué (parfois par plusieurs distributeurs), ce qui explique aussi pour partie la quantité importante de ces films dans les collections privées.

Apparaît, en page 262, « Cinéma non commercial cinémathèques de films 16 m/m muets et sonores en vente » par 19 sociétés spécialisées. [Voir Annexe A8. Liste des distributeurs vendant des films dans *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus* de l'année 1955].

Avant le détail des sociétés, un avis important est placé en introduction :

« D'une manière générale, les droits d'exploitation et de reproduction des films sont rigoureusement réservés. Les copies ne peuvent être vendues qu'aux particuliers pour être projetées en séances familiales et privées. La projection de ces films est interdite en séances publiques, et notamment dans les cinémas, théâtres, salles de réunions, clubs, amicales, et tous lieux publics. Est interdite également l'exploitation de ces films dans les chemins de fer, avions, bateaux, ainsi que la retransmission par télévision. Les contrevenants s'exposant à des poursuites judiciaires, prière de se renseigner auprès des firmes¹²³⁵ ».

Si les premières sociétés comme Les analyses cinématographiques et Atlantic-Films vendent uniquement des films documentaires ou des courts-métrages comme des sketches, la quatrième société, B.M. Films, précise tout simplement en lieu et place d'une liste de titres :

« Tous les films loués par cette maison, et dont la liste complète est donnée à ce titre dans la rubrique « films en location », sont à vendre. S'y reporter¹²³⁶ ».

Parmi ces films il y a bien quelques longs-métrages, mais rares sont les sociétés qui les distribuent. Franfilmdis ou film Office sont de celles-là¹²³⁷ et elles connaîtront par la suite une grande renommée, que cela soit en 16 mm ou en Super 8.

¹²³⁴ Ibidem, p.188.

¹²³⁵ Ibidem, p.263.

¹²³⁶ Ibidem, p.266.

L'officine SCHAFFAR n'apparaît pas dans la rubrique « En prêt ou location » du « Cinéma non commercial »¹²³⁸, mais elle est par contre présente en publicité [voir Annexe A n°28, publicité de l'officine de location de films Shaffar 47 rue d'Amsterdam à Paris en 1955]. Cette publicité fait clairement mention de l'activité de vente¹²³⁹. Georges GAYOUT, autre grand vendeur, qui lui n'est pas dans les listes du catalogue précise dans sa publicité qui est placée dans la même rubrique que celle de SCHAFFAR¹²⁴⁰, qu'il « vend, échange ou achète ». [Voir Annexe B, figure 27, une publicité quasi identique vue à la même époque dans la revue *Images et son* : publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris].

Des loueurs patentés pouvaient aussi facturer un film non retourné dans le cadre d'une location, ce qui aboutissait à un système légal de location vente pour quasiment tous les titres édités en support 16 mm.

Notons que dans l'édition 1961 de ce même catalogue¹²⁴¹, soit 6 ans plus tard, il y a toujours le même nombre de société (soit 19)¹²⁴² qui vendent alors que le catalogue s'est étoffé de 65 pages. Il n'y a pas plus de films de long-métrage (même peut-être très légèrement moins). Si on remonte en 1953, on note qu'il y avait 22 sociétés officiellement listées comme vendeuses¹²⁴³ soit trois de plus qu'en 1955. La tendance est donc à la baisse d'autant qu'entre 1953 et 1961, il n'y a pas plus de films à la vente (contrairement à ceux de la location dont les catalogues ont grossi).

On sent donc encore une certaine pudeur à vendre les films de long-métrage comme le montre le faible nombre de sociétés qui en « vendent » et la plus grande discrétion de cette activité qui à l'instar de GAYOUT ou SCHAFFAR n'apparaît qu'en publicité.

Le principe de la location-vente chez GAYOUT vers 1960¹²⁴⁴ était au tarif d'environ 35 francs le programme (dont le film de long-métrage), si on souhaitait le garder, il ne rendait alors rien sur la caution, et si on ne voulait pas garder le film (donc en location pure) il rendait 30 francs sur le prix soit une location à 5 francs. D'après l'indice des prix de l'INSEE¹²⁴⁵, 1 franc de 1960 correspond 1,43 euros de 2007, donc la location de 1960 est l'équivalent de 7,15 € soit

¹²³⁷ Ibidem, pp.199-204.

¹²³⁸ A partir de la page 134.

¹²³⁹ Ibidem, pp.233.

¹²⁴⁰ Ibidem, p.151.

¹²⁴¹ DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, 15ème année, Ed 1961. 346p.

¹²⁴² Ibidem, pp.322-340.

¹²⁴³ DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, 7ème Années, Ed 1953. 240-262. 270p.

¹²⁴⁴ Source VAN HERZEELE Jean, collectionneur de films, client chez GAYOUT entre 1958 et 1987.

¹²⁴⁵ Source électronique, site Internet de l'INSEE, « Pouvoir d'achat euros et du franc », grille de calculs mise à jour en mars 2008, sur à l'adresse URL : <http://www.statapprendre.education.fr/insee/cons/combien/pafranc.htm> , consulté le 3 août 2009.

le prix d'une place de cinéma et l'achat 50,05 € soit environ trois fois moins que l'achat sur une foire de la copie (sans les premières parties).

Les producteurs et distributeurs de l'époque, comme ceux d'aujourd'hui, étaient cependant prudents vis-à-vis de la mise en circulation de copies qui auraient pu les concurrencer en cas d'exploitation non autorisée. Cependant il y a clairement en France jusqu'au milieu des années 1980 où les copies 16 mm de long-métrage ne sont plus tirées et que l'exploitation en ce format cesse quasiment¹²⁴⁶, une certaine schizophrénie chez les grands distributeurs de films.

S'ils cherchent officiellement à limiter le nombre de titres vendus aux amateurs en format 16 mm (qui est le seul support susceptible hors 35 mm de représenter une certaine menace jusqu'à cette date), beaucoup liquident lors des années 1970-1980 leurs stocks de copies 16 mm à destination... des amateurs ou au moins de revendeurs qui revendront, parfois pendant 20 ans leurs stocks de copies.

La vague de liquidation chez les loueurs à la même époque accompagne d'ailleurs celle des éditeurs spécialisés (comme Film Office) et vendeurs qui sont en mauvaise posture et abandonnent le 16 mm puis le Super 8 au début des années 1980.

Si on prend en compte toutes les liquidations des stocks des distributeurs, les non-retours de location, ce système de distribution a en quelque sorte « blanchi » la plus grande partie des films de l'exploitation commerciale en 16 mm, expliquant aussi le caractère massif de la diffusion des copies dans ce format jusqu'à nos jours.

Quelques années auparavant, entre les années 1960 et les années 1970, ces liquidations avaient concerné les loueurs de 9,5 mm. Le collectionneur Pierre GUÉRIN dans un auto-portrait dans *Infos-Ciné* signalait qu'il avait récupéré le stock de films 9,5 mm d'un loueur à Cholet en 1968, 970 bobines pour 482 titres dont *Metropolis* ou *Tempête sur l'Asie*¹²⁴⁷ pour 0,65 francs les 100 m, le tout totalisant 97 Km.

Jusqu'aux années 1970, il existait d'ailleurs une certaine ambiguïté autour de la location des films. Par exemple à la lecture du catalogue professionnel de Locafilm pour 1968¹²⁴⁸, on ne sait pas très bien s'il s'agit d'un catalogue commercial pour « l'exploitation traditionnelle » ou d'un catalogue à destination de séances en « non commercial ». A l'époque, celles-ci n'étaient pas gérées comme maintenant par les Fédérations des ciné-clubs et une dichotomie plus claire entre cinéma « Arts et Essai » et exploitation « normale » n'était pas encore d'actualité.

¹²⁴⁶ Hors pour quelques reprises, pour les courts métrages et dans le réseau de distribution pornographique (pour encore quelques années).

¹²⁴⁷ GUÉRIN Pierre, « Pierre Guérin auto-portrait de collectionneur », *Infos-Ciné*, juillet 1995, n°29, p.10.

¹²⁴⁸ Catalogue LOCAFILM « pour commander vos films par correspondance », édition 1968, 128p. (hors bons de commande).

En sous titre d'un catalogue Franfilmdis des années 1970, ¹²⁴⁹ il est indiqué :

« Cinémathèque 16m/m sonore pour projections non commerciales »...

Mais comme nous l'avons évoqué à propos de la réglementation du secteur « non commercial » et des fédérations, qu'est-ce que le « cinéma non commercial » spécialement quand on pense aux simples « amateurs » ? Les mots utilisés, les films et même le format 16 mm, sont les mêmes que cela soit à destination des « vrais » particuliers ou des ciné-clubs. Au bout du compte, plus encore qu'aujourd'hui, les spectateurs étaient les mêmes. FRANFILMDIS dans son catalogue demande ¹²⁵⁰ même d'ailleurs au loueur de préciser « l'utilisation du film » ¹²⁵¹.

Quelques années plus tôt, alors que Henri BEAUVAIS n'avait pas encore vendu sa société à Gaumont, le catalogue Franfilmdis mentionnait « Films pour séances non commerciales Location et vente » ¹²⁵². La vente va avoir donc tendance à disparaître à cette époque comme le montre un troisième catalogue du tout début des années 1990 ¹²⁵³, qui ne fait alors mention qu'à la location dans des conditions connues aujourd'hui par les fédérations de ciné-clubs avec un retour par colissimo des films.

A partir de la fin des années 1970, la location à destination des particuliers disparaît, petit à petit, au profit de la seule vente de copies d'occasion en France. Séparément de ce marché, les locations par le réseau des fédérations de ciné-clubs s'effectuent à des prix plus élevés ou équivalents pour une seule séance que le prix d'une copie à l'achat.

Finalement, les copies 16 mm de prêt de certains établissements comme celles ¹²⁵⁴ de l'ECPA (qui deviendra ECPA-D) ont été, comme nous l'avons évoqué, détruites ¹²⁵⁵. Cela a obligé, dans la pratique, les organismes ou personnes intéressés, à passer par le support vidéo à des conditions parfois loin très éloignées du prêt gracieux et des choix de communication effectués plusieurs décennies en arrière.

Toutes ces circulations historiques des copies restantes aboutissent à ce que l'état mécanique des copies s'en ressente. Aux « premières vies » souvent en exploitation (« industrielle ») ou en location (« non commerciale » pour les ciné-clubs) s'ajoutaient en effet les affres des locations à des amateurs parfois peu habiles ou mal équipés qui abîmaient plus encore les copies. A signaler enfin les « pertes » des plans censurés par les

¹²⁴⁹ FRANFILMDIS cinémathèque (catalogue), date inconnue mais très probablement 1974. 70p.

¹²⁵⁰ Ibidem, p.2.

¹²⁵¹ Nous avons tout lieu de penser que les ciné-clubs devaient demander le tarif des particuliers.

¹²⁵² *FRANFILMDIS Henri BEAUVAIS Films pour séances non commerciales Location et vente* (catalogue), date inconnue mais probablement au regard de la numérotation téléphonique, de la typo et aux films, le milieu des années 1950. 64p.

¹²⁵³ Puisque le film le *Coup du Menhir* de 1989 y est en location.

¹²⁵⁴ « Prioritairement » aux militaires ou organismes de la Défense (mais pas exclusivement contrairement à ce qu'on peut parfois lire).

¹²⁵⁵ Même si, au fil du temps, le dépôt (dans un hangar dit « GR8 ») où étaient stockées ces copies a pu connaître quelques « évasions » avant la dernière « purge » de l'an 2000 [qui concernait aussi des photographies, diapositives et tous types de matériels de « communication » des Armées].

patronages et non remontés sur les copies comme le signalait (parmi bien d'autres) Maurice BLANC dans un article d'*Infos-Ciné*¹²⁵⁶.

Comme tous les positifs voués à être projetés et vus, les films ne sont souvent pas dans un état neuf mais telle est la contrepartie de leur existence, celle d'avoir déjà vécu.

2. 2. 2. 4 **Formats rares de la firme Pathé**

Il y a trois cas particuliers de format de films dont nous tenons brièvement à parler, en complément de ce que nous avons déjà pu dire. Il s'agit du 28 mm de 1912, du 17,5 mm (dans la version Pathé) à partir de 1927 et enfin du format « gadget » de 1955 : le 4,75 mm. Depuis peu le format Pathé Kok 28 mm est assez recherché sans que nous puissions dire pourquoi. Nous avons pu particulièrement le constater dans les allées de la « 46ème Foire Internationale à la Photo de Bièvres » le 13 juin 2009.

Ce format qui est à l'origine du « cinéma amateur » dans un format distinct du 35 mm, et qui était rare, passerait presque aujourd'hui pour un format courant, ce qui n'était pas vraiment le cas. Aux dires de certains observateurs comme Frédéric KARALI¹²⁵⁷, c'est même le seul format qui ne connaît pas la crise alors que le contexte de la collection de film est très morose au moment de la finalisation de ce mémoire de thèse à l'été 2009. Nous pensons que cela est dû en particulier à sa valeur comme objet rare, et de ce fait il symbolise la patrimonialisation de l'objet film, d'autant que seul la bourgeoisie pouvait l'acquérir à l'époque.

Pour ce qui est des catalogues de films, nous ne pouvons pas en dire grand-chose si ce n'est bien sûr que les titres étaient puisés dans le catalogue Pathé et que quelques familles firent des films amateurs avec. En tout cas, nous avons vu à la foire de Bièvres, un nombre assez significatif de bobinots de films et constaté que le Pathé Kok est à nouveau à la mode presque un siècle après sa commercialisation.

Le « Pathé Rural 17,5 mm » conçu au départ, comme son nom l'indique, pour l'exploitation en milieu rural, a été très diffusé en peu de temps entre 1927 et le 21 juin 1941, date de son interdiction, à la demande des Allemands mais sous contrôle du COIC.

Au total plus de 4000 installations étaient répertoriées en 1939¹²⁵⁸ et 7000 points de projections existaient dans les villages¹²⁵⁹. Son usage premier était au départ la petite

¹²⁵⁶ BLANC Maurice, « Portrait d'un collectionneur », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°40, p.14.

¹²⁵⁷ KARALI Fred (entretien), à la « Brocante du cinéma » (devant MK2 Bibliothèque) le 11 juillet 2009.

¹²⁵⁸ LAUBIE Jean-Claude, « Un format substandard d'avant-guerre Le Pathé-Rural 17,5mm », *Infos-Ciné*, juin 2002 1999, n°50, pp.10-11.

¹²⁵⁹ Source électronique, site Internet CINERDISTAN, à l'adresse URL : <http://www.cinerdistan.co.uk/>, consulté le 4 août 2009.

exploitation et non le film amateur. La version de 1938, le « Super Rural » était d'ailleurs optimisé pour des projections professionnelles¹²⁶⁰.

Bien sûr, les films en 17,5 mm s'appuyaient sur le catalogue Pathé et, à ce titre, l'importance de ce format est souvent d'office minorée. Pourtant, il pourrait servir à retrouver des pièces manquantes de l'histoire du Cinéma, par des recherches approfondies chez les très rares collectionneurs qui en détiennent en nombre, pour retrouver, par exemple, les génériques complets des documentaires de Jean-Benoît LÉVY avant que sa filmographie (et les génériques) soient réécrits et minorés pendant la guerre sur les versions 35 mm ou 16 mm¹²⁶¹, à cause de sa judaïté.

Le format 17,5 mm fut d'ailleurs massivement utilisé par les patronages et les projections scolaires et c'est en partie pour cela qu'il fut interdit (outre une sombre affaire de concurrence au 16 mm, la volonté de normalisation internationale entraînant la fin du quasi monopole Pathé sur les formats sub-standards en France). Les films furent récupérés à partir de juin 1941 pour être détruits¹²⁶².

Précisons en ce qui concerne l'évolution sonore de ce format avec le « Pathé-Natan 175 » que, si le projecteur était disponible en 1933 pour les particuliers (pour 5800 francs soit 10 fois le prix d'un Pathé-Baby 9,5 mm), il y avait, non seulement des titres en location (le catalogue 1935 contenait déjà 150 numéros de programmes), mais aussi des « films d'édition¹²⁶³ ».

Certains programmes étaient en « version familiale » (avec des coupes préalables dans les films) mais il nous est impossible de dire le nombre de films qui ont été distribués en ce format à un titre ou à un autre¹²⁶⁴, mais probablement plusieurs milliers.

Beaucoup d'appareils 17,5 mm furent pendant la guerre transformés en format 16 mm (Pathé-Junior 16 ou Super Pathé 16).

Puis vient le Pathé 4,75 mm, fabriqué en 1955 par Pathé pour surfer sur le succès des formats larges au cinéma. Son format panoramique 1 : 1,6 est constitué à partir du défilement horizontal d'un film 9,5 mm coupé en deux. Le film s'appelle « Duplex », la caméra « Lido » et le projecteur « Monaco ». La tête de ce dernier pivote pour passer soit du 9,5mm soit du 4,75 mm. [Voir Annexe B figure 54, photographie d'un appareil Pathé 4,75 mm chez Pascal Rigaud]. Très peu de films semblent avoir été édités dans ce format, même si les amateurs firent quelques films. C'est aujourd'hui un pur objet de collection relativement rare.

¹²⁶⁰ LAUBIE Jean-Claude, « 1938 Le Super rural. (N°8166) », *Infos-Ciné*, décembre 2002, n°52, p.6.

¹²⁶¹ JOLIVET Lilliane [petite fille du cinéaste Jean-Benoît LEVY], Entretien téléphonique (sur orientation de José AGUSTI et Béatrice DE PASTRE], le 25 octobre 2007.

¹²⁶² Toutes les copies qui ont survécu ont donc été « soustraites » ou « oubliées ».

¹²⁶³ GUILBERT Michel [dir. de publication], « Le Pathé rural 17,5 mm », DÉCLIC (le bulletin des Iconomecanophiles du Limousin), avril 2009, n°42, p.20.

¹²⁶⁴ LAUBIE Jean-Claude, « Le projecteur Pathé Natan », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41, p.30.

Le collectionneur Gilbert BIANCHI faisait, dans un article d'*Infos-Ciné*, en 1993, l'intéressante observation que :

« les sélections Pathé des catalogues 1933 - 1936 ont disparu des dictionnaires de cinéma et dans le dictionnaire Larousse 10 000 films, sur 24 long-métrages seuls 9 sont encore cités¹²⁶⁵ ».

Ce qui implicitement pour nous signifie, en moyenne, une relative rareté de l'accès au film de ces anciens catalogues, qui sont aujourd'hui assez méconnus du public et parfois même des spécialistes.

2. 2. 2. 5 Boutiques, foires et brocantes

En ce qui concerne les boutiques, celle de Georges GAYOUT revient dans de nombreuses conversations et même quelques articles des revues amateurs, comme la « Caverne d'Ali Baba » des années 1960 – 1970. On trouvait tout dans sa boutique mais aussi dans des annexes comme un pavillon à Courbevoie où étaient stockés quelques trésors dont de rares copies et des films en 70 mm. Le collectionneur Jean-louis GLEIZES racontait à ce propos dans *Infos-Ciné* :

« Il fallait montrer patte blanche ! Les fidèles clients y avaient accès, selon suivant l'humeur du bonhomme. Je me souviens avoir vu dans la cour une énorme caisse dans laquelle était stockée une copie 70 mm de Spartacus, encore dans des boîtes métalliques hexagonales à fermetures à étrier. Personne n'en voulait. Aujourd'hui ce serait autre chose¹²⁶⁶ ».

Il ferma boutique en décembre 1988 mais continua, semble-t-il à liquider son stock dans les foires pendant encore une décennie jusque vers 1999¹²⁶⁷. Son concurrent Edmond GOULARD, qui avait depuis 1972 repris l'établissement SCHAFFAR, arrêta son activité le 28 avril 1990¹²⁶⁸.

Rares furent les boutiques qui résistèrent aux disparitions de loueurs, de distributeurs et d'éditeurs durant la période des années 1970-1980.

Pourtant, jusque dans les années 1970, les Grands Magasins de Paris disposaient de rayons spécialisés dans le cinéma amateur où l'on trouvait des caméras mais aussi des films d'édition comme les Film Office, ce qui est un indicateur d'une certaine banalisation à l'époque du film d'édition.

Michel NOUCHY et sa société « Occafilms » vendait entre janvier 1973 et mars 2001¹²⁶⁹, par correspondance, des films pour les amateurs avec visiblement une grande part de « vrais »

¹²⁶⁵ BIANCHI Gilbert, « Pathé sélection 1933 – 1936 (fin) », *Infos-Ciné*, avril 1993, n° 20, p.19.

¹²⁶⁶ GLEIZES Jean Louis, « Autoportrait d'un collectionneur exploitant », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40, p.19.

¹²⁶⁷ Avant son décès en 2002.

¹²⁶⁸ ALICC (La rédaction), « Adieu Monsieur GOULARD », *Infos-Ciné*, mars 2003, n°53, p.45.

¹²⁶⁹ MOROY Serge, « Michel Nouchy a pris sa retraite », *Infos-Ciné*, mars 2003, n°53, p.17.

films d'édition (c'est-à-dire de films édités dès le départ pour cet usage). Il citait dans un article d'*Info-Ciné*¹²⁷⁰ avoir eu parmi ses clients réguliers l'acteur Louis De FUNÈS (pour des burlesques en 16 mm), la Princesse Grace de MONACO (pour du Super 8 pour ses œuvres associatives) ou encore Georges BRASSENS (principalement des films 9,5 mm « à encoches »). Personnage semble-t-il très affable, sa disparition en 2005 marque un tournant dans le monde des collectionneurs à l'instar, comme nous l'avons évoqué, pour les établissements de réparation « Ciné-Technique » en 2002.

Certes, il existe encore des boutiques où l'on peut trouver des films argentiques, mais ce sont des commerces qui ont plusieurs activités comme par exemple « BD-Ciné » de Frédéric KARALI (rue des roses dans le 18^{ème}) qui fait, comme son nom l'indique, à la fois commerce de bandes dessinées, d'appareils et de films de cinéma en formats sub-standards.

Il dispose à tous moments de plusieurs milliers de copies dans tous les formats sub-standards et est certainement le premier dans ce domaine en France. Il réalise dans sa petite boutique quelques projections à ses clients.

D'autres sont plus axés comme activité principale sur la photographie, comme « Photo MULLER » à Paris (qui vend surtout du film en format 9,5 mm), « Antic'Photo » à Marseille (tenu par A. FIORENTINO) qui vend du matériel et du film, « Photos Carnes » (de Laurent BELET) à Toulouse ou encore « Photo-Lumière » à Toulon qui ne semble pas vendre que des lampes mais bien quelques films « d'édition ». La librairie peut aussi être l'activité naturelle principale, comme pour la « Librairie Galerie Alliotte » à Lille ou « la boutique du cinéma » à Paris. Cela peut être un mélange de tout (affiches, matériels, etc.) comme par exemple chez « Antanbazar » la boutique de Lionel JOSSELIN à Plouer-sur-Rance dans le département des Côtes-d'Armor, ou encore « Super 8 France » dont le nom même indique l'activité orientée vers le film amateur mais avec des films d'édition à la vente. Enfin, le cas particulier sur le plan thématique de « Heza boutique » de Pierre MAQUAIRE qui est spécialisé à Paris dans le cartoon et dans le « cinéma amateur », via la vente de films Super 8 vierges.

Il existe également quelques autres boutiques à Lyon, Orange, et ailleurs en France qui vendent, parfois occasionnellement quelques films.

Certains de ces marchands disposent de sites Internet marchands comme Bd ciné¹²⁷¹, Antanbazar¹²⁷² ou Super 8 France¹²⁷³. On peut y effectuer des commandes en ligne.

On pouvait trouver par exemple début août 2009, un épisode de la série télévisée *Chapeau Melon et bottes de cuir* en Super 8 et version française pour 130 €¹²⁷⁴, des épisodes en

¹²⁷⁰ NOUCHY Michel, in, (interview) GUÉRIN Pierre, MOROY Serge, « Un entretien exclusif avec Michel Nouchy (Occafilms) », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40, p.26.

¹²⁷¹ Pour la partie cinéma à l'adresse URL : <http://www.bd-cine.com/cinefred/index.php>.

¹²⁷² à l'adresse URL : <http://www.antanbazar.com>.

¹²⁷³ à l'adresse URL : <http://super8france.com>.

120 m du dessin animé *Scoubidou*¹²⁷⁵ pour 45 € pièce, un condensé du film de Francis Ford COPPOLA *Le Parrain* pour 135 €¹²⁷⁶.

Ces sites sont de précises illustrations des types de films édités pour l'amateur, par exemple en 8 mm et Super 8, beaucoup de films érotiques en lien avec le succès du genre dans les années 1960 – 1970. [Voir, Annexe B, figure 36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition].

Certains de ces magasins réalisent d'ailleurs une partie significative de leur chiffre d'affaires dans les foires dont celle des « Cinglés du cinéma » d'Argenteuil où se côtoient « BD-Ciné » et d'autres professionnels. Il faut d'ailleurs signaler que la segmentation entre foires et brocantes est parfois un peu floue. Seuls comptent réellement les échanges où qu'ils puissent se faire. Dans certaines foires comme celle des Cinglés du cinéma d'Argenteuil, on rencontre parfois des « hommes sandwich » avec des avis de recherche ou de vente.

Que cela soit en ligne, en magasin ou dans les foires, les prix des professionnels ou des « marchands » amateurs sont assez proches, même si nous avons pu observer des variations de parfois 20 %, adaptés au contexte et à la clientèle que ce soit à la baisse ou à la hausse. Il est en conséquence possible d'établir des grilles de prix moyens communes à l'ensemble des transactions pour les films en format sub-standard. [Voir Annexe A14. Cotes des films de collection en format Super 8 mm en 2008 – 2009, en Annexe A15, Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008.]

De leurs côtés, les foires ont pris une grande importance, nous l'avons évoqué, à partir de 1987 et la création de la foire « des Cinglés du cinéma » à Argenteuil, qui est considérée comme la première foire de ce type au monde, par le nombre de ses participants et de ses visiteurs (avec environ 200 stands d'exposants de cinéma et 8 000 visiteurs lors de cette l'édition 2009¹²⁷⁷). [Voir Annexe B, figure 32, photographies de la foire des Cinglés du cinéma d'Argenteuil en 2008 et 2009].

Certes, il existait d'autres foires avant « Les Cinglés du cinéma » à Argenteuil comme la « Foire de la photo de Chelles » et la « Foire Internationale à la Photo de Bièvres » mais il s'agit là de foires concernant d'abord le matériel photographique, dont, de manière extensive, le pré cinéma et le cinéma sont la continuité naturelle.

¹²⁷⁴ Episode *Bon baiser de Vénus* en 3 x 120 m sur le site Internet Bd-Cine.com, à l'adresse URL : <http://www.bd-cine.com/cinefred/index.php>, consulté le 9 août 2009.

¹²⁷⁵ Episodes état neuf en 1x120 m chacun sur le site Internet Bd-Cine.com, à l'adresse URL : <http://www.bd-cine.com/cinefred/index.php>, consulté le 9 août 2009.

¹²⁷⁶ Condensé en version française en 3 x 120 m sur le site Internet super8france.com, à l'adresse URL : <http://super8france.com>, consulté le 8 août 2009.

¹²⁷⁷ Source électronique, DAGADA Clément site Internet sortiraparis.com, à l'adresse URL : <http://www.sortiraparis.com/art-culture/les-cingles-du-cinema-2009-une-foire-reussie-14327.html>, consulté le 15 mars 2009.

Ci après, un listing, par ordre de leurs éditions pour l'année 2009¹²⁷⁸, des principales foires et brocantes annuelles françaises où l'on trouve potentiellement du film à la vente (même si, pour les foires « photos » ou « photo-ciné », le rapport d'exposants entre photographie et cinéma est généralement de 80 % en photographie à 20 % en cinéma :

- « 22^{ème} Foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil », pour foire et brocante du 23 au 25 janvier 2009 (le vendredi 23 étant une journée payante (au tarif de 15 euros) dite « professionnelle »). Cette manifestation organisée à Argenteuil dans le département du Val-d'Oise par José AGUSTI est le lieu principal, et pour certains collectionneurs, unique de rencontres et d'échanges.
- « 13^{ème} foire les fondus de la Pelloche de Gélymages », les 7 et 8 février 2009, à Vendargues dans l'Hérault [en remplacement de la foire de St Gély].
- « 23^{ème} Salon des Antiquités photographiques et cinématographiques », 1 mars 2009 à Nîmes.
- « 29^{ème} Edition de la Foire de Chelles », le 16 mars 2009 à Chelles dans le département de la Seine et Marne. (Environ 130 exposants dont seulement 9 en cinéma¹²⁷⁹).
- « 12^{ème} salon de l'image » à Mordelles dans le département de l'Ille et Vilaine. (Environ 35 exposants¹²⁸⁰)
- « 27^{ème} Forum Européen Photo-Cinéma de Vienne », le 5 avril 2009, à Vienne dans le département de l'Isère. (Environ 70 exposants¹²⁸¹ mais très peu de cinéma¹²⁸²).
- « 19^{ème} foire photo », le 26 avril, à Allauch dans le département des Bouches-du-Rhône.
- « 11^{ème} bourse au matériel Photo - Ciné – Vidéo », le 11 mai 2009, à Beaune dans le département de la Côte d'Or.
- « 14^{ème} foire matériel photo-ciné-images », le 26 avril 2009 en Pays de Loire à Varades (département de Loire Atlantique).
- « 46^{ème} Foire Internationale à la Photo de Bièvres », le 13 et 14 juin 2009, à Bièvres dans le département de l'Essonne. (Assez importante fréquentation avec environ 160 exposants dont une quinzaine avec du matériel cinéma et parfois des films).

¹²⁷⁸ Sources :

L'Almanach, supplément à, *Cinéscoopie*, mars 2009, pp.6-9.

Source électronique, site Internet de l'ALICC, à l'URL : <http://www.alicc.net>, consulté le 15 juillet 2009
MOROY Serge, Calendrier des foires & brocantes, *Infos-Ciné*, septembre 2009, n°73 [par anticipation].

¹²⁷⁹ MOROY Serge, « Chelles 2009. Mais où sont donc les films d'antan ? », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.8.

¹²⁸⁰ THOMAZEAU Michel, « Mordelles (Ille-et-Vilaine) 12^e Salon de l'image », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.9.

¹²⁸¹ Source électronique, site Internet, *Photoclub de Vienne*, à l'adresse URL : <http://photoclubvienne.com/forum2009.html>, consulté le 10 août 2009.

¹²⁸² VIOLET Bernard, « VIENNE 2009 le 5 avril », *Cinéscoopie*, juin 2009, n°14, p.56.

- « 3^{ème} CinéMachina (brocante Cinéma/photo/son) », le 21 juin 2009, à Tourcoing dans le département du Nord, (elle est co-organisée par « Le Fresnoy » (studio national des arts contemporains) et la « Maison du cinéma » de Roubaix).
- « 9^{ème} foire Photo-Ciné de Fussy », 21 juin 2009, (au nord de Bourges dans le département du Cher)
- « 1^{ère} Brocante du cinéma », le 11 juillet 2009, à Paris dans le cadre de « Paris festival Cinéma ». (Environ 20 exposants).
- « 19^{ème} marché international Rétro-photo », le 13 septembre 2009 à Rouen dans le département de Seine-Maritime.
- « 26^{ème} Bourse Internationale de Chabeuil », le 21 septembre 2009, à Chabeuil dans le département de la Drôme.
- « 8^{ème} salon du Cinéma de la radio & du disque » (qui devrait cette année s'appeler également Salon Maurice BLIND en hommage à son fondateur décédé en juin 2009), le 26 septembre 2009, à Périgny-sur-Yerres dans le département du Val-de-Marne. Pour l'édition précédente, en 2008 il y a avait 35 exposants¹²⁸³.
- « 5^{ème} foire de la photo et du cinéma de La Ciotat », le 4 octobre 2009 à La Ciotat (organisé par les associations Les Amis de Michel Simon » et « Le ciné-club amateur de Provence »).
- « La 21^{ème} édition de la Boîte à images », le 18 octobre 2009 à Montgerbont dans le département de l'Ille-et-Vilaine.
- « 16^{ème} Bourse photo, cinéma de Chatonnay », le 8 novembre 2009, à Chatonnay dans le département de l'Isère. (Environ 40 exposants ces dernières années¹²⁸⁴)
- « 23^{ème} Bourse photo », le 8 novembre 2009, (organisé au Centre culturel de Neudorf par le Photo-Ciné-Club d'Alsace) à Strasbourg dans le Bas Rhin.
- « 7^{ème} Rendez vous de l'image », le 8 novembre 2009, à Drancy dans le département de la Seine-Saint-Denis.
- « 3^{ème} Foire photo-ciné argentique, collection », le 8 novembre 2009, à Pont Saint Martin à Nantes dans le département de la Loire Atlantique.
- « 23^{ème} Bourse photo, ciné de Cormeilles », le 15 novembre 2009, Cormeilles-en-Parisis dans le département de l'Oise. (Environ 70 exposants prévus¹²⁸⁵).

Il existe bien d'autres manifestations de ce type d'une échelle généralement plus modeste pour ce qui est du cinéma et où le « Ciné-club 9,5 mm de France » tient généralement un

¹²⁸³ MOROY Serge, « Périgny-sur-Yerre (94) », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.4.

¹²⁸⁴ Source électronique, site Internet Infos-Brocantes, à l'adresse URL : http://www.info-brocantes.com/manifestation_9478.html, consulté le 10 août 2009.

¹²⁸⁵ Source électronique, site Internet Vivastreet, à l'adresse URL : <http://boutique.vivastreet.fr>, consulté le 10 août 2009.

stand comme : une foire à Saint-André-de-l'Eure (dans le département de l'Eure¹²⁸⁶), une petite foire à Cormontreuil (dans la Marne)¹²⁸⁷, une à Nîmes (dans le Gard) ou encore une à Blagnac (en Haute-Garonne) et d'autres encore.

Entre les foires qui ont disparu¹²⁸⁸ ces dernières années (comme, par exemple, celles de Douarnenez, de Mably, de Cahors, de Mouans-Sartoux ou le « Village du Cinéma » à Paris en 2007 par Alain GOMET) et celles qui se sont créées, nous pensons que le solde doit être très légèrement positif en 2009. Leur nombre va dans le sens de l'existence d'un nombre relativement significatif de collectionneurs de cinéma (dont de films) toujours actifs.

Nous constatons cependant un ralentissement des échanges de films (contrairement au « non-film » comme les affiches dont les échanges connaissent un certain développement soutenu). En outre les nouvelles foires, comme la dernière en date (le 11 juillet 2009 sur le parvis du cinéma MK2 Bibliothèque à savoir la « 1^{ère} Brocante du cinéma ») sont plus axées sur le cinéma en général et le non cinéma, entendu surtout les affiches, les photos et certains objets promotionnels. Avec le temps, le support film et avec lui la collection de films s'éloignent de la réalité quotidienne du public d'amateurs ou de cinéphiles.

Les foires étrangères sont bien sûr également fréquentées par des collectionneurs français et en particulier dans les pays limitrophes comme la Belgique, le Royaume-Uni et l'Allemagne qui sont tous les trois des pays où la collection de films est assez développée.

La B.F.C.C. (British Film Collectors Convention) dont la 57^{ème} édition a eu lieu le 16 mai 2009 est l'une des plus importantes (bien qu'en perte de vitesse) aux dires de certains collectionneurs tel Daniel FLORENCE¹²⁸⁹ qui est un habitué¹²⁹⁰.

Michel GASQUI de la revue *Cinéscoopie*, en introduction à un compte rendu sur la foire des Cinglés du cinéma rédigé par son maître de cérémonie, José AGUSTI, résume certains changements qui ont eu lieu ces dernières années, également vrais aussi pour d'autres foires :

« Il faut bien reconnaître que durant des années, les "Cinglés du Cinéma" ont bien évolué. On peut avoir des regrets : la profusion des matériels a laissé la place à une profusion de papiers moins séduisante au regard. L'effet "caverne d'Ali Baba" n'est plus aussi net qu'avant. On trouve moins de films également. On pouvait s'attendre à une invasion de la vidéo et surtout des DVD mais il n'en est rien. Ces derniers sont fort peu présents, les cassettes VHS, un peu

¹²⁸⁶ LÉGUILLE Jacques, « Reportage », « Saint-André de l'Eure », *Ciné 9,5*, Juillet – Août – Septembre 2008, n°298, p.18.

¹²⁸⁷ LÉGUILLE Jacques, « Reportage », « Cormontreuil », *Ciné 9,5*, Juillet – Août – Septembre 2008, n°298, p.19.

¹²⁸⁸ Comparaison avec : ALICC, « Calendrier des foires et brocantes pour les collectionneurs », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.2.

¹²⁸⁹ FLORENCE Daniel, entretien, à l'Assemblée générale de l'ALICC, Restaurant Le Capot à Caluire près de Lyon, le 20 juin 2009.

¹²⁹⁰ La 58^{ème} Convention semestrielle des collectionneurs britanniques se tiendra samedi 17 octobre 2009 à Ealing (banlieue ouest de Londres).

plus mais c'est le transfert numérique qui s'impose, ce qui, personnellement, m'agace un peu. On a l'impression de vivre une époque intermédiaire, une époque de mutation, comme on dit.¹²⁹¹»

Un peu plus loin, José AGUSTI enfonce le clou :

« Au lendemain de cette édition quel est le bilan que je puisse en faire ? Tout d'abord, la constatation d'une dérive qui depuis sept à huit ans a vu le monde de l'argent prendre petit à petit la place de la passion et la réalité du marché l'emporter sur la connaissance et l'échange. C'est partout pareil, il n'y a qu'à voir l'état du monde, ici ou ailleurs. Ensuite, l'inévitable vieillissement qui touche un certain nombre d'entre nous et les conséquences qui suivent, l'évolution d'un marché dans lequel le papier prend de plus en plus de place, l'arrivée du numérique qui bouscule aussi les collections de cinéma, amateur et transforme les habitudes, évidemment cette crise qui limite le superflu et retourne à l'essentiel »¹²⁹².

Pour notre part, comme beaucoup de collectionneurs que nous avons rencontrés depuis le lancement de cette étude, nous avons dans l'ensemble la même analyse que José AGUSTI à propos de l'évolution générale des foires dont celle d'Argenteuil.

En sus, nous avons également l'impression qu'il existe une certaine spéculation sur « l'antiquité de cinéma » et celle-ci peut être en lien conjoncturel à la crise, gonflant ou maintenant artificiellement les prix même si la demande ne suit pas au titre de la logique d'une valeur refuge. Ce qui n'empêche pas Argenteuil d'être un rendez-vous heureux pour de nombreux collectionneurs qui s'y rencontrent parfois juste à cette occasion, mais aussi pour les « marchands » professionnels ou non, qui font de bonnes affaires comme le prouve pour l'édition 2006 à laquelle je participais la venue d'Australie d'un vendeur d'affiches.

Serge MOROY dans son compte rendu d'Argenteuil 2009 pour *Infos-Ciné* titrait d'ailleurs : « Les Cinglés ne crisent pas »¹²⁹³.

Certaines foires comme celle de Fusy dans l'Yonne, bien que modestes, attirent d'ailleurs les collectionneurs parfois de loin et sont des lieux de convivialité, de rencontres où, nous l'avons évoqué, les échanges officiels entre « marchands » et « non marchands », entre amateurs et professionnels sont parfois débordés par des échanges en « off », que cela soient des échanges de films sur le parking ou des discussions animées lors des repas.

Le plaisir est d'ailleurs souvent autant dans l'échange ou l'acte d'achat que dans le visionnage du film, ce qui est un élément très important à souligner ici. Une discussion ou une pulsion d'achat ressentie à la Foire d'Argenteuil peut se concrétiser deux ans après.

Soulignons également l'initiative du collectionneur Patrick BLANCANAU, qui réalise de petits films en vidéo depuis déjà quelques années pour garder une trace des principales

¹²⁹¹ GASQUI Michel (en introduction), in, AUGUSTI José, « Les cinglés 2009 », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°13, p.42.

¹²⁹² AUGUSTI José, « Les cinglés 2009 », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°13, pp.42-43.

¹²⁹³ MOROY Serge, « Les cinglés ne crisent pas », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, pp.6-7.

foires comme « Les cinglés du cinéma » à Argenteuil ou la foire – « brocante » de Périgny. Ces films qu'il distribue sur demande sont très intéressants, par exemple, en complément de notre propre recherche, pour visualiser la réalité des échanges et même les visages de certains collectionneurs que nous évoquons ici¹²⁹⁴. Il a également conçu deux sites Internet¹²⁹⁵ dans le même esprit, où il fait un compte-rendu de toutes les foires où il est allé mais également une critique des appareils et des projections en plein air. Prenant la forme d'un « Blog », la participation de ses visiteurs est également très intéressante. On peut par exemple trouver un commentaire sur l'édition 2009 de la foire des « cinglés du cinéma d'Argenteuil » :

« La crise n'a pas touché semble t-il la foire d'Argenteuil. Certains n'ont pratiquement rien vendu et d'autres ont réalisé un chiffre d'affaires égal, voire supérieur à 2008. Tout dépend du produit à vendre et pour les longs métrages des titres des films. Les prix des courts métrages en 16mm étaient relativement intéressants ; 5€ pour les films de marionnettes animées voire 10€ pièce ou 30€ le lot de films animaliers (les animaux du monde N&B). Pas de baisse sur les longs métrages 16mm vendus en moyenne entre 200 et 400€ (*La charge héroïque* en Technicolor 300€ et 390€ pour *Pocahontas* de Walt Disney en couleur, son français, *Les Ripoux* à 300€ etc...

On trouve des films à bas prix avec au programme : des collures, des rayures, ou tout rosé, scènes ou génériques manquants ou amputés, des perfos abîmées. Si le client est averti de l'état du film, il achète en connaissance de cause et le prix doit être en rapport.. Il faut avouer que certains marchands donnent leur carte au moment de la vente du film pour un éventuel remboursement ou un échange en cas de défaut oublié, ça s'améliore...¹²⁹⁶»

Dans son film en DVD sur l'édition 2007 des 20 ans de la foire d'Argenteuil, Patrick BLANCANAU s'attarde sur 27 personnes qui fréquentent la foire, soit comme acheteur soit comme vendeur en donnant leurs noms à l'écran¹²⁹⁷. Dans une posture non dénuée de sentimentalisme, il s'attarde parfois assez longuement sur certains stands comme celui de Michel BERTOLONE¹²⁹⁸ ou Gérard SABATIER. Une question d'une chaîne de télévision (« Canal 24 ») qu'il filme par hasard, souligne cependant l'ambiguïté de la démarche des amateurs qui vendent des quantités importantes de matériel en devenant du même coup des « marchands ». Le journaliste interroge Maurice BLIND et lui demande :

¹²⁹⁴ Pour un regard expert il peut aussi s'agir dans le futur, d'une étude par l'image de ce qui se vendait dans les années 2000 dans ces foires et qui les fréquentaient.

Il s'agit d'un exemple de la très rare « publication » en lien direct avec notre sujet, tout support confondu.

¹²⁹⁵ aux adresses URL : <http://fousdecinema.canalblog.com> et <http://cinemaenpleinair.canalblog.com>

¹²⁹⁶ BLANCANAU Patrick, in, source électronique, site Internet, à l'adresse URL :

<http://fousdecinema.canalblog.com>, consulté le 6 juin 2009.

¹²⁹⁷ BLANCANAU Patrick, *Les 20 ans de la foire des cinglés du cinéma 2007*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanau Productions »], 1 heure.

¹²⁹⁸ Qui se confiait sur ses projections « non commerciales ».

« C'est votre métier ou en plus ? »¹²⁹⁹.

Une certaine frange des collectionneurs, moins d'une dizaine d'individus, vendent des quantités importantes de films (surtout en format 16 mm) sans être déclarés comme des professionnels et nourrissent ainsi une ambiguïté qui est visible même à l'extérieur du milieu des collectionneurs. Ils participent pour une bonne part aux échanges concernant les copies 16 mm et pèsent lourdement pour ce format sur les évolutions du marché, qu'il soit « gris » (caché) ou « blanc » (dans des ventes ouvertes). [Voir Annexe A 13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 – 2008.]

Dans l'édition précédente, en 2006¹³⁰⁰ Patrick BLANCANAUX s'attardait alors sur le stand de Henri et Patrick CROCI, accompagnait Paul VOUILLON qui semblait déjà posséder tout de ce que vendaient les autres exposants. Il écoutait Jean BERTHELOT regretter que, quelques années auparavant, le volume des affaires était bien plus important, cela depuis le lancement de la foire, qu'il avait constaté une chute en 2005 et, globalement il y avait bien moins d'acheteurs. Frédéric KARALI, interviewé par Canal +, racontait l'un de ses plus « grands souvenirs », lorsqu'il avait récupéré chez un particulier, 70 copies de 16 mm de long-métrage allemands, qui sont un témoignage rare du cinéma allemand pendant la guerre et qu'il a finalement revendu à la Cinémathèque de Toulouse¹³⁰¹. Patrick BLANCANAUX semblait également, tout au long de son film, comme hypnotisé par un projecteur 16 mm chinois de marque HOKUSHIN qui semble très répandu... aux Pays-Bas, où on le trouvait alors à 120 euros contre 600 en France¹³⁰².

Dans son film sur la foire de Périgny-sur-Yerres (dans le Val-de-Marne) en 2007, on peut clairement distinguer¹³⁰³ que la fréquentation est bien loin de celle des Cinglés du cinéma d'Argenteuil et que l'on change d'échelle pour passer à celle d'une modeste « brocante » spécialisée. On peut y découvrir de discrets personnages, comme monsieur PRAT, collectionneur d'appareils qui apparaissait alors au grand jour au moment de l'achat de son 501^{ème} appareil, alors qu'un autre collectionneur (que nous avons déjà évoqué anonymement pour la perfection technique de son installation en 70 mm) était, lui aussi, présent mais dissimulé à l'image par un grand bandeau vert.

Pour la 7^{ème} édition de la Foire de Périgny, qui se tenait le 27 septembre 2008, Serge MOROY dans un compte rendu pour *Infos-Ciné*¹³⁰⁴ faisait le point sur les 100 mètres de stands linéaires et 35 exposants. Il relevait par exemple la fréquentation du « club des

¹²⁹⁹ Ibidem.

¹³⁰⁰ BLANCANAUX Patrick, *La 19ème foire des cinglés du cinéma 2006*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanaux Productions »], 1 heure.

¹³⁰¹ Ibidem [l'interview quasi inaudible est filmée par-dessus l'épaule de l'opérateur de Canal +]

¹³⁰² Ibidem.

¹³⁰³ BLANCANAUX Patrick, *Périgny 2007*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanaux Productions »], 40 minutes.

¹³⁰⁴ MOROY Serge, « Périgny-sur-Yerres », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.4.

habituels » Messieurs : CARVALHO, BERNARD, DE GULIELMI, SABATIER, CAZÈS, RIGAUD, BERTHELOT, PASCAUX, PRAT, BLANCANAU, outre les représentants de l'A.L.I.C.C. ou du « Ciné 9,5 mm de France ».

Parfois également de bonnes affaires, comme par exemple, dans le même compte rendu, une caméra 16 mm Pathé-webo vendue à seulement 60 euros et, toujours selon lui :

« Les films quant à eux sont stables au niveau de leurs prix, leur cote restant assez ferme : version intégrales 9,5 mm sonore de *Gringalet* (André Berthomieu, 1946, avec Charles Vanel), *Dernier atout* (policier de Jacques Becker, 1942), *Un de la légion* (Christian-Jaque avec Fernandel, 1936), proposé à 180 € chacun, une version sonore de *Notre dame de Paris*, copie Super 8 noir et blanc de chez Blackhawk à 60 € (film monté sur trois belles bobines métal de 360 mètres), *Espoir* (Malraux) son optique à 100 € et *Louisiana Story* (en son optique également) à 100 €, un Chaplin 105 mètres sonore (*Charlot Policeman*, 1917) de chez FO [Ndlr, Film Office] à 15 €... Pratiquement pas de longs métrage intéressants en 16 mm exceptés *Laurel et Hardy à la légion*, 1931, (mais copie sentant le vinaigre), *Valdez* (western avec Burt Lancaster – 1971) à 150 €, *les 7 chemins du couchant* (western avec Audie Murphy – 1960) à 100 € ; des actualités françaises 1950 – 1960 (en galette de 100 m) avec leurs descriptifs d'origine bordés bleu – blanc – rouge à 30 € l'unité, des Scopitones 16 mm dans une fourchette de 40 à 70 € selon les titres et quelques bons documentaires 16 mm dont, par exemple, *Les premiers jours de la vie de Claude Edelman* (1971) en Technicolor pour 20 €. ¹³⁰⁵ »

On voit de tout sur les foires spécialisées mais les prix sont généralement assez indexés sur les « cours », les tendances légèrement haussières ou baissières sont dans des enveloppes de prix assez homogènes. Cependant, que cela soit pour un film ou un appareil, les prix peuvent varier non seulement selon l'état mais aussi le moment de la vente. Un prix de fin de foire sera souvent plus faible qu'au lancement où le vendeur tente sa chance.

Des listes de films 16 mm sont posées négligemment sur des piles de boîtes 16 mm avec parfois des tirages en couleurs. En dernière page de ces « catalogues », apparaît du « non film » illustré par de belles photographies couleurs (table de montage Atlas à 400 euros, neufs fauteuils de cinémas à 600 €¹³⁰⁶).

Le prix des actualités filmées peut beaucoup varier. Du simple au double par exemple pour une petite bobine des Actualités françaises en 16 mm où le prix peut fluctuer de 25 à 50 €¹³⁰⁷. La forme des « produits » peut aussi varier avec des films d'édition proposés dans leurs boîtes d'origine en très bon état avec même un blister plastique (pour faire plus « neuf »), sous forme de galettes surtout pour le 16 mm, mais aussi en paquets de bobines

¹³⁰⁵ Ibidem.

¹³⁰⁶ Liste de 3 pages de 55 films 16 mm de long-métrage vu à Argenteuil en 2007 avec le nom du vendeur [que nous ne donnerons pas] et son portable.

¹³⁰⁷ Voir Annexe A 13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 – 2008.

en vrac pour le format 9,5 mm. [Voir Annexe B, figure 38, photographie d'une caisse de films 9,5 mm à la foire de Bièvres en 2009p].

Dans l'ensemble, les foires trouvent leur équilibre et chacun, du moment qu'il a la somme moyenne du prix de ce qu'il souhaite acheter, doit pouvoir concrétiser son achat s'il s'y prend assez tôt. Cependant, il existe quelques acteurs de ce « marché » qui, assez fortunés, peuvent faire flamber les prix et par exemple rafler toute une collection d'appareils même face à la détermination d'un mandataire d'un budget comme Laurent MANNONI¹³⁰⁸ qui au nom de la Cinémathèque française ou même éventuellement de l'Etat peut enchérir. Dans tous les domaines (films ou non film), il y a quelques individus qui sont connus pour avoir le pouvoir d'acheter et donc de contrecarrer le désir des autres.

Les ventes sur les foires spécialisées sont ouvertes au grand public non spécialiste et ces derniers n'ont que rarement l'idée exacte de la valeur des prix du marché. Souvent sur des lots numériquement modestes, en particulier sur des brocantes où ils sont isolés et ne peuvent pas se « caler » sur leurs voisins de stand, ils peuvent surestimer ou sous-estimer la valeurs des objets film ou non-film. En outre, ils peuvent céder des projecteurs et lots de films qu'ils ont récupérés, par exemple, d'un héritage avec la volonté de faire de l'argent au plus vite en « cassant » les prix.

Le grand public a une logique souvent différente de celle des amateurs éclairés et ils peuvent perturber la rationalité de l'offre et de la demande ou faire monter artificiellement les prix. On accuse ainsi souvent ce que l'on nomme les « Bobos » (les bourgeois bohèmes urbains) d'acheter des matériels cinématographiques comme décoration sans être très regardants sur les prix ni sur le caractère réellement opérationnel des objets acquis. L'exemple type qui illustre notre propos pour cette catégorie d'acheteur et, par exemple, les carters (les bobines) qui sont de beaux objets très symboliques du cinéma mais qui sont aussi très simplement fonctionnels et utiles aux collectionneurs de films. Le prix élevé des bobines de 35 mm métalliques s'explique, à notre sens, principalement, pour ce seul motif.

Les foires spécialisées semblent piloter les prix (plus qu'Internet par exemple) et les prix ont tendance à s'aligner sur ceux qui y sont fixés. D'un stand à l'autre à Argenteuil, pour un même titre de film, en l'occurrence à Argenteuil édition 2009, plusieurs copies de *La grande illusion* en format 16 mm, étaient proposées entre 305 et 320 €, ce qui est assez précis¹³⁰⁹.

Au fil des ans, les prix ont varié et il est difficile parfois de comprendre ce qui fait que les prix fluctuent sur un marché en apparence assez calme, où la seule loi de l'offre et de la demande ne règle pas tout à fait les prix. Il en est de même de la rareté des copies. Par exemple, nous avons vu, le long-métrage *Iwo Jima (Sands of Iwo Jima)* film de 1949 avec John WAYNE en copie 16 mm dans presque toutes les foires importantes auxquelles nous

¹³⁰⁸ Co directeur du patrimoine et directeur des collections d'appareils à la Cinémathèque française.

¹³⁰⁹ A la « Foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil » en janvier 2009.

avons été ces dernières années que cela soit à Argenteuil ou même à Bièvres (où c'était le seul long-métrage en 2009). Son prix est autour de 225 € en 16 mm alors qu'au regard des foires mais aussi des listes de titres des collections que nous connaissons, c'est loin d'être une « rareté », ce qui ne semble pas affecter son prix.

La valeur fantasmée du film l'emporte souvent sur les conditions objectives qui auraient du en définir le prix. Par exemple une copie de *Tarzan et les sirènes* à 190 € (180 € en moyenne) ne nous semble pas valoir son prix sur tous les plans. Il s'agit pour Johnny WEISSMÜLLER de son dernier rôle de Tarzan, en 1948, et même avec un physique plus trop à la « hauteur », il reste un rêve (ou une curiosité) de cinéma pour de nombreuses générations.

On trouve généralement de tout. Également des films français sous-titrés dans des langues étrangères comme *Regain* (sous-titré en anglais) dans une copie 16 mm qui valait à l'édition des Cinglés d'Argenteuil 2005, 330 €, un dessin animé de Tintin (disparu à la télévision pour cause de concurrence aux nouvelles productions) comme *Objectif lune* à 130 €, des scopitones (en son magnétique) à 20 €¹³¹⁰.

On assiste d'années en années à d'étranges variations alors qu'en surface tout semble immobile. Alors que le 8 mm devient rare, le Super 8 était plus présent depuis quelques années, et ce jusqu'en 2008. Le 9,5 mm a encore une circulation relativement soutenue, surtout, selon nous, dans les foires à thématique photo. Le 35 mm qui était vendu très discrètement, par peur de problèmes juridiques, se retrouve non seulement sur des listes posées sur les étals mais aussi physiquement sur des stands, non seulement dans les grandes foires, mais aussi sous forme de bandes annonces dans certaines brocantes même non spécialisées.

A l'été 2009, selon Frédéric KARALI ¹³¹¹, la demande est à la baisse ou même en chute libre pour presque tous les formats sauf le 28 mm qui, comme j'ai pu le constater moi même à la « 46^{ème} Foire Internationale à la Photo de Bièvres¹³¹² » où il était très présent au regard de sa rareté habituelle. Dans l'ensemble, les volumes de copies 16 mm ont fortement diminué ces dernières années, même si les prix restent assez élevés. Dans certaines foires, il faut même le chercher comme à Chelles où en 2009 les copies étaient bien rares par rapport aux années passées¹³¹³. Les prix du 16 mm sont à notre sens grandement surévalués eu regard à la réalité d'une demande en baisse à cause, par exemple, du vieillissement des collectionneurs, la concurrence de la vidéo projection. Une copie 16 mm de *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl DREYER à 350 €, de même que *La maison des sept péchés* à

¹³¹⁰ MOROY Serge, « Bref regard sur Argenteuil 2005 », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60, p.46.

¹³¹¹ KARALI Frédéric, Entretien en marge de la « 1^{ère} Brocante du cinéma », le 11 juillet 2009 à Paris.

¹³¹² Le 13 juin en compagnie de deux « experts » Pascal RIGAUX et Jack PACAUX.

¹³¹³ Op. cit., MOROY Serge, « Chelles 2009. Mais où sont donc les films d'antan ? », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.8.

230 €¹³¹⁴, même si ce sont de bons films, il s'agit bien d'une pulsion fétichiste qui animent les acheteurs pour ces titres qui sont édités en vidéo.

L'explication de Frédéric KARALI est que la clientèle des formats sub-standards est maintenant limitée et que les collections bougent maintenant assez peu. En conséquence, lorsque les clients cherchent un titre donné, ils sont prêts à y mettre le prix. En tant que marchand spécialisé que cela soit en boutique ou sur les foires, il estimait¹³¹⁵ qu'il n'avait plus que 200 vrais clients avec une demande de plus en plus précise.

Certes on peut trouver des prix bien plus bas comme par exemple¹³¹⁶ *Les cavaliers de l'enfer* un western long-métrage en 16 mm avec Audy MURPHIE pour 40 € mais il s'agit d'une copie virée en mauvais état... Alors ? Et *Titi Super star* à 120 € en 16 mm n'était-il pas à sa valeur avec un prix deux fois moins cher que *la Maison des sept péchés* ?

Que représente la part de rêve à 30 € les 2 bobines de 300 m de courts-métrages d'une série *Agence d'intérim : séduction, Extra lucide*, etc.¹³¹⁷? Le court métrage burlesque *Charlot chef de rayon* en Super 8 mm coûtait en 2009 à Argenteuil¹³¹⁸ 61 euros contre 30, en 16 mm alors que qualitativement le 16 mm est (en théorie) supérieur au Super 8.

Du côté des dites « brocantes », les puces de Saint-Ouen ont pu jouer un certain rôle historique jusque dans la première moitié des années 1990, mais il s'agissait surtout de vendeurs professionnels. Certains « marchands » ont d'ailleurs pu recycler, au milieu des affiches ou des objets de cinéma, un certain nombre significatif de copies y compris 35 mm¹³¹⁹.

Les vraies petites « brocantes » de province sont aussi l'occasion d'exhumer des films ou des appareils qui dormaient depuis des décennies dans des greniers.

On trouve logiquement beaucoup de 9,5 mm et Super 8, de films d'édition mais aussi parfois bien d'autres éléments dans tous les formats. Leurs vendeurs ne connaissent souvent pas bien les prix (ce qui ne signifie pas qu'ils soient d'ailleurs sous évalués systématiquement), d'autant que pour les petits volumes, il s'agit souvent de ventes « réflexes » où les objets de cinéma sont vendus avec bien d'autres objets qui n'ont rien à voir avec le cinéma.

Si Internet, via les sites marchands, est un moyen indirect de vérifier les cotes ; en toute logique un objet identifié par ses propriétaires comme rare et coûteux s'y vendra maintenant plus cher que sur les étals à même le sol d'un petit village de France. Indirectement, on peut en 2009, présumer que les vendeurs qui mettent des objets de cinéma de valeur à la vente

¹³¹⁴ Les deux prix chez deux « marchands » un professionnel, l'autre non à « Foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil » en janvier 2009.

¹³¹⁵ Op. cit., KARALI Frédéric, (Entretien en marge de la « 1^{ère} Brocante du cinéma »), ...

¹³¹⁶ A la « Foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil » en janvier 2009.

¹³¹⁷ Ibidem.

¹³¹⁸ Ibidem.

¹³¹⁹ Comme j'ai pu personnellement le constater, en m'y promenant régulièrement, entre 1988 et 1994.

ne connaissent pas très bien ce qu'ils vendent. C'est l'occasion potentielle de faire de bonnes affaires avec par exemple des condensés de long-métrage Super 8 à 5 €¹³²⁰ ou encore des petits projecteurs et même parfois, pour quoi pas, avec de la chance, un Pathé Rural 17,5 mm avec quelques films provenant du grenier d'une école.

Les brocanteurs sont en première ligne pour repérer les films intéressants qu'on vient également leur proposer ou qu'ils peuvent avoir l'occasion de repérer lorsqu'ils vident des maisons.

En cliché, sur le plan des trouvailles réalisées par des brocanteurs, une des plus célèbres fut, ces dernières années, celle d'un brocanteur au Sud de la Charente qui a trouvé, début 1999, dans une armoire normande, 98 films antérieurs à 1905 (dont 29 Méliès et parmi eux 17 réputés perdus). Un collectionneur de films local, Guy COURSAUD, a alors été consulté par le brocanteur et a prévenu René CHARLES, qui a lui-même signalé la découverte à Serge BROMBERG. Ce dernier s'est alors chargé de « l'exploitation » de cette découverte¹³²¹. Parmi ces films de Méliès : *Le cauchemar* (1896), *Le magicien* (1898), *Le réveil d'un monsieur pressé* (1900), *L'Antre des esprits* (1901), *Chez la sorcière* (1901) ou encore *Danseuse microscopique* (1902), tous d'une durée une minute chacun, comme c'était la norme à l'époque.

D'autres opportunités existent, comme par exemple, les mises aux enchères.

Rapportée dans *Infos-Ciné*, l'une d'elle, qui se tenait le 22 janvier 1998, avait retenu l'attention d'un membre de l'ALICC, Jean-Jacques BONET qui y assistait. Il s'agissait d'un cas intéressant, car une des ventes concernait le fond d'un éditeur. Il s'avère que l'acheteur avait les droits d'un film mais pas la copie, ce qui est un cas de figure intéressant :

« Plus de 80 % des films ont été vendus. Les 16 m/m en très bon état, provenaient d'une collection anonyme P et K (le fondateur de « Film-Office France », m'a-t-on dit). Les grands titres classiques se sont maintenus à leur cote habituelle, de 1200 à 1600 F, ainsi que les burlesques américains (Drôles de locataires L. et H. [Ndlr, Laurel & Hardy] 650 F, Malec chez les fantômes 700F, Une journée à la plage. Langdon 350 F). *Citizen Kane* est parti à 2000 F (V.O. non sous-titrée, contrairement à l'inscription du catalogue). Un Jean Choux de 1945, *L'Ange qu'on m'a donné*, a été adjugé au prix record de 5500F. Explication : l'acheteur en avait les droits... mais pas la copie, ni le négatif. Autre record : un projecteur 9.5 Pathé Coq d'or Super (car il y avait aussi du matériel) s'est vendu à 7500 F (cote habituelle 1500 à 2000 F) à un amateur japonais.¹³²² »

¹³²⁰ Achat personnel dans le village de Tannay, dans la Nièvre, en 2008.

¹³²¹ *Le Monde*, 24 septembre 1999, in, *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.38.

¹³²² BOINET Jean-Jacques, in « Objectif 16 », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.11.

Certains collectionneurs, comme nous y reviendrons dans les monographies, ont même pu acquérir des copies dans les ventes des domaines et parfois même aux douanes¹³²³ et cela même en format 35 mm (comme Paul VOUILLON). Cela en dit long sur la difficulté pour cette administration d'appréhender la légalité ou non du support, qui peut être illégal à l'importation, mais pourtant revendu au premier acheteur à la criée.

Les commissaires priseurs et salles de ventes eux aussi ne se privent pas de vendre le support film, et ce quelle que puisse être son origine. Par exemple maître Marie-Laure THIOULET (Commissaire-Preneur) mettait à la vente¹³²⁴ la « Collection de Monsieur X. (2^e partie) » [après les appareils] à savoir toute une série de films 16 mm, dont 39 longs-métrages (même si nous pouvons observer qu'aucun format n'est mentionné explicitement). Les titres comme *French Connection* de William FRIEDKIM ou *Little Big Man* d'Arthur PENN et les « cotes » sont concordants avec ceux du marché et foires de collectionneurs soit, pour le 16 mm, de 100 à 200 € la copie.

En ce qui concerne les prise de vue amateur, la revue *La vie du collectionneur*¹³²⁵ signalait qu'un film muet en 8 mm de 4 minutes et demi sur les BEATLES tourné au théâtre ABC de Blackpool le 25 août 1963 avec des gros plans sur John LENNON et des séquences dans les loges est parti aux enchères à Londres à 88 800 francs¹³²⁶.

2. 2. 2. 6 Les annonces spécialisées

La publication officielle des annonces s'effectue par papier dans les revues spécialisées, voire parfois dans quelques journaux d'annonces traditionnelles pour les appareils et, de plus en plus, via Internet sur les sites d'annonces (en plus des boutiques en ligne que nous avons évoquées.

L'origine même de certaines revues de collectionneurs (et de cinéastes amateurs) comme celle de l'ALICC (*Infos-Ciné*) trouvent historiquement, nous y reviendrons, un de leurs motifs principaux dans le besoin de pouvoir diffuser des annonces « en interne » au milieu des collectionneurs de films et d'appareils.

Ces annonces sont l'occasion de vendre mais aussi de trouver ce que l'on cherche spécifiquement. Les annonces de ventes et de recherches (qui sont gratuites pour les abonnés) sont d'ailleurs réparties en nombre à peu près identique sur les 10 derniers

¹³²³ Les douanes ont pendant longtemps marqué les copies de marques spéciales en travers de certains photogrammes, avec « Douanes » suivi d'une série de trous, comme j'ai pu l'observer sur certaines copies 16 mm chez Jean VAN HERZEELE. [Voir Annexe, figure 39, photographie d'une marque des douanes sur un film 16 mm vendu aux enchères].

¹³²⁴ Argenteuil Maison de Ventes, le 7 février 2009 à 14h00, 19 rue Denis Roy, 95100 à Argenteuil. Source site Internet, à l'URL, <http://lb.interencheres.com>

¹³²⁵ *La vie du collectionneur*, 8 octobre 1999, n°288.

¹³²⁶ ALICC, « Info-Pressé », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.38.

numéros d'*Infos-Ciné* ou de *Cinéscopie*, même si pour cette dernière revue elles sont présentes à chaque numéro du mois de mars de *Cinéscopie*¹³²⁷ (sauf le 1^{er} numéro¹³²⁸) dans un complément détachable avec un almanach des foires. Dans l'ensemble, les volumes ne sont pas très importants avec toujours pour *Infos-Ciné* une page de ventes et une page de recherche et une seule page au total pour *Cinéscopie*.

Souvent on trouve un avertissement sur les personnes étrangères à l'association et un rappel sur le fait qu'en ce qui concerne les annonces récentes le 35 mm y est très discret du fait des procès et risques de mise en accusation des collectionneurs en particulier suite au procès GOMET.

Dans d'anciens numéros d'*Infos-Ciné*, plus on remonte le temps, plus on trouve des annonces explicites même pour le 35 mm [nous taïrons par principe les n° de membres et même initiales des vendeurs de toutes ces annonces].

Entre 1992 et 1995, par exemple, les choses étaient un peu différentes et la période est d'ailleurs intéressante, de manière générale, d'une part de par le recul qu'on peut avoir mais surtout à titre de comparaison avec celle d'aujourd'hui car elle montre une relative stabilité des prix avec tout au plus entre 10 et 20 % de hausse en moyenne sur 15 ans.

La circulation des copies était un peu plus importante et explicite qu'aujourd'hui :

« Films 16 et 35 mm : liste de 220 films sur simple demande écrite¹³²⁹ ».

Un peu plus haut, dans une autre annonce du même numéro d'octobre 1995, en format 16 mm le film *La veuve Couderc* (film de 1971) était vendu en très bon état à 1300 francs et *Le sous-Marin de l'Apocalypse* à 800 Francs.

Plus haut encore, en format Super 8 : *Santa-Fe Trail (La piste de Santa-Fe)* en 2 x 360 m et version originale pour 1200 Francs.

Dans un numéro un peu plus ancien, on trouve toujours en 16 mm les longs-métrages suivants : *Un ange dans la foule* (de 1955) à 800 francs pour la copie la moins chère et *La mélodie du Bonheur* à « dominante rose » en version originale sous titrée en néerlandais à 2500 Francs est le plus cher d'une liste de 21 longs-métrages¹³³⁰.

Toujours à la même période, on peut être étonné des prix des films en format 8 mm des *Laurel & Hardy* de 2 x 50 m pour l'équivalent de 180 francs¹³³¹, 80 Francs pour des films de 60 m (*Dracula* de 1931 et *La Momie* de 1932) et 80 francs pour des 40 m couleurs des 3 *petits cochons* et *Blanche neige* (extrait de « La toilette de Grincheux »).

¹³²⁷ *Cinéscopie*, mars 2009, n°13.

Cinéscopie, mars 2008, n°9.

Cinéscopie, mars 2007, n°5.

¹³²⁸ *Cinéscopie*, mars 2006, n°1.

¹³²⁹ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, octobre 1995, n°30, p.27.

¹³³⁰ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, juillet 1995, n° 29, p.28.

¹³³¹ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1995, n° 28, p.12.

En Super 8, *L'empire contre attaque* monte jusqu'à 650 francs mais en version française et condensée de 240 m, en 16 mm le dessin animé *Felix traverse l'atlantique* pour 100 Francs¹³³².

En format Super 8 le film *La grande vadrouille* à 2500 francs (en version intégrale de Film Office) est peut-être légèrement plus cher qu'aujourd'hui¹³³³.

La vente de films de films 35 mm comme *Manon 70* à 400 Francs ou de *Starcrash* sous le titre *Le choc des étoiles* à 800 Francs¹³³⁴ ce qui est très légèrement plus cher qu'aujourd'hui puisque nous avons vu, sur le marché parallèle (« sous terrain » (ces deux copies en 2007 à des prix de 20 % moindre. La vente de 35 mm étant d'ailleurs relativement décomplexée :

« Grand choix de films 35 mm à 400 F en T.B.E. [Ndlr, en Très bon état]¹³³⁵ »

Ce qui est par contre légèrement inférieur au marché actuel pour des films vendus à l'unité à l'exclusion des lots ou le prix de 62 € est équivalent à celui d'aujourd'hui 15 ans plus tard.

Annonce pour des copies 35 mm de films de Joselito comme *Joselito notre ami* (1959) à 1200 francs pièce pour 7 titres¹³³⁶ ce qui, pour un festival, ou même une cinémathèque serait potentiellement intéressant.

En queue d'annonces concernant des copies Super 8 un membre de l'ALICC glissait, en 1994, un :

« Films 35 mm - Catalogue de 103 films de fictions long métrage sur demande contre deux timbres¹³³⁷ »

Pour ce qui est des formats sub-standards on pouvait trouver dans les annonces d'avril 1992 un *King Kong* de 1937 en 9,5 mm sonore¹³³⁸ en 3 x 240 m et 1300 francs¹³³⁹ ou une version très condensée du film de Robert WISE *La canonnière du Yang-Tsé* (1966) de chez Film Office en seulement 120 m (cependant en version originale pour 175 Francs¹³⁴⁰).

Le film annonce 16 mm semblait dans cette période (en 1992-1995) se vendre à 80 Francs pièce¹³⁴¹ ce qui est équivalent aux prix actuels (mais tout dépend des titres).

Un collectionneur, Frédéric DONY, évoquait dans un numéro de l'ALICC en 1992 l'idée, (à notre sens assez utopique), d'achats groupés pour faire des échanges et favoriser le prêt de copie :

¹³³² Ibidem.

¹³³³ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1994, n° 24, p.27.

¹³³⁴ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1994, n° 24, p.27.

¹³³⁵ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1993, n° 20, p.28.

¹³³⁶ « Petites annonces », *Infos-Ciné*, avril 1992, n° 16, p.18.

¹³³⁷ « Petites annonces », *Infos-Ciné*, octobre 1994, n°26, p.27.

¹³³⁸ Annonce ambiguë de par la date de 1937 qui doit être celle de la réédition en 9,5 mm sonore car il y a eu un certain nombre de suites de *King-Kong* (dès l'année de sa sortie en 1933).

¹³³⁹ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1992, n° 16, p.19.

¹³⁴⁰ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1992, n° 16, p.18.

¹³⁴¹ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, juillet 1994, n° 25, p.28.

« Le collectionneur véritable est un individualiste forcené ; mais il arrive que des particuliers se regroupent pour échanger des informations et des expériences : c'est la raison d'être de l'ALICC.

Toutefois, les membres de notre association n'éprouvent-ils pas le besoin, comme moi, d'aller plus loin ?

Certains de mes amis passionnés de peinture et de sculpture, ont créé il y a une vingtaine d'années un club « club de peinture » dont la vocation est d'acquérir en commun des œuvres d'art, tableaux ou sculptures. Ce système d'achat (choix des artistes et des œuvres) est très organisé, démocratique, et chacun y trouve son compte. Chaque oeuvre achetée circule en permanence entre les membres, exactement comme une bibliothèque ou un service de prêt.

Ne pourrait-on pas adapter ce système aux particularités du cinéma en format réduit, en créant des « cinémathèques de collectionneurs », des « clubs Super 8 » ou des « clubs 16 » ? ¹³⁴²»

Le marché avant l'ouverture des échanges par Internet semblait assez limité et en tout cas insuffisant pour certains (peut-être aussi après la vague de fermeture de boutiques spécialisées).

Philippe MESSY faisait remarquer en 1992 dans *Infos-Ciné* :

« Mes acquisitions viennent essentiellement d'Amérique, le marché français étant souvent pauvre dans certains domaines et hélas, onéreux. Aux U.S.A, par contre, on trouve quasiment tout, souvent à meilleur prix, hélas en VO non sous-titrée pour les non-anglophones – avec quelques fois de bonnes surprises (« Le Corbeau » en VF), des curiosités (Frontière chinoise, augmenté de 15 minutes par rapport aux versions françaises) et surtout des copies en état beaucoup plus satisfaisant que leurs homologues françaises. ¹³⁴³»

Parfois la vente totale d'un fonds de collectionneur peut intervenir pour des causes diverses dont l'âge mais aussi en cas de déménagement avec, par exemple, une vente en 1993, d'environ 200 longs-métrages, 400 documentaires et 180 scopitones et des actualités pour une mise à prix de 10 000 Francs ¹³⁴⁴.

Dans les annonces des recherches également dans tous les formats même ouvert 17,5 mm et des recherches particulières comme :

« tout document filmé même amateur si la ville sert de décor »

Ce qui indique implicitement que ces collectionneurs thématiques vont devenir les « récepteurs » de ces films en format 17,5 mm ¹³⁴⁵.

Les échanges pouvaient se faire de matériel à films comme par exemple dans une annonce en avril 1993 d'un échange contre du film 35 mm des projecteurs de films sub-standards

¹³⁴² DONY Frédéric, « J'aime », », *Infos-Ciné*, avril 1992, n° 16, p.17

¹³⁴³ MESSY Philippe, « Portrait d'un collectionneur », *Infos-Ciné*, janvier 1992, n° 15 p.2.

¹³⁴⁴ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, octobre 1993, n° 22, p.22.

¹³⁴⁵ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, juillet 1993, n° 21, p.28.

(Bolex, Heurtier etc.)¹³⁴⁶. Un autre collectionneur fait par exemple, en octobre 1992 mention qu'il : « Vend ou échange *Les 4 pistoleros* 800 francs¹³⁴⁷ »

Ce qui implicitement donne une idée de la valeur de la copie en échange sur la base de ce qu'il évaluera lui-même autour de 800 Francs.

Parfois même les annonces peuvent comprendre un don gratuit à destination des autres collectionneurs, comme celui de Gilbert BIANCHI, en janvier 1993, avec une belle liste de documentaires et documents en 16 mm¹³⁴⁸

Les tableaux que nous proposons en annexe¹³⁴⁹ indiquent, pour les courts-métrages et des longs-métrages, des estimations de cotations qui mélangent les cotations vues sur les foires ou les annonces car globalement les prix sont assez proches et dépendent des vendeurs mais aussi, il faut bien le dire, des clients qui, s'ils n'y connaissent rien peuvent se faire avoir. Le 16 mm, qui a un assez bon rapport « encombrement – qualité », a certainement atteint ses prix maximum il y a quelques années¹³⁵⁰. Il est aujourd'hui naturellement, même pour les plus fétichistes, concurrencé par la vidéo. Certaines copies 16 mm atteignent pourtant encore des prix très importants, de l'ordre, en 2008, de 500 €¹³⁵¹ pour les titres les plus rares, de légende le plus souvent en Technicolor (à la conservation très stable dans le temps). En moyenne, un long-métrage édité dans une copie de ce procédé, se vend souvent dans les 240 €. Une « série B » française en noir et blanc peut descendre à 70 €. Le 16 mm est en moyenne plus coûteux que le 35 mm, ce qui étonne souvent les « non-spécialistes » de la collection de films. [Voir Annexe A 13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 – 2008]. Un prix de 220 € pour un film avec LAUREL & HARDY est, à l'heure du DVD bradé, un luxe que seule la passion du support justifie.

La hiérarchie esthétique et historique habituelle des films peut être bouleversée suivant de nombreux paramètres. Par exemple, *Le Cuirassé Potemkine* de Sergueï EISENSTEIN « vaut » moins que *Terminator* de James CAMERON. Même s'il ne s'agit que d'une valeur « financière », il n'en demeure pas moins, comme nous le verrons dans notre sondage, qu'elle révèle pour partie des désirs et des réalités un peu différents de celles d'un ciné-club ou de beaucoup de cinéphiles traditionnels.

¹³⁴⁶ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 1993, n° 20 p.32

¹³⁴⁷ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, octobre 1992, n° 18, p.27

¹³⁴⁸ BIANCHI Gilbert, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, janvier 1993, n° 19, p.25

¹³⁴⁹ Annexe A 12. Cotes des films en 35 mm sur le marché parallèle des collectionneurs en 2008 ; Annexe A 13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 – 2008.

Annexe A14. Cotes des films de collection en format Super 8 mm en 2008 – 2009.

Annexe A 15. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008.

¹³⁵⁰ Peut-être vers 2006 ?

¹³⁵¹ Il semble que des prix de 1500 € aient été atteints en 16 mm (dans le cadre de ventes à destination des particuliers).

Une version muette ou même une version originale (pour certains films¹³⁵²) peut limiter les prix, de même le métrage (de seulement 700 m pour *Le Cuirassé Potemkine*) ou une copie « virée ». Un film avec John WAYNE, même secondaire, aura une cote souvent supérieure ou égale à un classique du cinéma français.

En court-métrage, on peut faire de bonnes affaires sur des films en très bon état comme personnellement *Bijoux Berbères* et *Prise de l'île d'Oshiwara (La)* [Okinawa] [voir Annexe A13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 – 2008] mais ces films se vendent assez chers au regard de la demande (comme certaines thématiques demandées ou les films érotiques).

Les prix relativement significatifs des longs-métrages sonores en 9,5 mm peuvent aussi surprendre mais il faut préciser que les volumes d'échange sont très réduits et en tout cas loin derrière le 16 mm et le Super 8.

On sent à travers certains titres ou surtout types de films des demandes « générationnelles » qui sont en évolution avec le lent renouvellement des collectionneurs. Ainsi un dessin animé de *Satanas & Diabolo (Zilly's a Dilly)* en 16 mm à 50 €¹³⁵³ est un investissement souvent incontournable pour un enfant des années 1970 (dont je suis).

Certains formats n'étant pas liés à l'imaginaire de certaines générations nous ne pensons pas par exemple que *Le cave se rebiffe* (en 370 m) soit facile à vendre¹³⁵⁴ en Super 8 (à 80 €) et se vendrait peut-être mieux, à priori, en 16 mm même à un prix de 300 €. Ce peut-être l'inverse pour *Satanas & Diabolo* dont un visionnage d'enfance sur une copie Hefa ou autre en Super 8 peut stimuler plus de désirs et de nostalgie qu'en 16 mm.

De nombreux paramètres peuvent influencer sur l'envie d'un film dans un support déterminé comme les moyens financiers ou un équipement technique lié au hasard, etc.

Cependant les films sont pour beaucoup « habités par leur époque » au sens où le format qui a stimulé l'imagination du collectionneur dans son enfance a une petite avance sur les autres. Sachant que les collectionneurs ont, malgré un âge avancé en moyenne, des âges différents, ceux qui sont par exemple nés entre 1960 et la fin des années 1970 préféreront potentiellement posséder une copie en Super 8 alors que ceux nés entre 1920 ou 1940 seront attachés au support 9,5 mm ou même au 8 mm juste par sentimentalité.

Le désir de films est d'ailleurs parfois « projectif » de par l'envie de réaliser une projection non pour soi directement. Par exemple une annonce du collectionneur Maurice BLANC [que nous pouvons citer sans risque pour lui vu son tendre avis de recherche] :

¹³⁵² Beaucoup de collectionneurs étant âgés, ils maîtrisent souvent mal l'anglais. La baisse est surtout significative pour les séries B mais touchera moins des films d'un répertoire plus « cinéphilique » dont le public peut être un peu différent.

¹³⁵³ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.33.

¹³⁵⁴ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.33.

« Pour ma petite fille de 9 ans qui aime les princesses, je recherche une copie 16 mm du film « *Sissi impératrice* ». ¹³⁵⁵ »

Une vente de courts-métrages de BEAUCITRON à 15 euros le film de 100 m en 9,5 mm ¹³⁵⁶ peut toucher autant des amateurs que des curieux qui veulent découvrir des burlesques un peu moins connus que des films « de » CHARLOT ou des films avec Buster KEATON.

Cependant ces films ont été très courants dans presque tous les formats sub-standards et n'ont logiquement que des côtés limités.

A chaque époque ses modes de consommation et sa demande spécifique en films anciens. A part les classiques des films muets burlesques, rares sont les films qui ont été édités dans tous les formats puisque chaque période a connu un format de prédilection pour les amateurs (même s'il y a eu des chevauchement pour le 8 mm, le 9,5 mm et le 16 mm par exemple). Pour chaque format, même pour des titres très anciens, on ne trouve donc pas le même type de titres du fait des modes et de la rotation naturelle des titres nouveaux qui chassent les anciens aux oubliettes de l'histoire du cinéma. D'où un intérêt possible sur le plan de la rareté ou même d'un point de vue patrimonial, pour le format 17,5 mm ou le 9,5 mm et à long terme pour un certain pourcentage de titres dans presque tous les formats.

A part les burlesques, le film *King-Kong*, dans sa version originale de 1933, qui est un des films les plus célèbres de l'histoire du cinéma jusqu'à nos jours, est certainement un des rares films que l'on peut espérer trouver dans quasiment tous les formats (8 mm, 9,5 mm [en version muette ou sonore], Super 8, 16 mm ou 35 mm) où il conserve une cote intacte, en lien avec sa notoriété, assez équivalente dans tous les formats que nous pouvons évaluer approximativement, en 2009, entre 300 € ¹³⁵⁷ et 400 € ¹³⁵⁸ et 600 € ¹³⁵⁹.

On trouve parfois encore des annonces pour le 35 mm lorsqu'il s'agit de ventes globales, même si on doit lire entre les lignes alors que les revues en encart signalent parfois la limitation des annonces aux seuls formats sub-standards de films d'édition ¹³⁶⁰.

Par exemple, sur le site Alicc.net une annonce d'octobre 2008 réservée aux membres de l'ALICC abonnés au forum, comprenait « un lot indissociable de 35 mm » en Belgique avec l'ensemble du matériel de projection et les films ¹³⁶¹ pour 6 000 €. Cette annonce était très complète du point de vue du matériel et il s'agissait des moyens logistiques complets d'un

¹³⁵⁵ BLANC Maurice, « Petites annonces – recherche », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71 p.70.

¹³⁵⁶ SIEGFRID Jean, « Petites annonces – vends », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71 p.70.

¹³⁵⁷ En 8 mm, 9,5 mm muet ou 16 mm en mauvais état.

¹³⁵⁸ En version Intégrale Super 8 en bon état, en 9,5 mm sonore, en 16 mm en très bon état.

¹³⁵⁹ Vu sur une liste 35 mm par courriel en 2006 à 700 euros mais il ne partirait probablement plus à ce prix.

¹³⁶⁰ Ce qui, pour le 16 mm est, comme nous l'avons évoqué, bien moins simple puisque tout ou presque s'est vendu légalement à un moment donné.

¹³⁶¹ [Auteur anonymisé] Annonce réservée aux membres à l'adresse du 6 octobre 2008 <http://alicc2008.forumparfait.com/posting.php?mode=quote&p=850>

collectionneur. La collection comprenait les projecteurs 35 mm, le redresseur électrique, un grand nombre d'objectifs, des lampes neuves d'avance, des pièces de rechange, etc. Mais aussi des films :

« Une quinzaine de films couleur (morceaux de choix) tels que *Dr Jivago* 5530 m, *Spartacus* 5070 m, *Le kid en kimono* 2572 m etc. 4 longs métrages de Walt Disney... ».

En remontant les numéros, et en particulier par rapport à aujourd'hui on peut observer que les ventes de films se sont un peu rarifiées et que la part des ventes d'appareils est croissante.

Cette mutation nous semble très importante car elle est indiquée peut-être, (sous influence de la vidéo et d'autres paramètres sur lesquels nous reviendrons), chez beaucoup de collectionneurs, un changement de perspective sur la collection de films. Ainsi dans les années 2000 par rapport aux années passées, les « collections de films de cinéma avec des appareils » sont en train de devenir : des « collection d'appareils avec des films ».

Bien sûr, les annonces sont également dans les deux sens de la vente et de la recherche, mais c'est vrai également dans le cadre non marchand des avis de recherche de centres d'archives ou pour des besoins documentaires sur lesquels nous reviendrons.

Par exemple, sur un conseil suite à un contact par courriel, monsieur Alexandre HILAIRE en septembre 2008 sur le forum Alicc.net :

« Je prépare un documentaire sur Jean AURENCHE et suis à la recherche de films publicitaires et courts-métrages que ce dernier a réalisés dans les années 30.¹³⁶² »

Ou encore Bernard BASTIDE qui, sur ma suggestion utilisait le forum Alicc.net pour une annonce le 31 août 2008¹³⁶³ :

« Vous avez certainement appris la disparition de Francis Lacassin, le 12 août dernier. Je suis en train de réfléchir à une soirée hommage à la CF et, de ce fait, à la recherche de films de courts-métrages qu'il réalisa dans les années 60 à Lyon. ».

S'en suivait une liste de films et la demande suivante :

« Pourriez-vous activer votre réseau afin d'en retrouver certains ? »

Internet est d'ailleurs pour les associations comme l'ALICC ou Cinéscopie un moyen de communication qui complète les annonces papier même si les annonces sur les forums des associations sont en nombre modeste.

Internet est bien sur le règne de l'échange et en plus de sa fonction communicative ses usages transactionnels pour l'achat de biens sont en croissance et représentent une part significative de l'implication du réseau dans nos vies.

¹³⁶² HILAIRE Alexandre, Annonce réservée aux membres (via MOROY Serge) du 28 septembre 2008, à l'adresse <http://alicc2008.forumparfait.com/posting.php?mode=quote&p=824>

¹³⁶³ BASTIDE Bernard, Annonce réservée aux membres (via MOROY Serge) du 31 août 2008. à l'adresse <http://alicc2008.forumparfait.com/posting.php?mode=quote&p=824>

Malgré l'existence de quelques annonces de sites plus spécialisés comme « Silver Screen » ou les sites d'association comme le « Blog de *Cinescopie* » et le site de l'Alicc, c'est le site Internet marchand eBay qui arrive largement en tête des usages par les collections français (et mondiaux).

Le site « eBay » créé en 1995 est, pour les annonces de particulier à particulier, le premier au monde avec plus de 276 millions d'utilisateurs en 2008 dont 10 millions en France¹³⁶⁴. Il est devenu un véritable phénomène de société qui fait en particulier écho à la passion française de la brocante.

En ce qui concerne pour les échanges de films et de matériel, l'interface du site est simple et en quelques clics, on devient propriétaire d'une copie 9,5 mm provenant du Mexique ou ailleurs. Le site prend des commissions dans les échanges (environ 9 %) et les moyens de paiement sont sécurisés via le système Paypal qui s'impose comme une norme.

Bien que sur eBay France, de nombreux vendeurs ne semblent pas très au fait des formats et proclament n'importe quoi au niveau des commentaires sur la rareté ou les qualités de ce qu'ils vendent, il n'empêche que ce site est incontournable dans les échanges concernant les objets de cinéma et les films. Il draine des collectionneurs, non seulement en France mais partout dans le monde ce qui est par ailleurs une occasion pour les collectionneurs français de diversifier leurs sources d'approvisionnement.

Si la part des transactions est majoritairement, à l'instar des foires, en format sub-standard il n'en demeure pas moins qu'on trouve de tout dans tous les formats même du 35 mm.

Sur le site marchand eBay nous avons même pu voir l'annonce suivante¹³⁶⁵ :

« FILM 35 mm. INCOMPLET, SEULEMENT QUATRE BOBINES SUR SEPT SONT BONNES - NOIR ET BLANC, SONORE OPTIQUE - (Très certainement le tirage a été effectuée avec deux émulsions de Pellicule) il n'est pas film flamme, mais très ancien - Seulement récupérable pour une cinémathèque - Titre: "LA PROIE" - prix d'envoi en France: 23,25 euros ou 25,55 en recommande - prix d'envoi pour l'Union Européenne: 67,25 euros »

En fait l'image jointe indique pour nous un type de décomposition qui fait plus penser à du film flamme (Nitrate) qu'à du vinaigre (au point même de pouvoir être une photo de démonstration tant chaque bobine est à un stade de décomposition marquant un stade de celle-ci). En outre le film *La proie (Cry of the City)* de Robert SIODMARK est un film de 1948 sorti en France le 19 août 1949 donc avant le passage au safety pour le 35 mm (ce qui n'exclut pas complètement une réédition sur support « safety » du film). Cette annonce est donc en théorie problématique à plus d'un titre pour son auteur sur le plan légal (d'une part cession d'un film 35 mm et d'autre part avec la présomption de notre part d'un support nitrate interdit de détention et de transport).

¹³⁶⁴ Source électronique, site Wikipedia.org, à l'adresse URL : <http://www.wikipedia.org> le 24 août 2009.

¹³⁶⁵ Site Internet eBay, le 11 mai 2009.

Une autre annonce¹³⁶⁶ vue le 18 mai 2009 sur eBay portait sur 6 boîtes de 35 mm dont les 6 boîtes ouvertes montraient, comme un cas d'école, chacune à un stade différent, l'état de dégradation avancé des films dont le prix de départ du lot était de 35 € et 23,25 € d'un « colissimo » particulièrement « explosif ».

Une autre annonce sur le même site¹³⁶⁷ pour une « rembobineuse » de films 35 mm en 1800 m fait mention de façon assez explicite de films à vendre :

«... j'ai également quelques films à vendre en 35mm »

Les ventes sont souvent un peu anarchiques sur Internet et des films en mauvais état ou incomplets se joignent facticement aux lots comparables à ce qu'on peut trouver sur les foires. Quel sens donner, par exemple, à la vente d'une seule bobine de *Buffalo Bill rides again* sous-titré français et néerlandais à 147 € en achat immédiat outre 25,5 € en frais de transport

Si on peut trouver un peu de tout, il y a parfois des choses intéressantes du point de vue de leur rareté, d'ailleurs même les professionnels, comme Serge BROMBERG, ne se cachent pas de faire publiquement¹³⁶⁸ des découvertes sur les sites marchands d'Internet.

Pour des films d'avant guerre réalisés dans des conditions particulières, cela peut même aller jusqu'à la vente avec les droits afférents (devant notaire et avocats). Serge MOROY, dans le numéro spécial d'*Infos-Ciné* sur l'érotisme au cinéma, signalait avoir vu un lot de contretypes de négatifs de films 16 mm érotiques des années 1930, initialement tournés pour le marché des maisons closes. Il y avait 21 lots déposés aux Archives Françaises du Film vendus pour 24 000 € qui n'ont pas trouvé acquéreur au moment de la finalisation de l'enchère le 24 avril 2008¹³⁶⁹.

Les prix des annonces d'Internet sont également potentiellement intéressants comme par exemple au moment de la finalisation de cette thèse¹³⁷⁰, 16 bandes annonces 16 mm pour 91 € soit (avec 8 € de frais de port) un coût unitaire de 6,18 €, ce qui est légèrement inférieur au « prix du marché ».

Les annonces peuvent rester un peu vagues voire parfois pas toujours intelligibles mais quelquefois avec des photographies, on peut rêver un peu ou au moins s'interroger :

« FILMS 35 MM SONORE OPTIQUE en COULEUR VITESSE 24 images/sec.

Film soviétique origine UKRAINE de 1965 films en "vrac" à monter sans bobine en 2 parties.

1er film titre : " la ville au bord de mer "

2eme film titre : " motifs ukrainiens " couleur apparemment en magenta ?

Par contre n'ayant pas de possibilité de le visionner sujet et film en Russe ou en Français ?

¹³⁶⁶ Site Internet eBay, le 18 mai 2009.

¹³⁶⁷ Site Internet eBay, le 11 mai 2009.

¹³⁶⁸ Lors par exemple des spectacles « Retour de Flamme ».

¹³⁶⁹ MOROY Serge, « Sur eBay : une petite annonce plutôt insolite », *Infos-Ciné*, juin 2008, hors série l'érotisme au cinéma, p.42.

¹³⁷⁰ Site Internet eBay, le 2 septembre 2009.

2 boites métalliques d'origine diamètre 27 cm (traces de rouille), étiquette d'origine soit environ 20 minutes de projection apparemment film en bon état poids total env. 4 kg - port en colissimo R1- tarif préférentiel¹³⁷¹ »

Quasiment au même moment un autre film n'a obtenu (avec une mise à prix à 12 €) que 13,5 €:

« FILMS 16 MM SONORE OPTIQUE VITESSE 24 images/sec.

Film soviétique studio ukrainien de 1971 film musique avec traduction en Français COULEUR - 1 bobine d'env. 100 mètres soit environ 10 minutes de projection documentaire sur la ville de Kiev - capitale de l'Ukraine avec belles vues sur la ville Film bien conservé et en bon état - vérifié avant vente - Film dans boite métallique (traces de rouille) avec étiquette d'origine port = poids - 1 kg tarif préférentiel E-Bay possibilité achat groupé (calculé au plus juste par rapport au poids en Colissimo recommandé R1)

Bonne enchère !¹³⁷² »

Le même vendeur vend de France de manière fragmentée, de nombreux films en provenance de l'ancienne URSS (de Russie, d'Ukraine et d'Arménie) avec quelques « curiosités soviétiques » (comme des compteurs Geiger ou des billets de banques de l'URSS).

Un long-métrage du CNDP (reconnaisable par ses codes et étiquettes visibles à l'image) *La bataille de l'eau lourde* (en fait anciennement un film de la Cinémathèque de l'éducation) était à vendre fin août 2009 et présenté comme tel¹³⁷³ :

« FILMS 16 mm - LA BATAILLE DE L'EAU LOURDE - de l'année 1973 - De la cinémathèque Ministère de l'éducation Nationale C.N.D.P. en 3 parties sur 2 bobines de diamètre 35 cm et une de 27 cm , sous boites" américaines" ...

Cet ensemble provient de la collection d'une succession d'un passionné du ciné ! - apparemment en bon état, je n'ai pas visionné ces films (son optique) n'ayant pas personnellement de projecteur 16 mm ».

Enfin certains ne semblent pas avoir bien compris les implications des procès de collectionneurs, puisque une liste de près de 120 films de long-métrage en 16 mm était à la vente sur eBay au moment de la finalisation de ce mémoire de thèse¹³⁷⁴. Dans la liste, on pouvait trouver *Ceux de Cordura* (*They came to Cordura*, 1959) en VO, *Le train sifflera trois fois* (*High Noon*, 1952), *Le jardin du diable* (*Garden of Evil*, 1954) en VO, pour prendre au hasard trois films avec Gary COOPER. Le tout pour une mise à prix de 6000 € « à prendre sur place uniquement » (en un lien bien connu de beaucoup), qui n'a pas trouvé preneur même à 50 € la copie (contre cinq fois plus en général dans les ventes à l'unité).

¹³⁷¹ Site Internet eBay, juillet 2009.

¹³⁷² Site Internet eBay, juillet 2009.

¹³⁷³ Site Internet eBay, fin août 2009.

¹³⁷⁴ Site Internet eBay, 3 septembre 2009

En comparaison, un Québécois vendait, en 2004, (par courriel) 135 longs-métrages pour 9 000 € (expédition incluse et 7000 € sans le transport).

Un des records en volume¹³⁷⁵ est récemment un lot de 6000 bandes annonces 35 mm dans 160 « marmottes » (les boîtes de transport spéciales pour les films) de films entre 1990 et 2001 pour une mise à prix de 2000 €¹³⁷⁶.

2. 2. 2. 7 Comparaison avec les ventes concernant le non-film

La collection de cinéma est clairement, au regard des volumes de ventes¹³⁷⁷ (hors vidéo), avant tout celle du « non film ». Ces nombreuses collections permettent de « contextualiser » le film par des documents associés (livres, photographies, affiches, etc.) et sont des témoignages, qui, comme nous l'avons évoqué, portent souvent en eux l'aura et donc le désir du film dont ils parlent ou sont issus.

Ces ventes sont également populaires chez le grand public car elles sont faciles d'accès. Tout à chacun peut s'approprier une part du rêve cinématographique avec une photographie d'acteur ou une grande affiche 120 x 160 cm, pour seulement quelques euros, dans le but de décorer son appartement ou de collectionner à proprement parler.

La bibliographie sur le sujet, contrairement à la collection de films, existe de manière significative, d'une part comme objet d'étude directe et d'autre part comme illustration dans les livres de cinéma. Les collectionneurs d'affiches ou les vendeurs professionnels comme Stanislas CHOKO sont d'ailleurs en très bonne position pour réaliser de nombreux ouvrages très complets, qui sont de vrais bijoux en matière de densité et de qualité des illustrations¹³⁷⁸. Comme nous avons pu le constater avec beaucoup d'autres, ces dernières années, à la Foire des Cinglés du cinéma à Argenteuil, la vente d'affiches prend une part de plus en plus significative. Il est certain que le volume d'affaires réalisé par les affiches et photographies est au moins équivalent à celui des films argentiques et appareils réunis. Certains vendeurs professionnels viennent d'ailleurs de très loin, comme par exemple d'Australie, ce qui implique que le voyage doit être suffisamment rentable.

Les prix des affiches de cinéma se sont envolés depuis au moins 25 ans. Certaines affiches anciennes peuvent parfois atteindre des sommes de l'ordre de 10 000 €. Les plus rares peuvent atteindre des sommes exubérantes comme par exemple une édition à trois exemplaires d'une affiche du film de 1942 *Casablanca* qui valait, en 2002, environ 100 000

¹³⁷⁵ L'annonce précisait 11 m³ entre 1,5 et 2 tonnes.

¹³⁷⁶ Site Internet eBay, mars 2009.

¹³⁷⁷ Y compris financiers.

¹³⁷⁸ Comme par exemple : CHOKO Stanislas, *100 ans d'affiches de cinéma – Description et cotes de 20 000 affiches*, Editions De L'amateur, 1996, 394p.

dollars¹³⁷⁹. A des échelles plus « raisonnables » et plus courante, la très belle affiche française du film américain *Planète Interdite* a une cote d'environ 7000 €.

Parfois les cotes d'affiches récentes peuvent, à l'instar des films, prendre de la valeur assez rapidement. D'autres paramètres graphiques rentrent également en jeu comme la question de l'auteur de l'affiche ou le type de technique d'impression utilisée.

Il existe un certain nombre de boutiques et librairies spécialisées dans l'iconographie de cinéma, même si leur nombre est, comme nous l'avons évoqué, tangentiel (ce qui est particulièrement visible à Paris où leur nombre a environ dû être divisé par deux en 20 ans).

Les échanges sont cependant très présents sur Internet où certaines boutiques physiques (surtout d'affiches) ont fait une migration réussie tout en gardant, le plus souvent, une adresse dans le « monde en dur », tel Stanislas CHOKO et sa boutique « Intemporel »¹³⁸⁰. L'inverse est même vrai, comme par exemple Benoît CARPENTIER de « Affiche-cine »,¹³⁸¹ qui pour sa part a fait le chemin à l'envers en partant d'Internet, pour s'installer à côté de la boutique de Frédéric KARALI (qui vend des films et des appareils) et à ce titre créer une synergie¹³⁸².

Le support Internet se prête en effet bien à la visualisation des affiches et les fonctions de tri sont très pratiques pour les clients. Cela est un peu moins vrai pour les appareils qu'on ne peut vraiment inspecter de près et qui sont lourds et donc chers à expédier.

On y trouve pourtant de tout, du projecteur 35 mm de cabine Philips Kinoton à 4000 €, prix de départ, au 4,75 mm « Pathé Duplex ». A l'instar des films, les prix sont finalement assez proches de ceux qu'on peut trouver dans les foires (il y a d'ailleurs un certain nombre de marchands officiels qui vendent par ce biais). On peut cependant faire de bonnes affaires, en particulier sur des enchères et nous avons vu des projecteurs 35 mm portables partir à des prix bien moindres (par exemple 775 €¹³⁸³) que dans les foires, où les prix oscillent entre 1500 et même plus de 7500 € pour un portable de marque Prevost (comme vu sur la période de notre étude).

Remarquons que chercher un projecteur film de cinéma sur Internet n'est pas une requête évidente, puisque la réponse à « projecteur » se mélange avec la vidéo et que par « formats », certains vendeurs ne comprennent pas eux-mêmes forcément de quoi il s'agit.

¹³⁷⁹ FRANCHI Rudy, FRANCHI Barbara, *Miller's Movie collectibles*, Londres (Grande Bretagne) : Ed Octopus, 2002, p.8, 146p. [en anglais].

¹³⁸⁰ Boutique virtuelle à l'URL : <http://www.intemporel.com>

« Galerie Intemporel » 22 rue Saint-Martin à Paris pour la boutique.

¹³⁸¹ Boutique virtuelle à l'URL : <http://www.Affiche-cine.com>

¹³⁸² Rue des Roses à Paris.

¹³⁸³ Pour un appareil complet Carl Zeiss Zena 51 (d'ancienne Allemagne de l'Est), transformé en 220 volts, avec lecteur son cyan « laser », 3 lampes d'avance, etc. (Vendu le 23 août 2009 sur eBay).

Concernant Internet et le site eBay, nous avons procédé à un état des lieux le dimanche 23 novembre 2008 entre 15h30 et 16h40¹³⁸⁴, avec une comparaison des projecteurs à la vente sur eBay France, eBay Germany et eBay United Kingdom. Ces pays sont, avec la France, des pays réputés pour avoir encore des réseaux de collections de films et d'appareils. Nous avons ainsi voulu évaluer la situation française. Cela donne, selon nous, au-delà des seuls appareils, une idée des formats collectionnés, des pratiques et de la vitalité du marché de la collection de matériel cinématographique et par déduction des films.

[Nous n'avons pris en compte que les appareils, sans les « boîtes de transfert » et petits matériels comme les courroies, visionneuses simples ou projecteurs d'images fixes].

- Pour « eBay France » le marché français comptait 134 projecteurs décomposés comme suit : 60 en format Super 8¹³⁸⁵, 35 en 8 mm, 23 en 16 mm, 13 en 9,5 mm, et enfin 3 en 35 mm (aucun autre format ce jour là comme, par exemple, le 17,5 mm ou le 28 mm).
- Sur eBay Royaume-Uni, il y avait 107 projecteurs de films à la vente dans la même proportion qu'en France mais sans 35 mm. Les projecteurs sont en moyenne plus compacts en taille qu'en France et pour le 16 mm par exemple il s'agit souvent de vrais projecteurs « amateurs ».
- Pour eBay en Allemagne, les offres étaient plus nombreuses avec pas moins de 422 appareils de projections (qui semblent souvent en très bon état) dont 4 en 35 mm, avec dans l'ensemble des prix très variables et une sur représentation logique des marques allemandes.

Il ressort donc de cette comparaison du marché des appareils à un moment précis, que chacun de ces trois pays semble correspondre exactement aux représentations caricaturales que l'on peut se faire d'eux. A travers les mots, les langues, passent parfois les accents ou certains clichés. C'est d'ailleurs vrai pour presque tous les pays que nous avons évalués à d'autres moments¹³⁸⁶, comme l'Italie avec des vendeurs faisant « l'article » pour des appareils dans des états parfois douteux.

Ainsi les machines allemandes ont l'air rutilantes et leurs propriétaires insistent dans les textes des annonces sur la technique et leur bon fonctionnement mécanique. Le nombre important des machines rappelle que ce pays a compté de grandes marques de projecteurs. Nous sommes pour autant rétifs, même au regard d'une population 30 % plus importante qu'en France, à appliquer une règle de proportionnalité et donc de penser que le nombre global de collectionneurs de films est 3,14 fois plus important en Allemagne qu'en France. Les revues et l'avis de tous ceux que nous avons interrogé en France (y compris des

¹³⁸⁴ Nous avons fait de même, avec moins de rigueur, chaque fin d'année, en 2005, 2006 et 2007 à titre de vérification superficielle du marché.

¹³⁸⁵ Ceux qui sont bi-formats sont classés en Super 8 uniquement.

¹³⁸⁶ Puisqu'il était matériellement impossible de surveiller plus de trois pays simultanément.

étrangers) nous laisse penser que la France est au moins à parité avec l'Allemagne sur ce plan.

Les projecteurs anglais sont parfois de taille très modeste et ressemblent à des jouets tandis que les projecteurs français sont de taille et de qualité moyennes¹³⁸⁷ et accusent le poids des ans en comptant quelques « bricolages ». Il se dégage des appareils français l'impression qu'ils ont avalé des millions de mètres de films dans les provinces les plus reculées, ce qui est en corrélation avec la fréquentation historique du cinéma en France en comparaison avec l'Allemagne¹³⁸⁸ et dans une moindre mesure la Grande-Bretagne¹³⁸⁹.

Les petites tailles de projecteurs sont favorisées dans les ventes par correspondance en raison de leur facilité à être expédiées, ce qui doit pour partie expliquer une certaine sous représentation du format 16 mm, au regard de sa pratique comme nous le verrons avec notre sondage ou même comme cela est visible sur les étals des foires.

Le Super 8 est le format de projecteur qui circule le plus dans tous les pays, et doit probablement être le plus détenu. Nous savons que c'est pour beaucoup en lien avec la pratique du cinéma amateur (du moins, en proportion, beaucoup plus qu'en 16 mm¹³⁹⁰).

Le format 9,5 mm est également et assez logiquement (puisque français) plus présent en France qu'en Allemagne et au Royaume-Uni, où le 8 mm fut plus populaire et ce depuis plus longtemps.

Ces données semblent donc compatibles avec ce que nous avançons dans cette thèse en relation avec l'histoire de la distribution et ce que nous savons des pratiques historiques des amateurs.

En ce qui concerne les annonces dans les revues comme *Infos-Ciné* ou *Cinéscoopie*, comme nous l'avons dit, les appareils y sont nombreux et on trouve de tout ou presque.

Il n'y a d'ailleurs pas que des films ou des appareils à vendre comme par exemple, une annonce relayée dans *Infos-Ciné* de décembre 2008 pour une salle de cinéma en Auvergne, mis en vente pour 180 000 € avec quelques précisions qui font penser à un trésor endormi :

« Il fut construit en 1910 et fermé en 1970. Cependant il est resté d'origine avec son décor de théâtre et tout son contenu. A ses débuts il fait office de théâtre puis a subi une adaptation pour le cinéma (muet puis parlant). Dedans un véritable musée : affiches de l'époque, cabine de projection, caisse pour les billets, écran de projection, sièges du haut, toilettes d'époque [Sic], grand hall d'entrée, plus cave...La projection en cabine fonctionne encore, 120 places en balcon et 300 dans la salle. Les sièges en bois de la grande salle ont été brûlés pendant la

¹³⁸⁷ En photographie, mais aussi au vu des mentions d'informations et les détails.

¹³⁸⁸ Environ 2,2 fois par an en 2001. Source électronique, site Internet Euroinitiative, à l'adresse URL : <http://euroinitiative.free.fr/dossierCineGraph1.htm> consulté le 2 mars 2008.

¹³⁸⁹ Environ 2,6 fois par an en 2001. Source ibidem.

¹³⁹⁰ Qui était beaucoup moins démocratisé en tant que moyen de filmage par les particuliers.

guerre pour se chauffer, sinon rien ne manque. A mon avis, c'es l'un des derniers cinémas à être resté d'origine¹³⁹¹ »

Il y a fort à parier que comme lors de la crise des cinémas des années 1970, de nombreuses salles et surtout les équipements viennent à être vendus avec le passage au cinéma digital. Par exemple, les deux cabines de projection complètes du cinéma d'Epinay sur Seine sont parties en juillet 2009 pour 1 260 € chacune, pour un prix de départ de 1 000 €. Ce prix très faible annonce la grande vague de destruction et de ventes à venir, notamment des cabines (vouées la destruction en 2010). La mairie était vendeuse et le journal Le Parisien résumait l'évènement de la façon suivante :

« Le cinéma municipal a trouvé une façon originale de sauver de l'oubli ses projecteurs, ses cabines de projection et ses fauteuils de cinéma en lançant le 3 juillet une vente aux enchères par Internet qui vient de se terminer.¹³⁹²»

Comme entre les années 1970 et 1980, il y aura certainement des films à récupérer avec le matériel et les décors.

On n'a d'ailleurs pas terminé « d'exploiter » les destructions des salles de cinéma durant les années 1970. Des salles de provinces qui appartenaient aux communes ont très souvent été fermées pendant des décennies avec tous leurs matériels à l'intérieur et sont depuis seulement quelques années finalement démantelées après que tout espoir de redémarrage eu été abandonné dans les années 1990.

Parfois certains objets annoncés comme détruits peuvent avoir été conservés par des ferrailleurs, comme par exemple une piste que je suis personnellement, à savoir... rien de moins que le célèbre orgue du Gaumont Palace, qui est à l'objet de cinéma ce qu'est l'Arche d'Alliance au célèbre personnage d'archéologue : Indiana JONES dans le film (de 1981 de Steven SPIELBERG) *Les aventuriers de l'Arche perdue*.

Des objets peuvent valoir de petites fortunes ou être réservés aux fans du fait de leur encombrement, comme certains matériels publicitaires [voir Annexe B, figure 33, photographie de Woody Le Robot à la 1ère brocante cinéma à Paris en juillet 2009].

Ils peuvent être d'une très grande rareté alors qu'ils étaient nombreux voilà 50 ans, comme par exemple les maquettes de placement de cinéma, dont Laurent MANNONI nous a signalé¹³⁹³ que c'était le type d'objet qui manque aux collections de la Cinémathèque française. [Voir Annexe B, figure 34, photographie d'une très rare maquette de placement d'un Ciné-palace de province].

¹³⁹¹ « Petites annonces – hors alicc – vente d'un cinéma », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.71.

¹³⁹² <http://www.leparisien.fr/abo-seine-saint-denis/la-vente-aux-encheres-du-cine-a-rapporte-7-642-eur-12-08-2009-604511.php>

¹³⁹³ Entretien, à Nevers pour l'inauguration de l'exposition de Bruno BOUCHARD, le 13 novembre 2008.

Les ventes de « non film », par leur développement, sont par ailleurs l'illustration ambiguë d'un certain glissement du marché de l'objet de cinéma vers « l'antiquité » de cinéma (dans laquelle beaucoup classent déjà les films argentiques).

Le motif des ventes de certains carters (bobines métalliques) de cinéma ou même des bouts ou bobines de films, qui sont au départ des objets fonctionnels, est depuis quelques années, en train d'évoluer chez un certain nombre d'acheteurs vers une fonction d'éléments de décor. J'ai été personnellement contacté plusieurs fois par Internet (de France et de Belgique) par des personnes (surtout depuis 2007) à la recherche d'éléments de décor pour un gîte ou un restaurant, à la « thématique » cinématographique. J'ai également, lorsque je tenais le stand pour le sondage de cette étude lors de la Foire d'Argenteuil 2006¹³⁹⁴, facilement vendu de grands carters en métal pour films 35 mm. Leur destination sera certainement de décorer les murs et non plus de dérouler un film dans un projecteur.

Il s'agit certainement aussi de collections mais la démarche ne nous semble pas tout à fait équivalente. Il est selon nous visible sur toutes les foires et brocantes, qu'une part encore réduite mais croissante, des acheteurs d'appareils et même de films (par exemple de bandes-annonces 35 mm) ont pour seul dessein d'utiliser ces objets comme simples éléments de décor.

Sur les sites marchands Internet, il en est de même, dans une moindre mesure, avec le support vidéo qui commence depuis quelques années à avoir une certaine cote lorsque les éditions sont épuisées. Cela nous rappelle que le support vidéo peut être un objet film autant désiré qu'un support film. Nous avons découvert ce phénomène début 2005 avec, sur le site eBay, une enchère à 150 € pour le DVD du *Livre de la Jungle* (long-métrage d'animation de 1967), pourtant distribué à des milliers d'exemplaires par Disney (dans la première édition en DVD, de seulement quelques petites années).

Certaines cassettes VHS originales (même parfois des enregistrements) sont très recherchées. Nous avons vu¹³⁹⁵ un concert de Johnny HALLYDAY au Japon (*Japon Terminus*) pour 160 € en achat immédiat ou encore un film de Jess FRANCO *La philosophie dans le boudoir* (une adaptation en 1970 de SADE au titre alternatif *Les Inassouvies*) pour 100 € comme prix de départ aux enchères¹³⁹⁶.

Que cela soit pour les DVD ou les VHS, ces exemples sont cependant relativement exceptionnels sur le plan statistique. La norme de l'occasion présente bien sûr des prix inférieurs au neuf et l'ancien a assez peu de valeur ou même presque pas de valeur du tout pour les amateurs. Par exemple, en 2009, sur les brocantes, les cassettes VHS des années

¹³⁹⁴ C'était la seule chose que je vendais, tandis que mon voisin Emmanuel ROSSI vendait des affiches et des bandes annonces.

¹³⁹⁵ Site eBay, le 27 août 2009.

¹³⁹⁶ Ibidem.

1980 sont en général au prix de 50 centimes d'euro tandis que les DVD sont eux souvent à 1 € ou 5 € si le film présente un intérêt relatif aux yeux de son vendeur.

Chez les professionnels, la cassette VHS a quasiment totalement disparu. Le nombre de DVD d'occasion quant eux explosent alors que se profile la fin de ce support, remplacé par le Blu-Ray, les prix sont en conséquence à la baisse jusqu'au prix plancher de 1 €.

Il nous semble en particulier que certains films, comme les James BOND, sont particulièrement touchés par la dévaluation des prix, même si dans ce cas, des paramètres liés à une « sur édition » et à des prix de départ parfois importants, expliquent peut-être ces baisses et des prix neufs à 9,99 € (contre au moins 12 €, il y a encore 2 ans¹³⁹⁷). Ses ventes en kiosque avec le magazine *Téléstar* en septembre 2009 en rabaisse même le prix au second numéro à seulement 7°€ (avec le magazine).

Dans ce cas précis, mais révélateur, de la situation de transition de support dans laquelle se trouve à nouveau la vidéo en 2009, on peut supposer¹³⁹⁸ que même un client encore non équipé en Blu-ray hésitera à acheter le dernier opus de la saga¹³⁹⁹ du célèbre agent secret (*Quantum of Solace*) en DVD. Il sait que son investissement, même en édition « collector »¹⁴⁰⁰, est déjà obsolète¹⁴⁰¹.

C'est peut-être là une des différences remarquables entre les vidéogrammes et le support film, car l'obsolescence de la vidéo, « produit de masse », apparaît plus nettement et plus vite. Si l'attachement au support vidéo existe, comme le prouvent les centaines de milliers de français qui les collectionnent, il est vite périmé lorsque sa technologie n'est plus en usage comme la cassette VHS aujourd'hui et le DVD bientôt. Le côté « désuet » ou intemporel du support film, de l'affiche et des appareils fait partie du charme et de l'envie de collectionner un objet lié (au moins dans l'imaginaire) avec le « vrai » « cinéma ».

2. 2. 2. 8 Réseaux souterrains de circulation des copies

L'échange de copies peut également s'effectuer de manière « non apparente », c'est-à-dire ailleurs que dans des annonces publiées, au vu de tous dans les revues¹⁴⁰², sur les forums Internet ou encore sur les étals des foires et des magasins.

¹³⁹⁷ Dans les magasins de la FNAC (la Fédération nationale d'achats).

¹³⁹⁸ Beaucoup de mes amis, de mes élèves et moi-même sommes dans ce cas de figure (ce qui sans être une vérité statistique scientifique établie est un échantillon « significatif »).

¹³⁹⁹ Qui est l'une des plus collectionnées de par le monde, avec de nombreux produits dérivés dont les reproductions des véhicules qu'il utilise.

¹⁴⁰⁰ *Quantum of Solace* était à la FNAC en prix promotionnel dit « vert » à 24,9 € contre 19,9 € pour l'édition normale, le 22 août 2009.

¹⁴⁰¹ Pour 29,99 € à la FNAC le 22 août 2009.

¹⁴⁰² Il faut le plus souvent être abonné pour y avoir accès.

Il faut d'ailleurs distinguer l'achat des copies et leur circulation, en particulier si on pense aux processus qui les ont fait sortir du circuit de l'exploitation traditionnel, comme pour le 35 mm mais aussi pour le 16 mm.

Le nombre de possibilités ou de personnes susceptibles de posséder une copie de film destinée à l'exploitation industrielle est certainement plus important qu'on ne le pense en général. Cela induit une circulation des copies moins contrôlée qu'on ne veut bien le dire au CNC (chargé de contrôler le caractère effectif des destructions) ou chez les ayants-droit.

De nombreuses personnes ont par exemple pu être dépositaires ou exiger une copie de film à un titre ou un autre. De nombreux réalisateurs ou acteurs ont par exemple obtenu des copies de films dans lesquels ils tournaient. Ces copies s'avèrent d'ailleurs à long terme précieuses, lors de rétrospectives où ces personnes viennent alors avec leur propre copie parler de leur film, celui-ci n'est pas disponible auprès des producteurs ou du distributeur pour une séance unique (par exemple de ciné-club). Dans le cas du réalisateur, c'est une convention assez générale qui est d'ailleurs inscrite dans les textes au titre de son statut d'ayant-droit.

Tous les employés de la chaîne de fabrication du film, du technicien de laboratoire de tirage à l'employé de la fonte (pour les destructions), ont eu un jour la possibilité de sortir une copie. Au regard du volume de copies sorties du système, il est incontestablement qu'un certain nombre l'a fait. Tous les cas de figure nous ont été rapportés, et sont même parfois visibles sur les copies, au travers du conditionnement¹⁴⁰³, des marques des « hachoirs » de la fonte¹⁴⁰⁴, des documents administratifs que l'on retrouve dans les boîtes, etc.

Un collectionneur est par exemple connu pour avoir, pendant des années, récupéré à travers la clôture de sa propriété des volumes importants de films 35 mm déversés pour destruction. Dans les années 1960, un célèbre marchand parisien ne se cachait pas de « donner la pièce » à des camionneurs employés par deux grandes majors américaines pour que leurs chargements de plusieurs tonnes de copies usagées se retrouvent déversés dans la cour de sa boutique plutôt que d'aller à la fonte. Il a ainsi blanchi des milliers de copies 16mm, détenues aujourd'hui par un très grand nombre de collectionneurs.

Précisions, à ce propos, qu'un peu partout en France, des copies ont été et sont toujours « sauvées » de la destruction, même s'il faut savoir que parfois, par économie, sur certaines copies 35 mm, il était de tradition ne de détruire que la 2^{ème} bobine pour empêcher la récupération des films dans leur ensemble.

Ces destructions partielles, les stocks mal gérés avec parfois des bobines dépareillées¹⁴⁰⁵, les boîtes mal étiquetées, l'inattention des uns ou des autres (dont d'autres collectionneurs)

¹⁴⁰³ Suivant la nature des boîtes, des affiches, qui servent à leur transport.

¹⁴⁰⁴ Juste superficiellement, on peut souvent voir de fantomatiques traces d'une presse pas suffisamment appuyée pour pénétrer la matière.

¹⁴⁰⁵ Qui sur des gros volumes de boîtes mal identifiées sont un casse tête parfois insoluble.

peuvent aboutir à ce que l'on trouve ainsi dans certaines collections privées des films incomplets. Cela n'empêche pas un certain nombre d'amateurs de 35 mm de les collectionner (certains « au cas où ») et même de les apprécier (lorsqu'il s'agit notamment de séquences « mythiques » des classiques du cinéma ou, en quelque sorte « à l'opposé », des « meilleurs morceaux de films pornographiques »).

Dans certains cas, des collectionneurs ont même reconstitué des copies après des destructions mal exécutées ou en reprenant une partie d'une bobine pour en reconstituer une autre (du même film), etc. Une destruction bien exécutée avec plusieurs axes de cisaillement jusqu'au noyau d'une bobine est cependant irréversible, car même en cas de coupures franches, l'espace entre les coupures est faible et implique des collures trop nombreuses.

Chez certains distributeurs, surtout dans les années 1970-1980, bien peu de copies 35 mm ont été détruites, comme l'exige pourtant la réglementation. Elles ont alors connu par des voies multiples, le chemin des caves des collectionneurs.

Notons que ce sont d'ailleurs souvent les mêmes films que l'on retrouve sur le marché parallèle de la collection, car certains distributeurs comme Parafrance n'ont, à certaines époques, visiblement pas « activement » recherché à récupérer les copies après exploitation (et à les détruire¹⁴⁰⁶). Ces copies ont alors contribué à alimenter le marché de la collection de films en 35 mm. La fréquence de certains titres en est une preuve pour ceux en douterait, même s'il peut aussi s'agir d'autres « filières » que celle des distributeurs.

Pour exemple, les copies de : *Rue Barbare* réalisé par Gilles BÉHAT en 1983¹⁴⁰⁷ ou de *Louisiane* de Philippe de BROCA en 1984 sont très courantes dans les « fonds » des collectionneurs privés (ce dont n'ont pas toujours conscience les collectionneurs eux-mêmes du fait de l'isolement dans lequel certains se trouvent).

Nos entretiens avec, par exemple, des exploitants, programmeurs, ou festivaliers nous ont d'ailleurs beaucoup appris sur le sujet de la porosité du circuit de distribution des copies¹⁴⁰⁸.

Dans certains cas, en particulier pour des ressorties en salles en 35 mm, les réseaux de distributions sont « particuliers » et l'édition de la copie peut pour partie (ou même en totalité) être à la charge financière de l'exploitant ou d'un festivalier. Celui-ci peut alors s'estimer le propriétaire légitime de la copie, qui devient sienne (sans qu'il en ait généralement de droits afférents). Les parties prenantes peuvent souvent témoigner (et se souvenir) d'un arrangement parfois oral (car souvent trop compliqué et coûteux à gérer administrativement¹⁴⁰⁹) pour que la copie reste à disposition pendant parfois des décennies.

¹⁴⁰⁶ Ce qui a un coût.

¹⁴⁰⁷ Nous pensons même pour ce titre que très probablement aucune copie n'a du être détruite.

¹⁴⁰⁸ Même si c'est souvent en « off » comme on le dit aujourd'hui à propos de l'information politique.

¹⁴⁰⁹ Même si des contrats peuvent être rédigés.

Un jour, pour un festival ou autre, elle se remettra à circuler notamment si un programmeur par ailleurs lui-même collectionneur peut se l'approprier.

Il nous faut rappeler ici que l'exploitant est le client de la filière de distribution et que des gestes commerciaux ont pu être effectués pour certains exploitants collectionneurs, qui ont pu demander à garder les copies pour leur usage personnel. Quelles qu'en soient les raisons, certaines copies n'ont pas été rendues et ont été définitivement « oubliées » par leurs distributeurs. Elles n'ont pas été réclamées pour ne pas indisposer certains exploitants qu'il faut « convaincre » de projeter les films récents. Les rapports de force dans la distribution de films sont complexes et fonctionnent dans tous les sens.

La compatibilité des copies n'a pas toujours été irréprochable chez certains distributeurs français et par exemple certains cinémas « Art et essai » ont pu « profiter » de ces copies qui s'accumulaient au fil de leur programmation¹⁴¹⁰ et dont il fallait bien se débarrasser pour de simples raisons d'encombrement (sans aucune autre arrière pensée). Ce cas de figure, que je connais bien, est probablement plus fréquent qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Certains exploitants ont d'ailleurs eux-mêmes détruit des copies et le font encore, par exemple, pour les bandes annonces.

Toutes ces situations où des copies sont en dépôt chez les exploitants (surtout Art et Essai) amènent ceux-ci à s'en séparer, parfois gracieusement, par amitié (comme dans le cas de la collection de 35 mm de Jean VAN HERZEELE dont nous effectuerons la monographie) en échange, par exemple, de la possibilité de rappeler certaines copies pour une nouvelle exploitation, théoriquement au bénéfice des ayants-droit eux-mêmes. Cela fait de certains collectionneurs implicitement des « stockistes ». Dans ce cas de figure, qui est à notre sens un exemple « positif », un programmeur ne pourra pas se voir opposer par un distributeur ou un producteur que la copie est indisponible, ou qu'il est trop coûteux d'effectuer un tirage neuf. Il sait où il en existe une puisque c'est lui-même qui a aidé à ne pas la détruire 15 ans plus tôt. Ainsi, par exemple, *Gorge profonde (Deep Throat)* célèbre film pornographique américain de 1972, peut réjouir à nouveau les spectateurs malgré le fait que la copie de circulation était usée « jusqu'à la corde ».

Des stocks de plusieurs milliers de bandes annonces accumulées depuis des décennies peuvent également être cédés aux collectionneurs ou à des curieux par des exploitants, pour qui jeter un film est un sacrilège. Le moment de faire ce don vient alors souvent lorsque des travaux sont à effectuer dans une annexe ou que le cinéma ferme.

Rappelons d'ailleurs que l'on retrouve très souvent des copies dans d'anciens cinémas fermés au cours de crises parfois anciennes de l'exploitation. Des courts-métrages 35 mm qui n'ont souvent pas été diffusés (comme nous l'avons signalé) peuvent même encore s'y

¹⁴¹⁰ Sans que je puisse citer ma source, il y a un lien également avec l'informatisation tardive de certains.

trouver dans leurs boîtes d'origine à l'état neuf, sans jamais avoir connu une seule projection.

Pour le 16 mm, nous l'avons évoqué, une très grande partie des anciennes copies d'exploitation étaient vendues aux particuliers, soit directement dans le cadre de la location-vente, soit quelques années plus tard lors de la liquidation des stocks.

Qu'est ce qui empêche, par exemple, Jean-Pierre MOCKY qui est auteur, producteur, distributeur et même exploitant à Paris (au cinéma le *Brady l'Albatros*) de vendre une copie de ses propres films ?

Il ne faudrait pas croire qu'il n'y a pas de nuances entre ce qui est détruit officiellement et ce qui est vendu sous le manteau à la barbe des ayants-droit.

Il existe certes des volets plus obscurs à ces « détournements » de copies. Chez certains distributeurs (par exemple américains), des employés semblent prendre des risques importants pour littéralement, n'ayons pas peur des mots, « voler » des copies. La comptabilité des retours de copies après exploitation a pu être truquée et certaines copies ont disparu ainsi dans la « nature ».

Depuis 2007, alors que de nouveaux contacts (liés à cette recherche) me permettaient d'acquérir toutes sortes de copies récentes comme *OSS 117, Le Caire nid d'espions* (2006) ou *Casino royale* (le James BOND sorti en 2006), pour la somme de 180 € pièce ; les risques légaux, une situation financière difficile ainsi que l'encombrement de copies, par ailleurs sans valeur patrimoniale, m'ont poussé à ne pas céder à ce type de propositions d'achat. Cela illustre pourtant la relative facilité, si l'on possède les réseaux idoines, de trouver et d'acquérir des copies de films récents.

Il suffit de savoir à qui vous vous adressez et vous pouvez même dans certains cas « commander » votre film et le recevoir par la poste.

Chez certains transporteurs actuels, des copies ont, par exemple, encore tendance à « tomber du camion », même s'il nous est impossible à dire si cette « ressource » représente un moyen significatif de récupérer une copie.

Ces « combines » attirent l'opprobre sur les collectionneurs qu'on peut alors assimiler à des « receleurs ». Il faut, à notre sens, nuancer ces événements, en regard d'autres filières comme, par exemple, le cas des laboratoires où certaines copies « refusées » pour avoir (en théorie) des défauts, sont revendues aux particuliers.

Le format 35 mm est, comme nous l'avons évoqué, le plus souvent exclu des annonces officielles ou des foires (sauf dans la pratique pour les bandes annonces et quelques bobines isolées), ce qui oblige ceux qui veulent l'échanger à communiquer par d'autres moyens.

Le premier moyen de faire connaître des titres de films qu'on souhaite vendre est de faire circuler des listes de titres, ce qui, comme nous l'avons évoqué, pose un problème d'ordre

légal (puisque la « cession » de films autre que les films d'édition est théoriquement répréhensible) ce qui explique, pour une bonne part, le caractère « souterrain » de tels échanges.

Les listes de membres des associations (ALICC et *Cinéscoopie*) sont un premier moyen d'accéder à des coordonnées d'acheteurs (voire de vendeurs) éventuels. Ces derniers choisissent en effet le plus souvent de signaler sur les listes de membres, leur champ d'activités par formats, ce qui permet aux autres membres de savoir quels types de collections ils pratiquent et de les contacter si besoin. Les listes annuelles de membres intègrent d'ailleurs de plus en plus fréquemment leurs adresses électroniques.

En ce qui concerne les formats sub-standards, la pratique des listes papier envoyées aux collectionneurs est, semble-t-il, en voie de disparition, même si durant cette étude, j'en ai personnellement reçu deux par voie postale (qui ne comptaient le plus souvent que du 16 mm). Elles provenaient de membres de l'ALICC dont je suis également adhérent (donc « listé ») depuis l'année 2005.

Lorsque les listes par correspondance postale étaient plus courantes, il y a une quinzaine d'années, le collectionneur Gérard NALLET avait alors émis un petit billet dans *Infos-Ciné* (l'organe de l'ALICC) pour se plaindre de l'absence de formules de politesse minimales car il expliquait avoir peu envie de donner suite à de tels courriers où seules des considérations « marchandes » semblaient motiver les auteurs de ces communications¹⁴¹¹.

Aujourd'hui, Internet prend le relais même s'il s'agit le plus souvent de listes majoritairement en format 35 mm¹⁴¹². Un tel mailing implique cependant une grande confiance dans les récipiendaires, car il pourrait être utilisé contre l'expéditeur comme constituant un acte délictueux. Nous pensons d'ailleurs qu'il y a une part « d'irresponsabilité » dictée par la passion de la collection qui aveugle les collectionneurs de 35 mm, car c'est la liste en elle-même (du moins celle avec des prix) qui constitue « l'infraction »¹⁴¹³.

La circulation des copies, via des réseaux cachés, spécialement sur le « marché parallèle » du 35 mm, est cependant assez faible en volume et n'a de toute manière jamais atteint des niveaux très importants depuis le milieu des années 1990. Nous sommes amenés à penser (parce que nous en avons été témoins, ou évoqué le problème au cours de discussions avec d'autres collectionneurs) que les échanges se sont drastiquement réduits ces dernières

¹⁴¹¹ NALLET Gérard, « Réflexions », », *Infos-Ciné*, janvier 1992, n° 15, p.23

¹⁴¹² Ce cas de figure implique, dans le cadre d'une publication, de garder quelques zones d'ombres pour ma propre sécurité et celle de ceux qui m'ont fait confiance en tant que collectionneur ou même comme chercheur (pour m'informer des listes en cours de circulation).

¹⁴¹³ Une des parades est d'ailleurs de ne tout simplement pas indiquer les prix et de les négocier au téléphone mais elle est curieusement peu utilisée et les listes de ventes sont généralement explicites sur leur nature (pour éviter les malentendus).

années¹⁴¹⁴. Il n'est cependant pas exclu que les échanges redémarrent un moment avec l'accélération du démantèlement de la chaîne de fabrication et de distribution du cinéma photochimique.

Puisqu'il s'agit d'un petit milieu, observons cependant que, à la longue, on finit par connaître ou savoir qui possède certaines copies, que l'on retrouvera un jour ou l'autre sur le marché, ou qu'on finira par obtenir. Ce constat est d'ailleurs, nous y reviendrons, potentiellement intéressant sur le plan patrimonial ou même fonctionnel, puisque celui qui possède cette information peut, avec l'accord nécessaire du propriétaire de la copie, lui emprunter, lui louer ou bien sûr lui racheter.

Il est cependant intéressant de noter que, pour tous les formats, et malgré l'existence des foires, d'Internet et des associations, les réseaux de collectionneurs peuvent être assez « étanches ». Beaucoup de collectionneurs n'achètent que par l'intermédiaire de personnes ou de moyens qu'ils connaissent. Dans de nombreux cas, nous avons ainsi observé que des collections (mêmes importantes par le nombre de titres collectionnés) ont été constituées à partir d'un nombre limité de sources d'approvisionnements.

Un des paramètres qui explique cela, tient certainement à la situation du marché de la collection de cinéma jusqu'aux années 1970. En effet, comme nous l'avons évoqué, le marché était plus concentré sur certains types de sources traditionnelles et marchandes, tels les magasins parisiens de location-vente comme GAYOUT. Avec la disparition de certaines officines, la fermeture de certains distributeurs, ou même, comme nous l'avons évoqué, la crise de l'exploitation (qui a permis à certains de passer au 35 mm), la circulation des copies est devenue plus « anarchique ». Avec la difficulté de trouver des films d'édition à partir du début des années 1980, certains collectionneurs se sont alors tournés vers les brocanteurs de cinéma, les puces et d'autres contacts qui sont devenus alors leurs interlocuteurs parfois exclusifs.

Comme dans le cas des achats « ouverts » un certain nombre de collectionneurs, même s'il nous est impossible de dire quelle proportion, achètent des copies pour voir les films et souhaitent s'en séparer assez vite, soit comme une posture quasi systématique, soit plus souvent pour un titre qui n'est pas conforme à leurs espérances.

Dans certains cas, un film peut même avoir été vendu et revendu sur listes, sans avoir bougé de son étagère et avoir juste changé de propriétaire. Cela, ce qui est important, sans qu'aucun intermédiaire ne l'ait d'ailleurs visionné, avant parfois de revenir dans le cadre par

¹⁴¹⁴ Bien que mon statut de « chercheur » connu de beaucoup, ait pu faire fuir certains qui m'auraient, en d'autres circonstances, envoyé des listes et que d'autre part, pour des raisons personnelles, j'ai arrêté d'acquérir des longs-métrages dans ce format.

exemple d'un échange de dernière minute¹⁴¹⁵. Le titre d'un film échangé ou vendu n'a parfois que « changé de liste » et attendra encore longtemps d'être visionné (s'il l'est un jour).

Souvent les « réseaux » de 35 mm sont juste un regroupement informel d'amis qui partagent la même passion. Les risques relatifs liés à la pratique du 35 mm amènent d'ailleurs certains collectionneurs à se faire confiance à un tel point que les copies des uns peuvent être chez les autres et réciproquement.

Même si, de par mon implication personnelle, je ne suis pas sûr d'être objectif sur ce point, je me demande même si les collectionneurs de 35 mm ne sont pas finalement plus « prêteurs » que les collectionneurs des formats sub-standards qui ont souvent été échaudés par des copies abîmées ou même non rendues par les emprunteurs. En effet, si le collectionneur est un « échangeur » et que les copies circulent, cela ne revient-il pas au prêt traditionnel ?

Le troc a d'ailleurs pleinement sa place par le biais des listes et même peut-être plus que dans les annonces ouvertes. Ce cas de figure est cependant certainement minoritaire par rapport aux échanges financiers, qui de toute manière se recoupent puisqu'un film a une cote qui permet d'établir la valeur de l'éventuel échange. Le plaisir de la négociation fait aussi partie du jeu et celle-ci peut durer des mois¹⁴¹⁶ et même des années.

Tout échange peut aussi en susciter d'autres. Une liste à la vente peut amener un collectionneur à proposer des échanges en fonction des copies qu'il possède, bien qu'il ne pensait pas spécialement les céder. Les différences de subjectivité sont d'ailleurs l'occasion d'échanges fructueux pour tous. Un adepte du film dit « Z » (autrement dit, un « nanar ») peut vouloir échanger un titre qui a une valeur importante aux yeux d'un autre mais pas aux siens et réciproquement (comme par exemple, *Les dix petits nègres* (1974) contre *Le jour se lève et les conneries commencent* (film de Claude MULOT 1981).

Que cela soit sous forme papier, via Internet ou dans les foires via des listes discrètes de la main à la main, ou même sur les étals, il est relativement facile d'avoir accès à des personnes qui vendent des copies 35 mm. Le premier venu ne se verra cependant pas forcément offrir tout de suite les listes et il faut souvent un parrainage ostensible pour avoir le droit de les lire.

Les prix sur le marché parallèle des films de long métrage sont très variables. Pour les 16 mm et tous les autres formats sub-standards, ils sont équivalents aux listes que l'on

¹⁴¹⁵ Cas de figure que j'ai moi-même connu personnellement (à petite échelle) avec un ami sans jamais avoir visionné les copies.

¹⁴¹⁶ Je l'ai également vécu en négociant de façon acharnée (mais amicale) le partage du lot (numériquement très significatif) de films annonces que nous avons racheté avec le collectionneur Emmanuel ROSSI dans la demeure de feu Paul VOUILLON [voir monographies].

Le coût unitaire de chaque film annonce était dérisoire (puisque inférieur à 10 centimes d'euros) mais nous nous sommes « battus » pour tenter d'équilibrer le tout en deux lots ayant une même valeur, quitte à trouver dans nos collections antérieures personnelles quelques « compensations » pour des titres que nous voulions. Au total, il nous aura fallu environ 18 mois pour nous répartir les milliers bandes annonces que nous avons récupérées.

trouve dans les revues ou les boutiques spécialisées avec cependant d'importantes réductions sur les prix unitaires lorsqu'il s'agit de lots.

Le lot est ainsi, quel que soit le format de film, une méthode de diminuer le coût des copies pour l'acheteur mais aussi pour le vendeur de vendre ce qui serait plus difficile à faire de façon unitaire. Généralement, il est composé « le tout venant » avec de bons films mais aussi une dose variable de films sans intérêt. L'unité du lot est souvent liée au format mais aussi parfois à une thématique (film pornographique, documentaires, série B, etc.).

L'état d'un film, et surtout en 35 mm la question de l'état des couleurs, influence bien sûr le prix et les listes peuvent même intégrer des niveaux d'état par lettres ou chiffres comme le font les professionnels.

Il n'existe certes pas d'organismes ou de personnes [sauf ici] qui aient, à notre connaissance, tenté d'établir pour le format 35 mm, une grille tarifaire des cours de la copie chez les collectionneurs. Dans le détail, nous ne sommes nous-mêmes capables avec une complète certitude d'assurer que telle ou telle copie soit rare ou pas. Il est possible que le hasard nous ait amené à croiser la route des seules 4 ou 5 copies de *Les uns les autres* (1981), et il ne suffit peut-être pas non plus que d'autres que nous aient le même sentiment. Il faut toutefois rappeler que le nombre total de copies tirées à l'origine pour ces films fut assez faible et souvent de l'ordre de 150 copies (l'exploitation n'étant devenue plus concentrée seulement ces 20 dernières années). En conséquence, le lecteur appréciera le degré de ce paramètre de rareté comme un « soupçon » ou une simple probabilité.

En ce qui concerne le 70 mm, les tirages ont été rares (et très coûteux) ; les copies sont souvent restées dans les caves des rares exploitants spécialisés (qui ont participé financièrement aux tirages) comme, par exemple, le Cinéma le *Max Linder*. Finalement, ces copies (comme *La fille de Ryan* film de 1970 de David LEAN) ont été le plus souvent recyclées chez les très rares collectionneurs équipés, même si leur exploitation s'est souvent effectuée jusqu'à des niveaux d'usure mécanique importants¹⁴¹⁷. Leur acquisition tient alors vraiment du fétichisme plus que d'une perception réaliste de la qualité technique (qui est un paramètre qui compte en 70 mm ou même en 35 mm).

Nous allons vous proposer quelques extraits de listes [dont les auteurs resteront anonymes] et permettre au lecteur de se faire une idée des tarifs et des titres disponibles en format 35mm.

En 2008, pour les long-métrages en format 35 mm, les prix commencent à 45 € pour les lots et pour des films sans intérêt. Ces prix sont très bas, ne serait-ce qu'au regard des risques juridiques encourus, au transport de la copie (souvent plus cher) ou au prix du tirage pour le distributeur à l'origine. La moyenne médiane des prix devait être en 2008 de 150 €.

¹⁴¹⁷ De plus, le niveau de conservation chimique de l'émulsion n'est pas le plus souvent satisfaisant avec des copies qui ont rougi.

Les films annonces 35 mm se revendent assez librement face au peu d'entrain des distributeurs à les récupérer pour les détruire. Ils partent par lots à cinquante centimes d'euros l'unité (mais sans les boites), jusqu'à 20 € l'unité (pour un bon film ancien avec la boite). Dans certains cas exceptionnels, une bande annonce peut valoir le prix d'un « petit » film, à savoir jusqu'à 80 € mais ce type de bande annonce est rare (et circule très peu).

Sur une liste de films en format 35 mm que j'ai reçue en 2002, on me proposait une liste de 17 films de long-métrage dont *Rambo* (1982) pour 200 €, *Les 55 jours de Pékin* (1963) 300 €¹⁴¹⁸, *Masques* (1987) 75 € de Claude CHABROL, des actualités Pathé entre 1964 et 1972 à 60 € l'unité ou encore *Les Uns les autres* à 200 € (qui est une copie très courante dans les collections, ce que semblent ou veulent oublier leurs vendeurs).

Toujours en 2002, on m'a également proposé le fameux film *E.T. l'extra-terrestre* (1982) pour 183 €, film qui pose tout de même des problèmes disons « aigus » en matière de détention

Dans une autre liste du 16 octobre 2002, on pouvait trouver des titres globalement traditionnels dans les collections et une liste « sur évaluée » avec comme titres : *Monnaie de singe* (légèrement rouge) à 120 €, *La Baraka* (1982) 150 €, *Le policeman* (1981) à 90 €, *Oeil pour œil* (*Lone Wolf McQuade*, 1983) 100 €, *Deux débiles chez le fantôme* (1982) pour 80 €, *La percée d'Avranches* (1979) 200 € et *Ursus gladiateur rebelle* (1962) [qui est peut-être plus rare que les autres] pour 100 €, etc. Au total, les 34 titres pour 4 330 euros (soit une moyenne de 127 €, ce qui était plutôt cher pour les titres en question).

En 2003 par Internet, une liste affichait les prix en clair pour « vente ou échange » de *Les pétroleuses*, (film de CHRISTIAN-JACQUE de 1971 avec Brigitte BARDOT et Claudia CARDINALE) à 90 €, ou encore *Le mur de l'Atlantique* (1970) à 120 €.

La conscience de la non rareté de certains films finit parfois quand même par interroger le vendeur, s'il veut vendre ses copies. En 2004 par exemple, *L'honneur d'un capitaine* (1982) était à 60 € (ce qui est un prix plus adapté pour une copie très courante) bien que *Les uns les autres* était encore une fois vendu à 200 €. Par contre, dans la même liste *Mon oncle*, film de 1958, de Jacques TATI, même avec « une bobine cassante » ne pouvait descendre en dessous de 230 €, car c'est une copie toujours recherchée.

Certains titres ont naturellement tendance à être plus collectionnés que d'autres, mais cela ne peut que difficilement inverser certaines échelles de valeurs esthétiques ou historiques. Ce que nous avons évoqué comme un « gros titre » (souvent chez le collectionneur moyen un classique Hollywoodien) restera un « gros titre » et ce même si un nombre significatif de copies préservées du film existe et n'en fait pas une rareté. Outre un désir subjectif particulier, la loi de l'offre et la demande s'applique mais, la valeur d'une copie est toujours

¹⁴¹⁸ Illustration d'un des fameux « gros titres » pour les collectionneurs. Ce film est en fait assez facile à trouver en France (puisque nous avons entendu parler de 3 copies au moins) mais qui fut, paraît-il, très rare aux Etats-Unis (avec des problèmes de conservation pour le producteur original). Ce qui amena le film à être édité en vidéo aux Etats-Unis à partir d'une copie sous titrée en français.

pondérée par le présumé de la valeur esthétique ou historique du film. Le film *Les uns les autres* de Claude LÉLOUCH aura toujours une certaine valeur même si beaucoup de collectionneurs ne sont pas prêts à l'acquérir. De plus, il en existe un grand nombre de copies, ce qui en toute logique devrait diviser sa valeur par deux.

Remarquons également que, contrairement à tous les autres formats de films, la vente discrète de 35 mm comprend très majoritairement ou même exclusivement des longs-métrages et très peu de courts-métrages (qui sont, il est vrai, peu édités) à l'exclusion des bandes annonces qui circulent beaucoup mais la plupart du temps ouvertement.

[Voir Annexe 12. Cotes des films en 35 mm sur le marché parallèle des collectionneurs en 2008]. Certains prix peuvent là encore choquer au regard de la valeur esthétique des films, comme *Milou en mai* (1989) à 50 € dont les copies n'ont pas du être détruites ou encore la bande annonce de *No Country for Old Men* (2007) pour 3 € où la faible ancienneté du film et le grand nombre de tirage des copies explique ce prix.

Les prix des films en format 35 mm nous semblent stables, et même avoir peut-être légèrement diminué ces dernières années, probablement sous la pression conjuguée de la diminution des échanges en interne aux réseaux de collectionneurs, de la disparition annoncée de l'argentique mais aussi de la concurrence de la vidéo projection.

Certains prix vus sur des listes connaissent d'importantes surévaluations comme, en 2006, une liste avec un film pornographique de 1975 *La grande Partouze (Mariage and other four letter words)* vendu 230 € alors qu'il en vaut tout au plus 120 €.

Les prix d'une copie peuvent fluctuer avec une plus grande réactivité que dans les annonces traditionnelles. Les prix peuvent rapidement monter, car à l'instar des autres formats et en particulier du 16 mm, la loi de l'offre et de la demande prévaut mais également les paramètres d'ordre psychologique.

Un jeune collectionneur (de moins de 30 ans), amateur des films de Max PÉCAS, a eu la chance, en 2006 sur le parking d'une foire, d'obtenir pour « seulement » 40 € la copie 35 mm, une bonne partie de la filmographie du réalisateur de films comme *Les Branchés à Saint-Tropez* (1983) et en sus tous les remerciements des vendeurs de les en débarrasser (ces titres étant difficiles à vendre).

Au final, après quelques marchandages liés par exemple à l'impossibilité de vérifier l'état de la copie ou le prix de l'expédition, (une copie de film pesant au total quand même environ 25kg¹⁴¹⁹), on peut faire descendre *La forêt d'émeraude* (1985) au prix de 80/90 € contre peut-être 130 €, en transférant la copie de coffre en coffre de voiture, sur le parking d'une foire.

¹⁴¹⁹ Qui coûtait, en 2004, environ 65 € par la poste.

Nous avons pris conscience en écoutant un collectionneur, ayant de confortables moyens financiers, et en recherche d'une copie 35 mm spécifique, que parfois le prix « n'avait pas d'importance ». Un prix de 1500 € était envisageable pour celui qui lui rapporterait le titre qu'il désirait (qui n'est pourtant pas un film classique du cinéma puisqu'il s'agit d'un film de 2002 ¹⁴²⁰). Ce type de comportement, même s'il est sous-tendu par un sincère désir de cinéma, n'en incite pas moins au « trafic ». Il peut pousser (c'est d'ailleurs l'objectif) un stockiste, un employé de laboratoire, un producteur ou du distributeur à faire « sortir » une copie et ainsi empocher la « récompense ».

Il est intéressant de noter que certaines listes, dont les titres ne sont pas destinés à être vendus, sont parfois prises comme des listes de vente par les collectionneurs. Certainement pour plusieurs raisons : d'une part la rareté des opportunités sur certains titres affole le désir de certains (dont un « marchand »¹⁴²¹ qui m'a déclaré une fois cyniquement que : « tout était une question de prix »¹⁴²²) et, d'autre part, un collectionneur peut vouloir tenter de faire changer d'avis « le propriétaire », même si on est en droit de penser qu'une collection peut aussi stimuler psychologiquement le désir parce qu'elle n'est pas la sienne.

L'encombrement, la fragilité du 35 mm (pour les films montés en galettes) poussent d'ailleurs les collectionneurs à assurer eux même les livraisons plus que pour les autres formats. Les échanges et les ventes peuvent être également l'occasion, lors de livraisons, de visiter les collections des autres et d'échanger sur la question. On élargit ainsi sa connaissance des réseaux et on peut éventuellement s'associer pour commander par exemple des boîtes, etc. Si les échanges, ventes et reventes sont la base principale des acquisitions de films, la récupération directe existe également de manière significative.

Dans les années 1960-1970 il était, selon de nombreux témoignages que nous avons recueillis, très facile de trouver des copies dans les poubelles des maisons des productions et des distributeurs, qui étaient alors regroupées dans le 8^{ème} arrondissement de Paris.

N'importe quel film, dans n'importe quel format, sur n'importe quel support (même Nitrate) peut se retrouver dans une décharge du centre de la France sans qu'on puisse d'ailleurs comprendre comment ou pourquoi, mais c'est certainement un des secrets de notre « société de consommation ».

On nous a rapporté que certains héritiers de forains du cinéma des premiers temps ont jeté leurs films plutôt que d'avoir à rendre compte de posséder du Nitrate. C'est impossible à vérifier, mais il est probable que la peur du gendarme ou des craintes diverses ne poussent certains à se débarrasser de films rares ou uniques, plutôt que d'avoir à justifier de les posséder (surtout en format 35 mm).

¹⁴²⁰ Dont nous tairons le titre pour ne pas déclencher de « chasse au film » ou inciter à un délit.

¹⁴²¹ A qui notre liste personnelle avec Jean VAN HERZEELE a été envoyée en 2004 par un tiers et sans notre accord à un collectionneur au profil « marchand ».

¹⁴²² Ce que je me suis fait un plaisir de démentir.

Nous avons évoqué les bennes dans lesquelles finissent depuis maintenant 30 ans les films d'entreprises, les copies de prêt 16 mm ou des rushes 35 mm de grands établissements publics. Avec l'arrivée du cinéma numérique, d'autres opportunités devraient se présenter, dans les années qui viennent, aux « chercheurs » de poubelles.

Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Ecole doctorale : Cultures, Organisations, Législations

Laboratoire d'accueil : Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur

Spécialité : Arts, mention Arts du spectacle,
option études cinématographiques et audiovisuelles.

Présentée et soutenue publiquement, le 23 novembre 2009 par
Frédéric ROLLAND

LES COLLECTIONS PRIVÉES DE FILMS DE CINÉMA EN SUPPORT ARGENTIQUE EN FRANCE

Tome II

Thèse dirigée par Sylvie DALLET

Jury composé de :

Sylvie DALLET, Professeur des Universités, à l'Université de Paris-Est - Directrice de thèse

Jacques GUYOT, Professeur des Universités, à l'Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis - Rapporteur

Françoise HACHE-BISSETTE, Maître de conférences (HDR), à l'Université Paris V René Descartes - Rapporteur

Jean-Yves MOLLIER, Professeur, à l'Université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines - Président du jury

Troisième partie

Les collectionneurs de films

3. Pas de collections sans collectionneurs

C'est une lapalissade que de dire que sans collectionneur il n'y a pas de collection. Aborder le sujet des collections de films sans passer par une étude des collectionneurs eux même n'a pas de sens. Leurs motivations individuelles, leurs parcours, induisent une meilleure compréhension globale des mécanismes d'acquisition des copies et donc des collections elles-mêmes.

L'ambiguïté légale qui entoure les collections de films argentiques n'aide pas à établir des contacts pour effectuer une telle étude. Pourtant même si beaucoup d'entre eux disposent de films uniques, de copies rares ou même anciennes il est très difficile d'évaluer le nombre des collectionneurs de films en support argentique, résidant en France ; en outre la barrière est parfois subtile entre un cinéaste amateur ou un collectionneur d'appareils de projections et le collectionneur clairement orienté vers les films.

Au vu de la fréquentation des foires spécialisées, des listes des membres des associations et de l'avis de leurs animateurs, on pourrait se risquer à avancer un minimum d'un millier de personnes qui possèdent, un nombre significatif d'équipements et de copies de films de toutes natures que l'on pourrait classer comme « collectionneurs de films argentiques ».

Sans qu'il soit possible de dire sur quelle critère, le collectionneur Alain GOMET s'y était en effet avancé publiquement, lors de son procès, à partir de novembre 1999, en proposant le nombre de 4 000 personnes et 1 200 lieux privés de projection¹⁴²³. A la création de l'Agence de Liaison Inter Collectionneurs du Cinéma (l'ALICC), fin 1987, un recensement des petites annonces des collectionneurs par le bureau de l'association naissante avait été la base de l'envoi du n°0 de la revue *Infos-ciné* en décembre 1987. La liste de ce recensement comptait alors 500 collectionneurs.

Les profils des collectionneurs sont assez variés même si, par le biais statistique, il existe le moyen de fournir, comme nous allons le voir, par le sondage que nous avons mené dans le cadre de cette recherche, une image d'ensemble et de trouver des traits communs à des groupes de collectionneurs de films en support photochimique pour tenter d'en effectuer une typologie et de développer quelques exemples.

Dans la continuité du sondage, nous avons voulu faire des portraits, des « monographies », sur quatre collectionneurs de films pouvant être représentatifs des différentes catégories que nous proposons mais aussi pour nous ancrer dans le réel où chaque cas particulier révèle une partie des processus généraux de la collection de films de cinéma.

Dans les faits, beaucoup de collectionneurs sont actifs et cherchent à partager leur passion même si c'est souvent de manière discrète. Beaucoup d'entre eux disposent de véritables musées du cinéma. Le rôle d'animateurs locaux de la connaissance du patrimoine

¹⁴²³ Op. cit., MOROY Serge, « Justice, Le verdict, Procès Gomet 3 », *Infos-Ciné*, n°43, pp. 5-6

cinématographique de certains collectionneurs privés mérite d'être signalé (de manière générale¹⁴²⁴).

Les associations de collectionneurs qui existent comme l'ALICC (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneur du Cinéma) sont des relais qu'il faut encourager et qui peuvent servir à communiquer (dans les deux sens) au bénéfice du bien commun, c'est-à-dire à la sauvegarde du patrimoine film en support argentique. Le facteur essentiel est peut-être la circulation de l'information, au moins à minima, sur ce qui est disponible chez les collectionneurs mais aussi informer de leur existence (ce qui est un des objets extra académique de cette recherche).

Établir de la confiance dans ce milieu est une chose difficile comme nous avons pu le mesurer lors des interviews et rencontres que nous avons menées, de la réalisation du sondage et même en ce qui concerne les monographies qui concernent des personnes que nous connaissons bien.

Malgré l'existence d'une politique d'incitation aux dons et aux dépôts par les cinémathèques et les centres d'archives l'ampleur du travail qui reste à faire se mesure à l'ignorance, chez beaucoup de collectionneurs, de l'intérêt ou des conditions des dons et chez les centres d'archives à la nature des fonds dont les collectionneurs disposent, voire leur existence même.

Parce qu'établir la confiance est donc un présupposé indispensable à tout échange d'information sur le sujet, j'ai organisé, le 12 janvier 2008, une première rencontre entre les centres officiels et publics des archives audiovisuelles et les collectionneurs privés à la Cinémathèque française pour tenter de renouer des liens pour le moins distendus. Cette première rencontre puis une seconde édition, le 28 mars 2009, ont appuyé notre étude d'autant que cette démarche trouve sa source dans ce travail de recherche et nous avons voulu en rapporter ici une synthèse.

Le point de vue des collectionneurs privés mérite d'être entendu et leur démarche comprise et nous pensons même qu'elle devrait être encouragée au bénéfice de tous.

Des mécanismes et des passerelles doivent être établis entre acteurs officiels et privés du monde des archives cinématographiques et elles passent par une connaissance du sujet et des personnes qui composent le monde des collectionneurs privés de films.

Nous sommes heureux d'avoir déjà pu initier une ébauche de changement de l'état des lieux d'incommunicabilité que nous pouvions faire au lancement de notre étude et décomplexer dans tous les camps (publics et privés / institutionnels et particuliers) une ébauche de dialogue (même si, à la mi 2009, c'est encore assez modeste).

¹⁴²⁴ Sans qu'il nous soit toujours possible d'impliquer nominativement sans porter préjudice aux personnes en l'état actuel de la réglementation.

Nous ne pouvons ici, pas plus que quiconque en France, avancer de chiffres globaux sur les collections privées mais, au regard des lacunes du système, dont celui du dépôt légal, ne contiennent-elles pas des titres en support acétate qui manquent à l'appel dans les fonds patrimoniaux ? Elles peuvent fournir pour la postérité, des œuvres nouvelles et inédites, afin d'offrir des matériaux pour une histoire et une esthétique du cinéma renouvelées dans des directions nouvelles et inédites.

Le besoin d'un meilleur savoir sur l'état général du patrimoine audiovisuel se double de la question du devenir de ces collections qui se pose avec acuité, du fait, au moins, de l'âge avancé des collectionneurs. La question de la relève de ces acteurs et leurs collections ne doit pas être éludée dans un cadre qui ignore habituellement souvent leur existence.

3. 1 Sondage auprès des collectionneurs de films

J'ai effectué, entre décembre 2005 et février 2006, dans le cadre de cette recherche doctorale, un sondage auprès d'un échantillon de 285 particuliers, collectionneurs privés de films, qui ont retourné un total de 149 questionnaires valides.

Le besoin d'un état des lieux est une des raisons d'être de notre travail de recherche et le sondage, le vecteur incontournable de celui-ci sur le plan scientifique.

La démarche en elle-même, bien qu'imparfaite et incomplète, était aussi un signe adressé à aux collectionneurs de films pour nous faire connaître et attirer l'attention sur notre travail pour tenter d'établir des liens. Il s'agissait autant de trouver un point d'appui scientifique pour cette étude que d'une communication à double sens.

Dans un contexte de craintes, nous voulions leur dire que nous étudions le sujet dans une posture indépendante de tout organisme lié au patrimoine cinématographique (comme le CNC) ou à la distribution (comme Gaumont-Pathé), pour recueillir des données et des expériences à seule fin d'une recherche universitaire sur le sujet.

Toutes les réponses n'ont pu être prises en compte pour rester dans le cadre de cette démarche même s'il est parfois difficile de juger qui est « conforme » ou pas à notre objet d'étude puisque cela implique d'avoir déjà préalablement certaines réponses aux questions que nous posons. Nous avons étudié attentivement toutes les réponses et leur contexte avant de décider de ne pas prendre en compte certaines d'entre elles en particulier en lien avec la question des collectionneurs quasi -exclusifs d'appareils.

Pour ce qui est des données chiffrées brutes résultant du sondage, nous avons souhaité limiter le volume de nos analyses pour ne pas tomber dans une sur-interprétation uniquement alimentée par notre subjectivité facilement entretenue par nos rencontres.

Les chiffres seuls sont en soit une information mais il faut parfois être circonspect sur les motifs qui les ont engendrés surtout face à des résultats hétérogènes.

L'importance de certains facteurs historiques est à souligner comme le rôle joué par les patronages ou un contexte, celui d'une époque (en référence à l'âge moyen des collectionneurs) où n'existait pas ou peu la vidéo et que le cinéma rimait avec « magie ».

Le volume de certaines collections, les types de supports et d'autres éléments ne manqueront pas de surprendre certains. J'ai, par ailleurs, partiellement publié¹⁴²⁵ certains d'entre eux pour attirer l'attention sur notre travail et l'alimenter, mais aussi pour faire avancer ma démarche de fond qui ne se limite pas à cette thèse.

¹⁴²⁵ ROLLAND Frédéric, « Compte rendu du sondage auprès des collectionneurs de films argentiques en France », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, pp.22-25.

ROLLAND Frédéric, « Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques », *1895*, juin 2008, n°55, pp.181-192.

3. 3. 1 Le besoin d'une perception globale

Au lancement de ce travail de recherche, en décembre 2004, mes réseaux personnels et mes rencontres nous permettaient déjà d'avoir quelques intuitions sur les différentes catégories de collectionneurs qui pouvaient exister, les types de supports qu'ils possédaient et même l'ampleur ou la valeur de certaines collections. Il me fallait pourtant prendre du recul d'autant que j'étais impliqué personnellement. Bien que condition préalable (et j'en suis convaincu « indispensable ») à une correcte pénétration de ce milieu cette participation active en tant que collectionneur m'aurait probablement amenée à perdre mon objectivité. Toute interview que je réalisais ne pouvait être qu'un élément du puzzle, l'expression d'un cas particulier qui devait être confronté à la réalité générale. En effet, les réseaux de collectionneurs, comme nous l'avons signalé, peuvent être parfois assez cloisonnés les uns des autres et en connaître un nombre restreint peut donner l'illusion que leurs membres reflètent l'ensemble des collectionneurs. Une démarche scientifique demandait impérativement une tentative d'élargissement du panel et un nombre raisonnablement significatif de sondés.

Un sondage avait déjà été réalisé début 1998 par l'A.L.I.C.C. (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma) dont les résultats furent publiés et analysés par Pierre GUÉRIN et Serge MOROY dans le journal de l'association *Infos-Ciné*¹⁴²⁶. Il avait à l'époque un double objectif, d'une part mieux connaître les lecteurs et de répondre à leurs desiderata.

Au-delà des collectionneurs de films ou d'appareils, la revue s'adresse aussi aux cinéastes amateurs qui sont pour nous l'objet d'une préoccupation plus « périphérique » et si, au final, comme nous le verrons, nous nous sommes servis à l'occasion de ces résultats, beaucoup de questions du sondage de l'époque portaient sur le contenu de la revue. Il nous apparaissait en outre trop ancien, s'il s'agissait juste de l'exploiter pour lui même, en particulier de par la popularisation depuis de la vidéo-projection et du DVD¹⁴²⁷.

La réalisation d'un nouveau sondage statistique, le plus large possible, nous a donc semblé indispensable, en amont de cette recherche et en l'absence d'études sur le sujet, pour mettre en perspective le milieu des collectionneurs mais aussi laisser entrevoir des pistes de recherches potentielles et cohérentes.

J'ai donc effectué ce sondage, entre le 15 décembre 2005 et le 5 février 2006, à partir de mon réseau personnel de connaissances, de celui de l'ALICC et en abordant, sur une période de deux jours et demi, du 27 au 29 janvier 2006, les visiteurs de la foire « des

¹⁴²⁶ Op. cit., MOROY Serge, GUÉRIN Pierre « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, pp.5-10.

¹⁴²⁷ Mais pas encore, début 2006, de la Haute définition.

cinglés du cinéma » d'Argenteuil qui s'attardaient devant notre petit stand¹⁴²⁸. [Voir Annexe B, figure 40, photographie du stand à la foire d'Argenteuil pour le sondage de 2006].

J'ai par ailleurs choisi de ne plus distribuer d'autres formulaires aux collectionneurs que j'ai rencontrés après le 5 février 2006, qui est donc la date de finalisation du sondage. J'ai reçu deux réponses tardives en mars-avril ¹⁴²⁹ et j'ai finalement décidé de les prendre en compte du fait de l'intérêt des questionnaires et du principe que la consultation restait bien figée dans le temps en février 2006.

J'ai aussi contacté 20 structures associatives et cinémathèques régionales (portant donc notre sondage à un total de 305 contacts). Cette démarche avait pour but, d'une part de les tenir au courant de la démarche et, d'autre part, via un questionnaire spécifique, d'obtenir quelques informations sur elles, et enfin en leur demandant dans une lettre jointe¹⁴³⁰ de transmettre aux collectionneurs une information sur l'existence de ma démarche :

« J'ai tenu par ce courrier à vous tenir au courant de ma démarche, mais aussi vous demander éventuellement de m'y aider en transmettant aux collectionneurs privés de votre connaissance mon questionnaire et mes coordonnées ».

Nous avons en effet pensé, plutôt à tort d'ailleurs au vu des faibles retours, que les cinémathèques régionales pourraient se faire le relais d'une étude, dont les résultats, au final, auraient pu les intéresser. Leur manque de réaction est en soit une information pour nous puisqu'il démontre un manque d'intérêt apparent de ces structures pour ce sujet, mais aussi certainement quelques craintes.

L'existence de ce sondage, volet (partiellement disponible¹⁴³¹) de notre recherche a renforcé notre connaissance et donc notre argumentation sur le sujet lors de nos rencontres avec d'autres collectionneurs, ce qui de manière circulaire a enrichi ces dialogues parfois fugaces en les orientant vers les questions essentielles ou non prévues pour nous.

3. 1. 1. 1 Un climat de craintes

Notre démarche statistique était, nous l'avons dit, strictement confidentielle quant à l'identité des personnes qui ont bien voulu y répondre, du moment que nous avons pu, par le contexte et leurs déclarations, présumer de leur statut de collectionneur. Le seul objectif du sondage était l'exploitation de données statistiques globales et pas la constitution de fiches individuelles de renseignements (eussent-elles aidé pour cette recherche).

¹⁴²⁸ Table du stand dans la salle Jean-Villar partagé avec Emmanuel ROSSI, collectionneur privé de films (objet d'une des monographies), qui vendait des affiches de films et quelques bandes annonces.

¹⁴²⁹ Deux réponses tardives reçues l'une 10 mars 2006 et une le 21 avril 2006 finalement prises en compte car il s'agissait de questionnaires originaux numérotés avec notre écriture à l'encre bleue.

¹⁴³⁰ Annexe A19. Lettre d'accompagnement du sondage 2006 pour les associations et structures.

¹⁴³¹ Via les articles que j'ai publiés depuis.

En tête du formulaire [Annexe A17. Questionnaire du sondage de 2006 pour les personnes privées] figurait d'ailleurs la mention « Questionnaire strictement confidentiel » et le texte suivant :

Ce questionnaire est strictement confidentiel et est réalisé dans le cadre d'une recherche en thèse sur : *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France*.

Son but est une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs. Je m'engage par ailleurs sur l'honneur à ne faire aucun autre usage (publicitaire, commercial, etc..) de ce sondage.

J'ai vraiment besoin de votre coopération pour la validité de mon travail et j'espère vos réponses.

Pour toutes questions supplémentaires, mes coordonnées...

Lors du traitement des données, les personnes physiques sont devenues des numéros quand ils ne l'étaient pas déjà complètement de par la seule indication de numéro d'ordre sur les formulaires anonymes.

La lettre type qui accompagnait les questionnaires [Annexe A 16. Lettre d'accompagnement du sondage de 2006 pour les personnes privées] insistait sur le caractère global et universitaire de la démarche et faisant référence au sondage de 1998 effectué par l'ALICC pour « banaliser » un peu plus la consultation. L'appartenance à l'association était rappelée en bas de page, avec le statut de doctorant et les structures de rattachement de l'époque : le laboratoire S.I.S.A.R. (Simulacres, Images, Sons et Arts-Relais), l'école doctorale I.C.M.S. (Information, Communication, Modélisation, Simulation) et l'UFR « Arts et technologies » de l'Université de Marne La Vallée.

Certains, contactés pour cette étude, se sont étonnés d'être considérés comme « faisant partie » d'un objet d'études et de recherches, ce qui est pour nous révélateur de « l'in évidence » de notre sujet de recherche.

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'ambiguïté juridique qui entoure les collections de films argentiques n'aide pas à une étude comme la nôtre et si nous avons tenté d'expliquer notre démarche cela n'a pas toujours suffi à convaincre de nos bonnes intentions et à rassurer¹⁴³².

Le rôle positif du collectionneur de films argentiques ne peut généralement pas être envisagé par nombre d'acteurs du patrimoine cinématographique français dans un contexte qui, aujourd'hui, ignore tout simplement son existence ou l'intérêt général de ces collections particulières. De l'ignorance au mépris envers les collectionneurs il n'y a parfois qu'un pas franchi explicitement par un certain nombre de responsables des centres d'archives

¹⁴³² Il m'a d'ailleurs souvent été possible lors de la foire annuelle des « Cinglés du cinéma » à Argenteuil (pour les éditions depuis 2007) ou par exemple du « second casse-croûte des collectionneurs » (organisé, le 13 janvier 2009, par Bruno BOUCHARD à la Médiathèque de Nevers [en marge de ma conférence « Collections de cinéma » et de son exposition « Montreurs d'images »]) de dialoguer avec certains qui se sont directement présentés à moi comme ayant refusé de répondre par crainte.

audiovisuelles avec qui nous avons eu l'occasion de dialoguer pour expliquer l'objet de notre étude. De même pour de participation aux rencontres que nous avons organisées et plus implicitement en liaison avec des articles que j'ai rédigé sur le sujet.

Comme nous l'avons évoqué des collectionneurs ont été poursuivis en justice depuis les années 1960.

Parfois, par le biais du bouche à oreilles, les faits et sanctions se sont déformés pour prendre des tournures plus inquiétantes encore, en radicalisant les esprits. En outre, il est vrai que la justice et ses attendus furent, comme nous l'avons dit, changeants d'une affaire à l'autre ; cela a généré une crainte supplémentaire envers la loi devenue floue.

Notre implication dans cette recherche, en quête de renseignements et notre conscience éclairée du caractère sensible sur plan légal de ce sujet, nous poussent d'ailleurs, à signaler ici, à notre plus grand regret, qu'en ce qui concerne cette recherche, nous avons pris certaines dispositions pour garantir définitivement le secret des informations que des collectionneurs ont bien voulu nous donner. Tant pour la rédaction de ce mémoire de thèse, que pour nos articles ou simplement lors de discussion au sein même du milieu des collectionneurs la question de l'anonymat s'est posée constamment. Cela en lien avec des informations qui pourraient nuire à certains collectionneurs si elles venaient à être exploitées par des personnes, des sociétés ou des services motivés par l'exploitation de ces données.

A notre connaissance, un tel travail universitaire n'étant pas couvert par la notion de « secret professionnel », (d'autant que nous ne sommes ni journaliste, ni enquêteur de police ou missionné par le CNC ou un ministère), rien ne nous protège hormis les usages qui, il est vrai, sont généralement respectés.

Ces peurs que soient utilisées des données livrées de plein gré par des collectionneurs, que nous espérons infondées, sont révélatrices de l'atmosphère de méfiance qui peut parfois régner dans le milieu des collectionneurs privés de films.

La sensibilité des collectionneurs au « climat » juridique est peut-être par ailleurs démontrée pour l'année 1996. En effet lors de cette année qui est celle du procès GOMET (l'affaire ayant éclaté en octobre 1995 avec une période de détention provisoire) l'ALICC a connu une chute de ses membres¹⁴³³ et l'on est en droit de penser qu'il y a un lien de causalité entre les deux évènements (puisque est publiée la liste des membres¹⁴³⁴).

Chez certains, un climat de paranoïa peut exister, même si, il ne faut pas l'oublier, la menace de dénonciations existe vraiment et qu'il convient d'être prudent par respect des sondés du

¹⁴³³ De 108 en 1995 à 93 en 1996 (avant que le mouvement de croissance des adhésions ne reprenne en 1997 en passant à 133 membres).

Source : MOROY Serge, courriel du 6 novembre 2008.

¹⁴³⁴ Ce qui en soit justifie pour certains collectionneurs de ne pas devenir membres des associations de collectionneurs (Ciné-club 9,5 mm de France, l'ALICC et l'Association de la revue *Cinéscoopie*) et être abonnés à leurs revues. La encore certains collectionneurs isolés (souvent détenteurs d'importantes collections, y compris d'appareils) nous ont fait part explicitement de cette crainte.

panel. Rappelons qu'un certain nombre de collectionneurs n'ouvrent pas leurs portes au premier venu et qu'ils sont difficiles à approcher ou visiter même par d'autres collectionneurs. Dans ce cadre, il est évident qu'un questionnaire reçu par voie postale d'un inconnu est peu engageant.

Nous n'avons d'ailleurs pas souhaité multiplier les questions « délicates » qui auraient pu ou du figurer pour être vraiment complet, comme par exemple la profession du sondé, pour ne pas accentuer également l'impression « d'enquête de police » car nous avons la certitude que le taux de retour des questionnaires eût été bien moindre.

Notre posture de discrétion s'inscrit aussi dans le contexte général de cette thèse où nous ne parlons nominativement que des personnes impliquées dans des affaires de justice, celles agissant dans le cadre d'une action publique ou de leur fonctions associatives, celles qui ont déjà été l'objet d'articles dans des périodiques déposés au dépôt légal et enfin de celles qui nous ont donné l'autorisation de citer leur nom.

Au moment du lancement de ce sondage, fin 2005, un certain scepticisme prévalait chez nos interlocuteurs collectionneurs en lien avec cette question de la confidentialité et du secret qui limiterait nos chances d'obtenir un nombre significatif de réponses. Il est pourtant à signaler que, outre le taux honorable de réponses, environ 20 % des collectionneurs qui ont répondu par lettres ont joint des petits compléments (articles de presse, petits mots, etc.) ce qui montre que le sondage a été bien reçu. Dans de rares cas, comme celui de Monsieur René CHARLES (probablement le plus important collectionneur privé de France au moment du lancement de notre recherche et qui est décédé depuis), il nous a été demandé, explicitement, de parler et même de faire une certaine publicité à sa collection, mais ce fut très exceptionnel.

Naturellement, notre sondage a aussi entraîné les craintes escomptées parfois de manière explicites ; dans trois cas, j'ai reçu par écrit une réponse argumentée au questionnaire, dans un autre, un assez vif coup de téléphone, et enfin pour un cas plus proche un refus oral. Pour tous nous respectons pleinement leur point de vue.

Un seul de ces cas nous a réellement laissé dubitatifs ; un collectionneur, très connu dans ce « milieu » pour sa posture marchande, gentiment relancé pour remplir notre questionnaire sans succès dans le cadre des « Cinglés du Cinéma » d'Argenteuil, a confié le lendemain, aux caméras du 19-20, (le journal télévisée de France 3), le nombre de ses copies (2500) lors d'une activité de vente explicite de ces titres à grande échelle.

Une lettre pré affranchie¹⁴³⁵ pour le retour du questionnaire, auprès des particuliers, avait pour but de faciliter la participation ainsi que le courriel ou de l'urne sur le stand. Nous pensons que cela a certainement modéré une part des réticences prévisibles.

¹⁴³⁵ A mon nom et à l'adresse du secrétariat de l'UFR « Arts et Technologie », 6 cours du Danube, 77700 Serris, lieu de ma première inscription en thèse.

Le taux de questionnaires remplis suivant le mode de contact (main à main, courriel, lettre, ou en direct à Argenteuil) est par ailleurs globalement le même, (c'est à dire en moyenne 56,49 %¹⁴³⁶ .

Dans certains questionnaires, une partie des réponses sont incomplètes et l'on peut penser que, si, dans quelques cas, il s'agit de fautes d'inattention ou d'erreurs de compréhension, dans bien d'autres, il s'agit d'une volonté délibérée de ne pas répondre à certaines questions posées¹⁴³⁷ .

Nous avons constaté que parmi les questions qui « fâchent » revenaient celles concernant le nombre et la répartition par formats des titres de longs-métrages détenus.

Selon Serge MOROY¹⁴³⁸, la question n°7 du questionnaire aux personnes privées : « Combien avez vous de films de longs-métrages (de plus de 60 minutes) tous formats », aurait aussi été source de confusion avec les métrages de plus de 60 mètres.

Il est certain que ces observations affectent un peu la rigueur scientifique du sondage même si nous avons la conviction que, sur un sujet si sensible, de toute façon, il n'est pas possible de réaliser un sondage avec l'assurance absolue de réponses honnêtes et complètes.

3. 1. 1. 2 Organisation et méthodologie du sondage

Nous avons donc conçu deux types de questionnaires : le premier¹⁴³⁹ pour l'échantillon de 285 collectionneurs privés résidant en France que nous analysons dans cette étude, pour résultats, et un autre¹⁴⁴⁰, envoyé à une sélection de vingt associations, clubs ou cinémathèques, pour obtenir quelques informations, mais surtout pour les informer de notre démarche et les inciter à transmettre le questionnaire individuel. Les deux types de questionnaires étaient accompagnés d'une lettre explicative : une pour les particuliers¹⁴⁴¹, une autre pour les associations et structures morales¹⁴⁴².

La diffusion s'est effectuée en premier lieu via notre réseau personnel (même indirect) de connaissances mis à contribution via le formulaire de sondage distribué par courriels (mails), de la main à la main (avec parfois un intermédiaire) et seulement dans deux de ces cas par lettre.

¹⁴³⁶ Voir également en Annexe A14. Index des tableaux des sondages auprès des collectionneurs de films en 1998 et 2006.

¹⁴³⁷ Nous avons par ailleurs constaté, de nous même dans au moins une visite de collection et une fois à l'oral, la même différence entre la déclaration de pratique et de détention des supports dans la liste des membres des association de collectionneurs et la réalité sur place dans la collection où le 35 mm était par exemple bien présent massivement contrairement à la mention dans la liste.

¹⁴³⁸ Alors secrétaire général de l'ALICC dans un courriel du 1 février 2006.

¹⁴³⁹ Annexe A17. Questionnaire du sondage de 2006 pour les personnes privées.

¹⁴⁴⁰ Annexe A20. Questionnaire du sondage 2006 pour les associations et structures

¹⁴⁴¹ Annexe A16. Lettre d'accompagnement du sondage de 2006 pour les personnes privées.

¹⁴⁴² Annexe A19. Lettre d'accompagnement du sondage 2006 pour les associations et structures.

En ce qui concerne les membres de l'ALICC, le sondage a principalement été effectué par courrier, à partir de la liste¹⁴⁴³ des membres de 2005 (donc avant la scission de l'association¹⁴⁴⁴), suivant le critère de la déclaration d'activités par supports dans la colonne « formats », en excluant l'unique pratique du « cinéma amateur » ou, généralement, un champ non rempli.

Les membres résidant à l'étranger (en Suisse, en Belgique, etc.) étaient aussi exclus de l'étude et deux formulaires ont été supprimés de notre étude pour cause de décès en 2005.

Tableau 3

Répartition des sondés par modes de diffusion :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Part des sondés au moins par une lettre	208	72,98 %
Part des sondés uniquement par un mail	21	7,37 %
Part des sondés uniquement à Argenteuil	53	18,6 %
Part des sondés en face à face (proches)	3	1,05 %

Le mode de contact a aussi été défini, à partir du principe que nous souhaitons limiter, au départ, à environ 200 le nombre de membres de l'ALICC consultés, pour minorer la part des membres de l'association dans le sondage et aussi pour des raisons financières liées aux frais d'expédition. Les formulaires par lettre étaient accompagnés d'une enveloppe pré affranchie et tamponnée à l'adresse notre UFR de rattachement de l'époque « l'UFR Arts et Technologie », Institut Charles Cros, pôle Val d'Europe, de l'Université de Marne La Vallée¹⁴⁴⁵ pour augmenter les chances de réponse, ce, tant sur le plan du pragmatisme économique que pour montrer notre appartenance à un organisme de recherche officiel.

Nous avons également trouvé en la personne de Serge MOROY, secrétaire de l'ALICC, une aide précieuse, en nous conseillant, en nous envoyant la liste des membres de l'association sous forme numérique (faisant gagner un temps précieux pour son exploitation) mais aussi et surtout en expliquant le plus possible au bureau et aux membres de l'association notre démarche. L'A.L.I.C.C. (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma) était, en effet, par définition, l'association sur laquelle nous pouvions nous appuyer pour effectuer une telle

¹⁴⁴³ Réservée aux membres dont nous sommes depuis début 2005.

¹⁴⁴⁴ Et la création, le 10 janvier 2006, de l'Association de la revue *Cinéscopie*, dont les fondateurs sont des transfuges de l'ALICC.

¹⁴⁴⁵ Pour ce mailing, nous avons bénéficié de l'assistance de certaines secrétaires, en particulier de Dominique RAGUENEAU et Dominique PERONNET et la participation active et matérielle du professeur des universités Sylvain MICHELIN, alors co-directeur minoritaire de ce travail de recherche.

étude, puisque l'association fédère des collectionneurs de tous horizons. Pour remercier cette association et ces membres qui ont bien voulu y participer, le numéro d'avril 2006 de la revue *Infos-Ciné*¹⁴⁴⁶ a eu droit à la primeur des résultats du sondage (même si, par la suite, dans le cadre de cette études, les chiffres ont pu varier légèrement après avoir été affinés). Malgré nos efforts pour élargir nos contacts, au final, 72,63 % des sondés sont des membres de l'ALICC en 2005 (soit 207 personnes).

Tableau 4

Part des membres de l'ALICC dans le sondage :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Total des membres de l'ALICC contactés	207	72,63 %
Total des non membres de l'ALICC contactés	78	27,37 %

Nous n'avons pas complètement réussi dans notre démarche globale car nous n'avons pas pu toucher, à ce stade de nos recherches, début 2006, un nombre plus important de non-membres de cette association puisqu'ils ne représentaient que 78 personnes, soit 27,37 % des personnes contactés.

Notre connaissance des réseaux était, fin 2005, encore insuffisante pour élargir plus le panel au delà des membres de l'ALICC, la part des membres de l'association est donc très importante dans notre étude.

Depuis nos contacts se sont surtout élargis grâce à cette étude, et lors de la préparation, en 2007 de *La première rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives* à la Cinémathèque française qui s'est finalement tenue, le 12 janvier 2008.

Tableau 5

Part des questionnaires valides des non membres de l'ALICC :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Total des non membres de l'ALICC sondés	78	27,37 %
Total des réponses des non membres ALICC	38	13,33 %
Questionnaires des non membres ALICC valides	37	12,98 %
Questionnaires hors ALICC et hors critères	1	0,35 %

¹⁴⁴⁶ Op, cit., ROLLAND Frédéric, « Compte rendu du sondage auprès des collectionneurs de films argentiques en France », *Infos-ciné*, avril 2006, n°63, pp.22-25.

Au moment de la diffusion des questionnaires à la foire des « Cinglés d'Argenteuil », pour éviter une éventuelle double participation, nous avons demandé aux sondés anonymes s'ils avaient déjà été consultés par lettre.

Le mode de contact séparé des membres de l'ALICC (sauf pour des membres que je connaissais personnellement) s'averra bien utile par la suite, puisque nous sommes finalement capables de différencier les membres de l'ALICC de la liste 2005, des autres sondés. Cette possibilité permet donc avantageusement d'effectuer plusieurs sondages en un. Le sondage général existe pour lui-même, et d'autre part il est possible, de comparer, les chiffres des deux groupes de sondés, ceux de l'ALICC et les autres, qui pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons sont légèrement dissemblables.

Il est par ailleurs possible, en reprenant les seules réponses des membres de l'ALICC de notre sondage, de les comparer avec le sondage effectué par l'ALICC auprès de ses membres à la date butoir du 28 février 1998. Ce premier sondage et son étude nous ont donc été très utiles, du fait justement des huit années de décalage entre les deux consultations.

A l'époque, 150 questionnaires avaient été envoyés à tous les membres avec un très bon retour de 111 réponses, soit 74 %. Certes, pour nous, scientifiquement, la présence de 4 résidents suisses ayant répondu ainsi que de la Cinémathèque de Bretagne (organisme institutionnel)¹⁴⁴⁷ pose un léger problème. Malgré tout il ne nous semble pas de nature à invalider le sondage de 1998 dans son ensemble dans le cadre de notre démarche restreinte aux particuliers résidents en France.

Tableau 6

Part des questionnaires valides chez les membres de l'ALICC :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Total des membres de l'ALICC sondés	207	72,63 %
Total des réponses de membres de l'ALICC	123	43,15 %
Questionnaires de membres ALICC valides	112	39,29 %
Questionnaires de l'ALICC hors critères	11	3,86 %

Sur les 207 membres de l'ALICC consultés pour notre sondage de 2006, il n'y a eu « que » 123 réponses, soit 59,42%.

¹⁴⁴⁷ Comme le révèle le tableau de la « Cartographie », et l'étude sur la Région (ou Pays), in, MOROY Serge, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires - I Analyse de Serge Moroy », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.5.

Tableau 7

Taux de réponses des sondages ALICC en 1998 :

	Membres	%
Total des membres de l'ALICC sondés 1998	150	100 %
Total des réponses de l'ALICC 1998	111	74 %

Au final, pourtant, le nombre total des questionnaires valides¹⁴⁴⁸ (sur des critères que nous verrons plus loin) pour le sondage de 2006 est quantitativement très proche avec 111 en 1998¹⁴⁴⁹ (même avec 5 cas litigieux, s'il avait été appliqué nos critères de 2006) contre 112 en 2006.

Tableau 8

Taux de réponses au sondage de 2006 sur la partie ALICC :

Total des membres de l'ALICC sondés 2006	207	100 %
Total des réponses de l'ALICC 2006	123	59,42 %
Total des réponses de l'ALICC 2006 valides	112	54,1 %

Enfin, une partie de notre sondage 2005-2006 s'est effectuée à la foire des « Cinglés du cinéma d'Argenteuil ». Nous avons, pris soin lorsque lors de la location d'une table d'exposition dans la salle Jean-Villar, d'expliquer notre démarche à José AUGUSTI, l'organisateur de la manifestation.

Nous disposions d'une urne posée sur des boîtes de 35 mm, de divers marquages au nom de l'Institut Charles Cros et de l'université de Marne-La-Vallée, ainsi qu'un texte explicatif de notre démarche¹⁴⁵⁰ et d'une pile des questionnaires anonymes numérotés.

Nous avons abordé les passants attirés par les films annonces 35 mm et les affiches de notre voisin, d'autant plus facilement que nous étions positionnés à l'entrée de la salle principale au moment où les visiteurs marquent un arrêt pour visualiser l'ensemble de cette même salle.

Nous n'avons pas cherché à imposer une participation aux visiteurs qui nous ont confirmé qu'ils étaient collectionneurs et qu'ils n'avaient pas été consultés auparavant. Nous n'avons donné des questionnaires qu'aux personnes qui voulaient bien les prendre, en les invitant à les compléter plus tard, puis pour les plus inquiets, à les glisser dans l'urne pendant notre

¹⁴⁴⁸ Sur des critères que nous verrons plus loin pour le sondage de 2006.

¹⁴⁴⁹ Tableau « Les catégories d'âges », in, op. cit., MOROY Serge, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires - I Analyse de Serge Moroy », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.6.

¹⁴⁵⁰ Annexe A21. Affichette lors du sondage à Argenteuil en janvier 2006.

absence. Nous nous sommes aussi déplacés pour aller discuter avec des exposants non professionnels invités à remplir le questionnaire s'ils le souhaitent.

Notre choix de questions est un compromis et il est, de ce fait, imparfait. Il nous fallait, dans la limite d'une page recto verso, obtenir des données sous la forme la plus simple possible pour ne pas susciter les craintes des sondés et obtenir au final une exploitation facile, précise et objective du questionnaire.

Un questionnaire essentiellement à choix multiples nous a donc paru pertinent [voir Annexe A17. Questionnaire du sondage de 2006 pour les personnes privées]. Quelques questions « à trous » étaient présentes pour une démarche ludique où nous avons voulu faire varier légèrement ces formes de réponses entre les réponses binaires ou multiples.

Seules les questions n°19, n°20 et n°21 sur la vidéo étaient liées à une autre, en l'occurrence la n°18 « Avez vous un vidéo-projecteur ? » les autres n'étant pas directement liées entre elles. La répartition en 17 questions par pages se voulait aussi équilibrée.

Au final, sur les 34 questions seules les deux dernières restaient ouvertes : la n° 33 sur le film préféré et la n° 34 sur les motivations historiques du collectionneur et ses buts.

3. 1. 1. 3 La sélection des questionnaires valides

A l'instar de ce que nous avons déjà dit dans le cadre de la définition de l'objet même de cette recherche, il nous a donc été parfois difficile de décider qui était conforme aux critères de l'étude, donc du sondage, et qui ne l'était pas.

Nos efforts de pré-sélection des sondés n'ont, par ailleurs, pas empêché que 12 questionnaires retournés (dont 11 membres de l'ALICC) ne soient exploitables ; ainsi certains déclarent ne pas avoir de films, avoir vendu leur collection, posséder exclusivement des appareils et n'avoir qu'un minimum de films pour les faire tourner, etc. C'est seulement après une étude approfondie des formulaires et des cas tangents que nous avons décidé de les valider ou non¹⁴⁵¹.

Les cinéastes amateurs qui collectionnent leurs propres films et n'ont que deux ou trois films autres sont-ils des collectionneurs de films ? Notre choix pour retenir un questionnaire ou pas, a donc parfois été difficile et une part de subjectivité est intervenue à la lecture de l'ensemble du questionnaire, pour le retenir ou non. Nous avons choisi d'éliminer seulement les questionnaires des cas les plus extrêmes de non « compatibilité », le doute allant plutôt dans le sens de la prise en compte du questionnaire.

¹⁴⁵¹ D'ailleurs nous avons réintégré 3 formulaires entre le premier compte rendu du sondage pour l'ALICC et nos calculs au final.

Avec les deux questionnaires en retard nous obtenons donc un différentiel de 5 questionnaires valides de plus avec, 151 contre 146 dans le premier compte rendu pour la revue *Infos-Ciné*.

Nous devons par ailleurs avouer que le paramètre des « collections d'appareils » laisse planer un doute pour deux ou trois cas dans notre esprit. En effet, cette question des appareils bien que probablement insoluble (au sens où l'objet de notre recherche porte sur les films et pas directement sur les appareils) ne nous satisfait pas pleinement en particulier du fait de la place centrale des supports et de la technique cinématographique dans les motivations des collectionneurs.

Dans un autre registre, Serge BROMBERG, dont nous pouvons parler assez librement, de par sa notoriété et ses actions de sauvegarde, n'est plus totalement un collectionneur privé de par l'importance de la collection que gère sa société, Lobster Films même s'il est aussi un collectionneur privé. Nous avons donc choisi, après réflexion, de l'intégrer dans les statistiques générales. Il participe d'ailleurs, comme nous l'avons signalé, en marge des institutions publiques et des grands distributeurs historiques comme Gaumont-Pathé archives, au sauvetage du patrimoine cinématographique en prouvant du même coup le potentiel patrimonial des collections privées qui sont une source fondamentale pour ses acquisitions.

Lors du sondage à Argenteuil, il nous a été impossible de faire comprendre à un sujet Belge que sa nationalité l'empêchait de participer. Très motivé et loquace, il a introduit son formulaire dans l'urne mais nous l'avons « repêché » dès qu'il fut reparti dans les allées.

Dans l'ensemble, avec 161 réponses positives à notre questionnaire (soit 56,5 % des sondés), dont 149 questionnaires valides (soit 52,27 % des sondés) la participation a été bonne bien qu'inférieure en proportion au sondage de l'ALICC de 1998 qui affichait, comme nous l'avons dit, un taux 74% de participation. A notre décharge, nous pourrions faire remarquer le caractère « externe » du sondage de 2005-2006 animé par une démarche scientifique, alors que celui de 1998 était une consultation interne aux membres d'une association pour améliorer la qualité de leur revue : *Infos-Ciné*.

Tableau 9

Part des questionnaires valides et hors critères :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Questionnaires valides	149	52,28 %
Questionnaires hors critères	12	4,21 %
<i>Total des réponses de particuliers sondés</i>	<i>161</i>	<i>56,49 %</i>

Tableau 10

Part des refus et des questionnaires non retournés :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés	285	100 %
Refus du questionnaire (hors Argenteuil)	6	2,1 %
Questionnaires non retournés	118	41,4 %
<i>Total des refus de réponse des sondés</i>	<i>124</i>	<i>43,5 %</i>

Des réponses incomplètes et parfois un certain rejet (avec annotations dans les marges) des réponses binaires type « Oui » ou « Non », l'incompréhension assez généralisée à la question n°15 sur la notion de notes moyennes au sujet de « l'état moyen des copies », etc. nous ont également posé des problèmes pour faire nos statistiques.

Après mûre réflexion, nous avons choisi, tout simplement, à l'intérieur du groupe des 149 questionnaires retenus comme « valides », de ne prendre en compte que les réponses exprimées pour chaque question, pour chaque calcul. La base des calculs ne s'effectue donc pas constamment sur la base de 149 réponses mais parfois sur 146, sur 141, sur 139, etc. suivant les réponses valides à chaque question.

3. 1. 2 Les résultats

Seuls 149 des sondés parmi ceux qui ont répondu à notre questionnaire semblent pouvoir correspondre aux critères généraux de notre champ d'étude (nous avons exploité toutes les réponses qui pouvaient l'être).

Ce sondage finalisé en février 2006 et celui réalisé par l'ALICC en janvier 1998 montrent de manière complémentaire, qu'il existe plusieurs groupes de collectionneurs assez homogènes, bien que distincts les uns des autres, et, que d'autre part, sur le plan des contenus des collections, l'amplitude est très forte avec celles de quelques films à plusieurs milliers de titres.

Ces résultats et constats statistiques généraux sur les collectionneurs de films ne sont peut-être pas l'exact reflet de la situation française dans son ensemble, mais ce qu'ils font apparaître semble cohérent avec nos rencontres et ce qu'on nous a livré dans des conversations ou ce que nous avons pu voir lors des visites des collections.

Ces résultats ont alimenté des pistes de réflexions et les ont aussi validées dans l'ensemble puisque nos observations ont assez souvent recoupé nos observations chiffrées.

Le potentiel global de ces collections est de manière cumulée, comme nous le pensions, assez important.

Ces résultats ont guidé la structure d'une part de notre argumentation. Ils ont le plus souvent conforté ce que nous connaissions préalablement du sujet. Ils nous ont aussi été utiles pour appuyer la légitimité de l'intérêt porté à ce sujet d'étude et ont démontré le potentiel des collections privées de films en support argentique. La curiosité des uns et des autres sur ce sondage, même chez certains qui tenaient un discours circonspect sur le sujet, nous a rasséréiné dans notre démarche.

En ce qui concerne les monographies, nous avons en particulier dans les cas de Serge MOROY et d'Emmanuel ROSSI, décidé d'utiliser les données de leur questionnaire pour alimenter leur portrait.

3. 1. 2. 1 Un monde d'hommes qui vieillit vite

Premier constat qui ne demandait même pas d'attendre les retours des questionnaires : les 285 personnes privées particulières que nous avons contactées sont, à notre connaissance, tous des hommes !

Les femmes sont en effet rares dans ce milieu et, même si elles jouent un rôle fondamental dans le hobby de leurs compagnons, elles restent « officiellement » des femmes « de » collectionneurs (même lorsqu'elles héritent de collections).

Nous connaissons pourtant quelques collectionneuses ainsi que d'autres que nous connaissons, même indirectement, depuis la réalisation de ce sondage, mais ce sont des

cas assez marginaux. Au delà de notre sondage, il semble que la part des femmes ayant directement constitué ces collections (donc à l'exclusion des veuves ou des héritières) est très faible ; elle doit tourner au grand maximum à un 1 % des collectionneurs français de films argentiques (car nous en avons rencontré et entendu parlé d'autres depuis).

Ce caractère unisexe est certes assez courant dans le monde des collectionneurs, concernant surtout des sujets ayant une composante technique (comme pour les petits trains, les véhicules, etc.), mais la proportion radicale que nous pouvons observer ici s'oppose totalement à la réalité plus mixte de la cinéphilie contemporaine et mérite donc, de ce fait, que l'on s'y attarde.

Les réunions et colloques sur les archives cinématographiques comme *Archimages* ou même nos deux éditions (2008 et 2009) de *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives* sont très fréquentées par la gent féminine avec facilement un auditeur ou participant sur deux.

De nombreuses femmes sont actuellement à des postes de responsabilité, comme, par exemple, Béatrice DE PASTRE, succédant à Michelle AUBERT, aux Archives françaises du Film du CNC, ou d'autres, dans des institutions publiques, para-publiques, régionales ou d'archives de distributeurs historiques, mais le milieu des collectionneurs privés de films, lui, ne connaît presque que des hommes en son sein.

Le facteur générationnel est très certainement à prendre en compte à ce sujet puisque, comme nous allons le voir, la moyenne d'âge des collectionneurs est élevée. Historiquement, la cinéphilie ou la technique cinématographique, de la réalisation à la projection était, il y a quelques décennies, statistiquement très largement des postures ou des centres d'intérêts masculins. D'ailleurs, n'est-ce pas encore le cas dans une moindre mesure ? N'y a-t-il pas, comme nous l'avons évoqué, un fait social et culturel à considérer que la collection de machines de projection ou de caméras est avant tout dédiée aux hommes qui seuls pourraient les maîtriser ? L'entretien des appareils, la manutention des films impliquent un rapport physique aux films parfois ardu. Le matériel est généralement lourd et le savoir-faire du mécanicien reste une science masculine par tradition.

Tout aussi fondamental et évident est le constat que l'âge moyen du collectionneur de films (ou d'appareils avec des films) est assez élevé avec 60 ans pour l'ensemble des personnes interrogées en 2006 (ayant répondu à cette question n°1, soit 147 personnes).

L'âge moyen des membres de l'ALICC est de 62 ans, contre 53 ans pour les autres sondés. Pour rappel, la moyenne d'âge de « l'Aliccien » était de 55 ans dans le sondage de 1998 et sur la base d'un échantillon de membres consultés ayant répondu à la question très proche puisque 111 en 1998 et 112 en 2006 [tableaux 7 et 8], on pourrait donc conclure à un vieillissement rapide des membres de l'association. Les huit ans de décalage entre les deux sondages (de 1998 à 2006) correspondant presque aux sept ans de différence d'âge entre

les membres de l'ALICC ! Les membres s'étant pour une bonne part renouvelés pendant cette période¹⁴⁵² et même en prenant en compte d'un facteur lié au hasard, il est indiscutable que la communauté des « Alicciens » et probablement l'ensemble de la communauté des collectionneurs aient connu un vieillissement assez rapide sur cette période qui s'est probablement encore aggravée de presque trois ans depuis le sondage.

Tableau 11

Age moyen des collectionneurs :

Sur l'échantillon global des collectionneurs	60 ans
Sur l'échantillon des membres de l'ALICC	62 ans
Sur l'échantillon des non membres de l'ALICC	53 ans
Lors du sondage de l'ALICC en 1998	55 ans

Le plus jeune collectionneur de films de l'échantillon total avait, en février 2006, 28 ans et si nous avons rencontré, depuis le sondage, plusieurs jeunes dont un de 22 ans (en 2007¹⁴⁵³), il est clair que le collectionneur de films en support photochimique est relativement âgé, ce qui n'est pas une surprise.

La date de début de collection (question n°2 du questionnaire) remonte à 1978 pour l'ensemble de l'échantillon, c'est-à-dire pour notre « collectionneur moyen » une collection commencée à 32 ans. La part des collectionneurs ayant débuté à partir ou après 1990 est d'environ 35 % mais on compte parmi eux quand même 19 % environ de personnes nées avant guerre ! Une collection de films récente n'est donc pas forcément le fait d'un jeune homme, ce qui accentue sans doute l'impression générale de vieillissement.

L'accès à la retraite d'une génération marquée par le support film et les projections amateurs dans leurs enfances dans les années 1940-1950 est peut-être aussi une explication plausible d'une vocation à développer une collection sur le tard, autour, par exemple, d'un appareil de projection détenu depuis longtemps (en lien par exemple avec la pratique du cinéma amateur).

Ce problème de vieillissement pose en outre la question de la relève des collectionneurs, non seulement en général si on réfléchit en terme de groupe mais aussi individuellement avec, à la clef, des menaces sur le devenir de nombre de collections.

Les revues de collectionneurs de films compte dans tous leurs numéros une rubrique nécrologique parfois fournie et une part des discussions dans les assemblées générales ou les allées des foires portent sur le décès récents de tel ou tel collectionneur.

¹⁴⁵² Comme le prouvent les numéros croissants des nouveaux membres pour un nombre total de membres seulement en légère augmentation (pour cette période).

¹⁴⁵³ Qui fut mon élève en Licence à l'université de Marne la Vallée.

Beaucoup de collectionneurs ne disposent pas de relève et les années à venir seront pleines de « SOS » d'héritiers désemparés face à ces collections bien souvent importantes. Si le collectionneur de film argentique est manifestement âgé, et l'est de plus en plus, nous sommes frappés de constater que le collectionneur d'appareils photographique est, au vu de la seule fréquentation des foires comme celle de Bièvres, en moyenne plus jeune¹⁴⁵⁴.

3. 1. 2. 2 Des milieux sociaux et une répartition géographique hétérogènes

Il est facile de se rendre compte lors de rencontres (ou comme le montre le sondage réalisé en 1998 par l'ALICC¹⁴⁵⁵ qui abordait plus frontalement cette question) que les collectionneurs sont de milieux sociaux culturels très différents.

Ce sondage de 1998 indiquait¹⁴⁵⁶ 52 % d'actifs d'une moyenne d'âge de 45 ans. La part des retraités en relation avec l'âge moyen des collectionneurs est donc très importante et croissante avec leur vieillissement et leur moyenne d'âge de 60 ans en 2006.

Ils peuvent exercer ou avoir été professionnellement en rapport avec l'industrie du cinéma ou de l'audiovisuel (exploitant, projectionniste, technicien, réalisateur, journaliste, etc.) ou pas du tout (artisan, commerçant, cuisinier, gendarme, dentiste, mécanicien, chef d'entreprise, etc.) même si, parfois, leurs activités les ont fait animateurs puis héritiers de fonds liés à des ciné-clubs (enseignant, curé, employé communal ou gérant de stock de films d'entreprises). Notons à ce propos que la liste annuelle des abonnés à la revue *Cinéscope*¹⁴⁵⁷ comprend une colonne « profession » qui est un élément d'information sur le sujet.

Il est très difficile de tirer des conclusions des données ou des informations que nous pouvons avoir sur le sujet. Tous les cas de figure s'y trouvent et les professions sont assez variées. Certes, logiquement, à la question n°28¹⁴⁵⁸ de notre sondage de 2006, un nombre significatif de collectionneurs (25,7 %¹⁴⁵⁹) a eu ou a encore un rapport professionnel avec le monde du cinéma. Faire partie du monde professionnel du cinéma est donc un facteur favorisant mais pas absolu. Il est d'ailleurs intéressant d'observer qu'à la question (subsidaire n°29) sur l'envie, même rétrospective, de faire partie du monde des professionnels du cinéma, chez les 74,3 % de ceux qui n'en font ou faisait pas partie, 30 %

¹⁴⁵⁴ C'était particulièrement frappant en comparant la fréquentation des allées de la « 22^{ème} Foire internationale des cinglés du cinéma d'Argenteuil » et « La 46^{ème} Foire Internationale à la Photo de Bièvres » en 2009.

¹⁴⁵⁵ MOROY Serge, GUERIN Pierre, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, pp.5.10

¹⁴⁵⁶ Op. cit., MOROY Serge, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires - I Analyse de Serge Moroy », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.5.

¹⁴⁵⁷ Liste des membres, réservée aux abonnés, juin 2009, 8p.

¹⁴⁵⁸ Question n°28 du sondage auprès des collectionneurs privés de films de cinéma en support argentique : « Avez vous ou faites vous partie d'une profession liée au cinéma ou à la télévision (exploitation, distribution, production, etc..) »

¹⁴⁵⁹ Question n°28 : 37 oui - 104 Non sur un total de 144 réponses.

seulement environ en ont rêvé. Le lien entre cinéma professionnel et amateur n'est donc, là aussi, même sur le plan des désirs, pas forcément complètement évident.

A la lumière de nos rencontres mais aussi par déduction logique, nous pensons toutefois que les nouveaux « entrants » 35 mm sont plus souvent du milieu professionnel du cinéma que leurs aînés. Leurs collections de films ne trouvent pas leur origine dans le seul besoin pratique de visionner des films puisque, pour les particuliers, la vidéo se substitue en grande partie à l'argentique depuis la fin des années 1970. Les copies en format sub-standard de films d'édition ou vendues par les filières légales que nous avons décrites, n'ont rien à voir avec des copies 35 mm où il faut sortir du système pour les obtenir. Il faut soit avoir des relations avec le monde de la distribution industrielle, c'est-à-dire avec des personnes qui ont ces relations.

Les revenus sont, intrinsèquement liés aux professions, très différents. Nous connaissons un bon nombre des personnes percevant le minimum vieillesse, le Revenu Minimum d'Insertion, ou encore une maigre pension invalidité handicap, qui sont dotés de collections respectables dans tous les domaines et tous les formats dont le 35 mm. D'autres, très à l'aise sur le plan matériel, s'équipent des derniers systèmes de reproduction sonore ou possèdent des salles dédiées et quasi-professionnelles qui sont « le clou du spectacle » pour leurs invités.

Le facteur financier n'est, à notre sens, pas le principal facteur discriminant dans la définition de la nature d'une collection, même si les « gros » titres à l'achat sont souvent réservés à ceux qui peuvent se les payer, à moins qu'ils n'en aient eu l'opportunité par d'autres moyens ou à une autre époque. Dans l'absolu, même s'il nous est impossible de connaître dans le détail ou globalement les revenus de chacun, nous constatons ici que, jusqu'à présent, il ne faut pas forcément être riche pour être un collectionneur de films argentiques.

Certes, comme nous l'avons vu, certains films et appareils sont chers mais les astuces de chacun pour contourner l'obstacle financier compensent souvent le manque de moyens. L'appétence des « pauvres » pour les opportunités de récupérer des films et des appareils n'a d'équivalent que celle de certains « riches » à vouloir se payer sans faire trop d'effort des titres de plus en plus rares et coûteux, ce qui au bout du compte peut amener leurs collections à se ressembler sans avoir coûté pourtant la même somme. Les écarts de coût d'achat sont de ce point de vue parfois énormes, surtout rapportés à la valeur réelle finale des collections en matériel et en films.

Notre sondage de février 2006 montre (question n°27), que les collectionneurs ont fait des études supérieures dans une proportion beaucoup plus importante que nous ne le soupçonnions, avec 40,54 % de sondés, même s'il est préférable d'être très prudent sur les interprétations qu'on peut faire d'un tel constat.

Tableau 12

Niveau d'études des collectionneurs :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés ayants répondu	148	100 %
Pas de diplômes	5	3,38 %
Certificat d'études / CAP / Brevet	41	27,70 %
Bac ou équivalent	42	28,38 %
Études supérieures	60	40,54 %

Le nombre de sans diplômes est lui très bas avec seulement 3,38 %, ce qui au regard de l'âge moyen de l'échantillon de 60 ans et la hausse de la formation moyenne depuis 40 ans est assez surprenant.

Pour ce qui est de la localisation géographique, la liste de membre de l'ALICC en 2005 que nous avons utilisée pour le sondage, de même que nos réseaux de connaissances personnels ou nos discussions à la foire d'Argenteuil, ne font que confirmer ce que montrait globalement le sondage de 1998 de l'ALICC : c'est à dire un certain éclatement géographique.

Le tableau sur la localisation géographique¹⁴⁶⁰ du sondage de 1998 révélait 17 régions françaises représentées sur 26 avec : 28 % des membres ayant répondu qui venaient d'Île de France, 12 % du Nord Pas de calais, 9 % de Bretagne et autant en Provence Alpes Côtes d'Azur, 6 % en Rhône-Alpes, etc.

Dans notre étude en 2005-2006 à partir de la liste des membres de l'ALICC, il en était à peu près de même qu'en 1998, avec toujours un très faible nombre de sondés ou une absence en Limousin, Basse-Normandie, Franche Comté, Alsace, Corse et en Outre-mer. Quelques agrégats peuvent s'observer surtout autour des grandes villes (hormis Paris) comme Lyon, Lille ou Toulouse, mais aussi dans un département comme l'Île-et-Vilaine ou en Haute-Savoie.

Dans ces derniers cas, nous avançons l'idée que la logique de « réseau » explique pour une bonne part l'existence de petits groupes au sein de départements isolés.

La part d'environ un quart des sondés, domiciliés en Île-de-France en 1998 et 2006, est un compromis intermédiaire entre la réalité de la localisation de la production audiovisuelle

¹⁴⁶⁰ Op. cit., MOROY Serge, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires - I Analyse de Serge Moroy », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.5.

d'aujourd'hui puisque 83,7 % des emplois du secteur en France y étaient domiciliés en 2006¹⁴⁶¹ et le fait qu'il y ait 18,24 %¹⁴⁶² de franciliens en 2006.

En minoration, cela peut s'expliquer par plusieurs facteurs : d'une part, comme nous le verrons, l'activité professionnelle des collectionneurs de films est, ou a été, minoritairement en rapport avec l'audiovisuel (25,7 % en 2006), d'autre part, l'âge les met souvent en position d'être en retraite donc souvent éloigné de Paris (ville plus active). Peut-être aussi que pour des raisons de place, ce hobby encombrant est plus adapté à la province. Enfin, par une logique de contre-poids à la riche offre parisienne, la motivation d'avoir son cinéma personnel se justifie d'avantage.

En majoration : la part de professionnels, même restreinte, existe comme supérieure à la moyenne des français et induit souvent, comme nous venons de le dire, une localisation en Île de France où les réseaux et des boutiques sont plus accessibles. Rappelons que le sondage a été en partie effectué à Argenteuil (ce qui même pour une manifestation de cette ampleur reste « local »). Les revues, qui sont un vecteur d'échanges, sont plus connues en Île-de-France qu'en province.

Enfin, peut-être pour certains, le constat général du CNC, que la « cinéphilie » est plus urbaine et surtout parisienne avec un indice de fréquentation de 13,21 séances par an contre 1,77 pour les petites communes de provinces en 2006¹⁴⁶³. Rappelons qu'il faut nuancer cette « observation » du CNC par le fait que, en toute logique, la concentration de population n'est pas la même, les infrastructures sont différentes, ce qui « circulairement » alimente cette réalité statistique.

Le maillage global du territoire par les collectionneurs est certainement plus dense qu'un tel sondage ne pourrait le montrer. Pour preuve, en partie grâce à Bruno BOUCHARD et à des animations auxquelles j'ai été invité, nous avons pu nous rendre compte pleinement, en 2008, à quel point le secteur des régions Centre et Bourgogne comptaient de collectionneurs alors que Jean VAN HERZEELE, mon grand-oncle, résidant au nord de la Nièvre se sentait isolé quelques années auparavant.

Plus le temps passe et plus notre connaissance du sujet et nos relations s'affinent, plus nous en découvrons dans ce secteur des collectionneurs au point de penser qu'il y a probablement un collectionneur environ tous les 20 Km dans toutes les directions.

¹⁴⁶¹ Source électronique, site Internet, portail du conseil général d'Île de France, à l'adresse URL : <http://www.iledefrance.fr/lactualite/culture/cinema-audiovisuel/ca-tourne-toujours-aussi-bien-en-ile-de-france/> consulté le 16 mai 2008.

¹⁴⁶² Ce qui est légèrement plus important que la moyenne nationale puisque 18,24 % de la population française (11,49 millions) vit en Île-de-France en 2006.

Source électronique, site Internet de l'INSEE « La France en fait et chiffres » à l'adresse URL : <http://www.insee.fr> consulté le 16 mai 2008.

¹⁴⁶³ Source électronique, site Internet du CNC, « statistiques – fréquentation des salles, à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> , consulté le 16 mai 2008.

Il n'y a pas de raison de penser que cet état de fait ne puisse s'appliquer à l'ensemble des provinces françaises. Cette donnée, certes approximative et détachée du sondage lui-même, corrobore assez bien notre estimation de départ sur le nombre total de collectionneurs de films français autour d'un millier au minimum.

3. 1. 2. 3 Ressources des collectionneurs en matériel de projection

Le collectionneur dispose, en général, des moyens de diffuser les types de films dont il possède plus d'un exemplaire. Les questions relatives aux types de supports collectionnés et aux films sont donc liées. La question des appareils est, comme nous l'avons dit, assez ambiguë puisqu'elle est bien sûr aussi liée en propre au dispositif cinématographique. Cet objet peu se suffire à lui-même et le film n'être qu'un support pour en révéler la magie qui n'est plus sur le support film mais dans l'appareil lui-même.

Presque un collectionneur sur deux possède une salle de projection chez lui, soit 46,5 % de ceux qui ont répondu à la question n°4 ¹⁴⁶⁴. Avec la vidéo projection et récemment même Haute Définition il ne fait aucun doute que ce nombre a augmenté depuis 2006 ¹⁴⁶⁵.

Des centaines de salles de cinéma privées non officielles existent donc en France dans les campagnes les plus reculées où il n'existe par ailleurs souvent aucune infrastructure culturelle. Il est clair, comme nous l'avons déjà évoqué, que certaines ont une vie qui dépasse le cadre strictement familial même si, n'en déplaisent à certains comme la F.N.C.F. (Fédération Nationale des Cinémas Français) ou à l'A.L.P.A. (l'Association de lutte contre la Piraterie Audiovisuelle) ou autres, ces débordements sont marginaux et plus productifs que nuisibles.

Comme nous l'avons vu, un certain nombre de collectionneurs de films sont en fait des collectionneurs d'appareils qui disposent d'un nombre restreint de copies pour faire tourner ceux-ci, qui représentent principalement à leurs yeux, la « magie du cinématographe », par le biais de l'interface opérationnelle de la projection.

Une grande part des collections est d'ailleurs « multi supports » à l'instar d'environ 71,7 % des sondés qui ont répondu à la question n° 5 ¹⁴⁶⁶ en déclarant posséder plus de 5 appareils de projection. L'un d'eux annonce même plus de 1000 appareils, ce qui n'est pas forcément si extraordinaire quant on pense à la place réduite qu'occupent les projecteurs-jouets et au regard de certaines installations « grandioses » que j'ai pu visiter avec, par exemple, de grandes salles équipées en 70 mm.

¹⁴⁶⁴ Question n°4 : 68 oui - 78 Non sur un total de 146 réponses.

¹⁴⁶⁵ Comme l'indiquait aussi certaines intentions rajoutées en marge des questionnaires pour 2006.

¹⁴⁶⁶ Question n°5 : 104 oui - 41 Non sur un total de 147 réponses.

Collectionner des films n'implique pourtant pas systématiquement de disposer des appareils pour les projeter personnellement. C'est particulièrement vrai pour quelques collectionneurs débutants qui se lancent dans le 35 mm.

Plus encore, être un collectionneur de films n'implique pas forcément de collectionner le « non film » (affiches, photographies de cinéma, etc.) puisque, à la question n°6, 57,5 %¹⁴⁶⁷ de ces collectionneurs ne disposent pas de telles collections « en dehors des appareils de projection et des éléments du décor de leurs salles à domicile¹⁴⁶⁸ ».

Nous avouons une réelle surprise entre nos présupposés initiaux et ce résultat de l'étude car collectionner les films ou les appareils nous semblait aller de pair avec la collection des objets du cinéma en général. Pourtant ce n'est visiblement pas le cas ni pour les collectionneurs de films ni pour les collectionneurs plus orientés vers les appareils¹⁴⁶⁹. Peut-être est-ce aussi une question de niveau d'investissement dans cette accumulation qui absorberait trop pour se disperser dans le domaine de la collection « non films » de cinéma ? Les réponses à la question n°8, sur la répartition des collections par formats, a semble-t-il été mal comprise, et donné lieu à des réponses des plus alambiquées et difficiles à retranscrites en chiffres clairs.

Tableau 13

Nature multi-supports ou mono-support des collections :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés ayants répondu	129	100 %
Formats multiples	104	80,62 %
Format unique	25	19,38 %

Nous constatons toutefois qu'il y a 104 collections multi supports au niveau des films et 25 à supports uniques, généralement 16 mm, mais aussi quelques collections, uniquement en format 35 mm, ou Super 8 mm.

Quand le 16 mm est présent dans une collection mixte, il l'est souvent en part largement majoritaire du fait, rappelons le, de son importance historique comme format idéal du collectionneur amateur.

¹⁴⁶⁷ Question n°6 : 63 oui - 85 Non sur un total de 148 réponses.

¹⁴⁶⁸ Comme le précisait la question.

¹⁴⁶⁹ Encore faudrait-il savoir ce que les sondés ont compris et évalués comme constituant une collection de « non film ». Dans la pratique il n'y a aucune collection de cinéma que nous avons visité où nous n'avons vu nombre d'objets et de revues qui ne soient pas considérés comme une « collection » significative dans un contexte général différent.

Tableau 14

Formats de films collectionnés :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés ayants répondu	148	100 %
Format 70 mm	6	4 %
Format 35 mm	66	44,6 %
Format 16 mm	134	90,5 %
Format 9,5 mm	91	61,5 %
Format Super 8 mm	110	74,3 %
Format 8 mm	83	56 %
Format 17,5 mm	14	9,4 %
Format 22 mm	3	2 %
Format 28 mm	9	6 %
Autres formats (Cinerama, 4,75 mm, etc) [1 réponse par collectionneur]	8	5,4 %

Les formats sub-standards du cinéma amateur sont naturellement en tête des taux d'équipement. Le 16 mm est toujours le format le plus collectionné puisqu'il équipe encore 90,5 % des collectionneurs, en seconde position le Super 8 mm avec 74,3 % de collectionneurs équipés, en troisième place le format 9,5 mm avec 61,5 % (ce qui est naturel pour un format qui fut très populaire en France). Le format 8 mm, bien que plus désuet que les précédents, se positionne tout de même en quatrième place avec 56 %.

Avec 44,6 % de collectionneurs, le format 35 mm est finalement devenu assez banal, se trouvant en cinquième place, bien qu'il soit encombrant et certainement plus « délicat » sur le plan juridique. Nous pensons d'ailleurs que notre sondage, parce qu'il a insuffisamment touché les petits collectionneurs de province, aboutit à une légère sur-représentation du 35 mm par rapport à la moyenne française réelle. Quelques rares collectionneurs de 35 mm disposent de copies antérieures aux années 1950, donc en support Nitrate, mais il aurait été bien sûr déplacé de poser la question au vu de l'interdiction de possession de ce support (même pour les professionnels, sauf dérogation).

Il est d'ailleurs intéressant d'observer que le 35 mm, qui était précédemment une sorte d'aboutissement pour les amateurs, qui s'approprièrent ainsi les appareils et le support de l'exploitation professionnelle, est maintenant l'unique type de support de nombre de collectionneurs débutants. Cet état de fait va certainement augmenter dans les années qui viennent en modifiant peu à peu la structure actuelle de la répartition des supports. Comme nous l'avons dit, les occasions de récupérer du 35 mm vont devenir plus nombreuses avec la

fin de l'utilisation industrielle du format et la disparition de la génération des collectionneurs de films ayant constitué une collection de films en 16 mm, le plus souvent dans les années 1950 à 1970 et ce dans un but fonctionnel.

Les autres formats plus rares, comme le 17,5 mm, avec 14 collectionneurs de films dans notre échantillon, représentent 9,4 % en terme de taux d'équipement chez les sondés. Comparé aux collections institutionnelles où, comme nous l'avons dit, il est souvent inconnu, cela est remarquable d'autant que la capacité de projection va de pair.

Neuf collectionneurs, soit 6 % de l'échantillon, déclarent posséder du 28 mm qui est un format rare et de plus en Nitrate, même si ce format reste marginal dans les collections.

Six collectionneurs de notre échantillon, soit 4 % des sondés, collectionnent le 70 mm qui se positionne donc en huitième place. En 2008, nous évaluons à un minimum d'une douzaine de collectionneurs dans ce format pour la France entière. Posséder du 70 mm et avoir les moyens de le projeter, c'est en quelque sorte, accéder à la haute aristocratie des collectionneurs de films même si, l'état général de conservation des copies est rarement bon.

Le plus rare, le 22 mm, n'équipe lui, ce qui était prévisible, que 3 collectionneurs soit 2 % seulement d'entre eux. Nous aurions pu peut-être nous dispenser de poser cette question en rangeant ce format dans la catégorie « autres formats ».

Huit collectionneurs, soit quand même 5,8 %, déclarent collectionner aussi un autre format comme le 4,75 mm ou même pour l'un d'eux, que nous connaissons bien, du Cinérama qu'il est capable de projeter grâce à trois projecteurs DP70 en batterie face à l'écran. Cet amateur des formats larges ne dispose, à notre connaissance, que de 2 films dont un long-métrage en « Cinérama », mais il peut encore faire aujourd'hui ce qu'aucune institution ou salle française n'est plus dans la capacité de réaliser¹⁴⁷⁰.

Certaines annonces parues ses dernières années et discussions que nous avons eues depuis nous amènent à penser que le fort pourcentage de 16 mm dans les collections (90,5 %) va chuter avec le nombre de collectionneurs de l'ancienne génération¹⁴⁷¹ (souvent amateurs de 9,5 mm) et la part de ceux qui seront amenés à collectionner du 35 mm sera croissante (inversement à la raréfaction de son usage industriel).

¹⁴⁷⁰ Il existe à notre connaissance un autre collectionneur de Cinérama en France (qui est signalé dans la liste des membres de *Cinésopie*).

¹⁴⁷¹ Collectionnant dans un but fonctionnel jusqu'au années 1970 et en relation avec une nostalgie du support film sub-standard dans les patronages, etc.

3. 1. 2. 4 Des chiffres à propos des collections de films elles-mêmes

Les situations sont contrastées puisque l'amplitude du nombre de copies est très forte : de quelques titres à plusieurs milliers.

Les données du tableau (ci dessous) ne concernent que les longs-métrages¹⁴⁷². La question nous semblait plus apte à révéler l'importance globale du niveau d'une collection et participer ainsi à donner une vue d'ensemble du potentiel des collections. Toutefois nous ne voulons pas laisser penser que les longs-métrages sont dans les collections privées plus dignes d'intérêt. Quelques petites corrections ont été effectuées lorsque nous avons eu l'absolue certitude qu'une erreur était commise par le sondé : par exemple échantillon d'un seul mètre de film 70 mm, ou encore confusion évidente, chez au moins un collectionneur de 9,5 mm, entre « métrage » et les « longs-métrages », etc.

Tableau 15

Nombre de films de long-métrage collectionnés :

	Nombres	Pourcentages
Total des particuliers sondés ayant répondu	142	100 %
Plus de 1000 LM	4	2,82 %
De 300 à 999 LM	12	8,45 %
De 100 à 299 LM	33	23,24 %
De 50 à 99 LM	23	16,19 %
Moins de 50 LM	60	42,25 %
0 LM	10	7,04 %

Comme le montre notre tableau, 34,5 % des collectionneurs consultés (soit 1 sur 3) déclarent une collection de plus de 100 films de longs-métrages. Les collections de plus de 300 éléments sont rares et le plus souvent ne dépassent pas 350 longs-métrages. Ceux qui ont moins de 50 copies de long-métrage et ceux qui sont collectionneurs tout en ne possédant pas de longs-métrages représentent 49,29 %, soit un collectionneur sur deux. Ces derniers ont, probablement (et en moyenne), une « petite » collection, si on admet toutefois qu'il y ait une corrélation plausible entre un faible nombre de longs-métrages et un faible nombre de courts-métrages.

Nous manquons justement de données sur le rapport courts / longs chez ces collectionneurs orientés longs-métrages (nous n'avons pas posé la question pour ne pas surcharger le questionnaire). Toutefois dans les discussions à ce sujet, les collectionneurs m'ont souvent

¹⁴⁷² Longs-métrages ou « Feature films » suivant la terminologie américaine, films de plus d'une heure qui servent de fil conducteur à notre étude.

indiqué un minimum d'un titre sur deux en moyenne (à l'exclusion des petits unitaires, de type film annonce ou publicité) et nous avancerons donc un ratio moyen de 1,25 court pour un long (même si nous admettons le caractère très empirique et approximatif de ce chiffre). Cela dit des collections relativement importantes en longs, même luxueuses, sont parfois très faibles en courts-métrages comme celle d'un collectionneur suréquipé¹⁴⁷³ que j'ai visité, fin 2007, qui bien que possédant une collection d'environ 360 longs-métrages y compris en 70 mm, n'a presque pas de films courts. Au regard de ce que nous connaissons, cette moyenne nous paraît donc plausible.

Une des collections les plus étonnantes sur le plan quantitatif était certainement, nous l'avons évoqué, celle de René CHARLES (décédé pendant cette étude) qui, il y a quelques années, a versé au Musée du cinéma - Studios Magelis et au pôle image d'Angoulême, l'essentiel de ses 152 projecteurs, ses 30 000 bobines (soit 8 525 titres¹⁴⁷⁴), hormis les 2 000 qu'il avait acquises depuis son dépôt et 30 nouveaux projecteurs¹⁴⁷⁵.

A propos de la nature des collections par genre, (question n°10), les chiffres disponibles montrent logiquement une composition faite surtout du « tout venant » pour 46 %. La part de collections à thématique française est aussi logiquement importante avec 22,3 %, puisqu'il s'agit d'une consultation réservée aux résidents français. Les collections constituées principalement autour d'un genre (fantastique, science-fiction, horreur, aventure, film Z, érotique, etc.) représentent une part de 18,81 %. La catégorie « Autres » regroupe 12,89 % des thématiques. Les sondés ont parfois précisé le genre comme le « documentaire » par exemple.

Tableau 16

Quel est en gros la nature de votre collection par genre (plusieurs réponses possibles) :

	Réponses	Pourcentages
Base totale des réponses	143,5	100 %
Composée du « tout venant »	66	46 %
Films français	32	22,3 %
Composée autour d'un ou de plusieurs genres comme : le film Z, le fantastique, etc.	27	18,81 %
Autres	18,5	12,89 %

¹⁴⁷³ Ecran de plus de 7 mètres de base, 2 projecteurs 35/70 mm équipés en « Ultrapanavision 70 » et un 16 mm cabine double bande, systèmes sons SDDS, DTS, Dolby, etc..

¹⁴⁷⁴ VAN DORSELEAR Philippe, « Musée du cinéma forain - Les 30 000 bobines de René Charles », 9 août 1996, [joint par René Charles le 27 décembre 2005].

¹⁴⁷⁵ Courier de René Charles du 27 décembre 2005.

A la question n°9 portant sur la rareté présumée des titres collectionnés, une majorité de 53,9 % des collectionneurs pense disposer d'au moins un titre rare ou même unique¹⁴⁷⁶.

L'état de la copie est une considération qui est un obstacle pour 74,3 %¹⁴⁷⁷ des collectionneurs pour acquérir un titre, ce qui est somme toute logique dans l'absolu, mais selon nous, un peu à nuancer dans le détail, au regard de la logique plus aléatoire des acquisitions et des contrôles possibles de nos jours.

Il ne semble difficile que pour une petite majorité de collectionneur (52,1 %) de trouver des films, en référence aux réponses qu'ils ont apportées à la question n°16¹⁴⁷⁸ à ce sujet.

Les collectionneurs déclarent connaître assez peu de problèmes de conservation. Seulement 39,2 %¹⁴⁷⁹ déclarent avoir connu de tels problèmes. Notre arrière-pensée en posant la question allait en particulier aux symptômes « graves » sur les copies acétate du type syndrome du Vinaigre. Le sens de la question semble avoir été bien compris puisque s'il avait fallu compter les virages de couleurs, le pourcentage auraient été plus élevé.

Nous restons par contre dubitatif sur la note moyenne de 2,42 sur 5¹⁴⁸⁰ que les collectionneurs attribuent comme l'état moyen des copies, alors que nous proposons une note de 1 pour très bon à 5 passable. Ce classement assez précisément « moyen » est pour nous probablement à la fois un effet de sentimentalisme et une évaluation relative au monde des collectionneurs. Nous avons la conviction qu'un jeune programmeur ou exploitant de salles « officielles » les évalueraient plus négativement et certainement au moins à l'état moyen de 3 sur 5. Le référentiel de comparaison interne à une collection est aussi tout simplement une raison de cette surévaluation, les copies neuves étant rares, une bonne copie est un film qui peut-être légèrement rayé, piqué etc.

Les moyens matériels ne permettent pas au plus grand nombre de stocker dans les meilleures conditions leurs collections de films, puisqu'il faudrait des locaux climatisés que seule une infime partie des collectionneurs peut acquérir.

3. 1. 2. 5 Des patronages aux ciné-palaces, la genèse d'une passion

Les histoires personnelles qui ont amené nos sondés à devenir collectionneurs peuvent se regrouper statistiquement.

Pour des raisons générationnelles, c'est le plus souvent dans les patronages ou en famille, par exemple avec un « Pathé Baby » qu'ils ont appris à rêver au cinéma. Dans leurs mythologies, les cabines des petites salles de quartier de leur enfance ou les salles

¹⁴⁷⁶ Question n°9 : 76 oui - 65 non sur un total de 141 réponses.

¹⁴⁷⁷ Question n°12 : 104 oui – 36 non sur un total de 140 réponses.

¹⁴⁷⁸ Question n°16 : 68 oui – 74 non sur un total de 142 réponses.

¹⁴⁷⁹ Question n°14 : 56 oui – 87 non sur un total de 143 réponses.

¹⁴⁸⁰ Question n°15 : moyenne sur un total de 141 réponses.

« Cinépalaces »¹⁴⁸¹ occupent une grande place. Le lien « histoire personnelle » avec le support argentique est donc fort, même si la constitution des collections a aussi eu, bien évidemment, un premier but fonctionnel jusqu'à l'élargissement des catalogues de titres en cassette vidéo au début des années 1980. Comme nous l'avons dit, il s'agissait pour beaucoup d'avoir des films pour pouvoir les regarder, au-delà du principe d'accumulation du collectionneur, alors que dans le contexte des années 1950 à 1970, les ciné-clubs étaient nombreux et l'offre télévisuelle encore limitée. Ils sont par ailleurs, pour une grande majorité de 79,5 %, familiers du contact avec le support photochimique du film animé, de par la pratique historique ou encore présente de la captation¹⁴⁸². C'est donc un peu une question de génération pour les nombreux « anciens », ceux d'avant les caméscopes type vidéo 8 mm des années 1980 : filmer en argentique impliquant de posséder le projecteur idoine à la projection des films, le lien est logique ou a été même consubstantiel pour beaucoup.

De nombreux témoignages mentionnent, au début des années 1990, une période propice sur le plan des opportunités (que recoupent certaines destructions massives de copies ou d'installations), mais il y a aussi peut-être, tout simplement, l'accès à la retraite d'une bonne part des sondés (donnant plus de temps disponible pour ce hobby) et d'autres facteurs dont les seize années qui nous séparent déjà de cette date.

A la question n°30, à savoir s'ils se considéraient comme « cinéphiles », 68,8 % répondaient oui¹⁴⁸³. Nous avons cependant la conviction qu'il faut nuancer ce constat statistique et la logique induite qui voudrait que le collectionneur de films soit forcément un esthète du cinéma. Les collectionneurs ne sont pas toujours des « cinéphiles », au sens d'amoureux du cinéma qui adoptent une posture analytique construite sur des connaissances esthétiques et historiques, ce qui vaut peut-être aux collectionneurs de films, dans leur ensemble, au-delà de la référence obligée à LANGLOIS, de n'être pas cités une seule fois comme faisant partie du « monde du cinéma » dans l'ouvrage, d'Antoine De BAECQUE sur La cinéphilie¹⁴⁸⁴.

Si la majeure partie des collections est composée du « tout venant », les goûts cinématographiques sont pluriels, bien que l'on trouve une sur-représentation de certains films alors que le choix est quasi illimité, surtout pour un public qui a potentiellement accès à des titres délaissés par les éditeurs ou les distributeurs.

En tête des films préférés chez les collectionneurs de films (question générale n°33, en dehors de ce qu'ils possèdent) : le cinéma de Jacques TATI dans son ensemble (ex æquo

¹⁴⁸¹ Comme le *Gaumont Palace* ouvert à Paris le 2 octobre 1911 devenant ainsi la plus grande salle de cinéma du monde avec plus de trois mille places (elle atteindra presque les 6000 places en 1930) et disposant d'un orchestre qui accompagne les films. Cette salle, fierté parisienne et française a fait rêver des générations de cinéphiles et revient dans nombre de conversations sur les salles.

¹⁴⁸² Question n°17 : 116 oui – 30 non sur un total de 146 réponses.

¹⁴⁸³ Question n°30 : 97 oui – 44 non sur un total de 141 réponses.

¹⁴⁸⁴ Op., cit., BAECQUE Antoine de, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard. 2003. 405p.

Jour de fête, Playtime et Mon Oncle), celui de Charles CHAPLIN, puis de Jean RENOIR et enfin de Federico FELLINI¹⁴⁸⁵. Ces quatre cinéastes ont été, cités outre le cumul des titres de leur filmographie évoquée, en réponse directement sans autre précision. *Cinéma Paradiso*, pour environ 5,5 % des sondés, est le premier titre individuel cité dans l'absolu ; il est vrai que l'identification avec le personnage du projectionniste « passeur d'images », interprété par Philippe NOIRET est facile comme la force de son pouvoir d'évocation pour un projectionniste amateur « à l'ancienne ». Il est suivi avec 3 % pour chacun, de *Ben-Hur* (à priori la version de William WYLER qui fut jusqu'en 2007 le 9^{ème} succès public en France¹⁴⁸⁶) et *La grande illusion*.

Ben-Hur nous apparaît bien à sa place en tête de classement, hormis le jeu d'identification qu'est *Cinéma Paradiso*, car cette super production de 1959, qui rafla 11 oscars, revient spontanément dans beaucoup de conversations, à propos de la définition même de ce qu'est un « gros titre » pour un collectionneur de films. Ce film est l'archétype du cinéma à grand spectacle comme réponse à la télévision (via les formats et les écrans larges) à une époque qui reflète aussi celle de l'adolescence d'une grande part des collectionneurs.

Au niveau global, le choix des films, est intermédiaire entre la préférence du grand public (d'âge mûr) et celui des cinéphiles « classiques »¹⁴⁸⁷, plus érudits, sur lesquels des études sont réalisées régulièrement dans de nombreux pays dont la France, comme par exemple *La culture cinématographique des français*¹⁴⁸⁸.

De nombreux titres reviennent 3 ou 4 fois pour l'ensemble des sondés, comme *Autant en Emporte le Vent, Il était une fois dans l'ouest, La règle du jeu, La Strada, 2001 l'Odyssée de l'espace, Robin des bois, Les enfants du paradis, Rio Bravo*, ou peut-être plus étrangement *Buffet froid*.

Sont cités deux fois : *Un chien Andalou, Il était une fois en Amérique, Napoléon* (d'Abel GANCE), *La traversée de Paris, Blanche Neige, La Nuit du chasseur*. Sont cités une seule fois par exemple : *Citizen Kane* (qui est pourtant le premier choix statistique des cinéphiles dans bien des pays), *Psychose, Mort à Venise, Le voleur de bicyclette, Barry Lyndon, Vertigo, Noblesse oblige, Le faucon Maltais, Le train sifflera trois fois, Quand passe les cigognes, Roma, L'inconnu dans la maison, Brazil, Coup de tête, Planète interdite, 20 000 lieues sous les mers*, etc., d'autres moins évident comme *Un dimanche à la campagne* (de Bertrand TAVERNIER), *Arrêtez les tambours*, ainsi que des « titres de collectionneurs » (au sens où on les retrouve souvent dans les collections) comme *La belle américaine, Goupi-Mains rouges*, etc. mais aussi, dans une moindre mesure, du plus récent et grand public :

¹⁴⁸⁵ A cette question sur les films préférés.

¹⁴⁸⁶ GUERIF François, *Ciné Miscellanées*, Paris, Ed. Payot, 2007, p.209.

¹⁴⁸⁷ Quoi que nous pourrions disserter longuement sur ce qu'est la « cinéphilie » au delà du sens tautologique de « l'amour du cinéma ».

¹⁴⁸⁸ Op. cit., GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des français*,...

Comme un oiseau sur la branche, Seven, Danse avec les loups, Titanic (de James CAMÉRON), *Le Seigneur des anneaux*, etc.

Tous ces films, en apparence si dissemblables, permettent-ils réellement de faire une analyse des goûts des collectionneurs de films ? En d'autres termes, l'apparente valeur symbolique des films revendiqués comme les préférés suivant des pré-supposés esthétiques nous renseigne-t-elle vraiment sur le « moi profond » et donc la personnalité des collectionneurs ?

Le cinéma est l'un des liens culturels modernes les plus puissants et ses représentations collectives forgent des représentations communes au monde qui transcendent plus que dans d'autres arts, les différents « publics ». Jean-Michel GUY dans son étude sur la culture cinématographique des français nous indique que :

« Tous les films dont nous avons étudiés le public, y compris ceux qui ciblent avec plus d'ostentation et de préméditation un public particulier, brassent en réalité des publics aux goûts « théoriquement » incompatibles. Cette caractéristique, que le cinéma partage peut-être avec la chanson, le distingue fortement de tous les autres arts de représentation, et de la littérature, dont on sait que les différents « publics » ne se rencontrent pas ¹⁴⁸⁹ ».

Loin de nous l'idée de tirer des conclusions péremptoires à partir de ces préférences, nous notons qu'au final la focalisation des collectionneurs sur certains titres est troublante au vu du nombre de titres quasi infini que nous offre l'histoire du cinéma. S'il est certainement logique de retrouver en tête de classement quelques classiques du cinéma comme les films de Renoir ou *Autant en Emporte le Vent* pourquoi, par exemple, autant de références à *Buffet Froid* de Bertrand BLIER¹⁴⁹⁰ ? Doit-on chercher dans ce film d'humour très noir, au caractère surréaliste, ou chez son auteur (le réalisateur Bertrand BLIER), une clef sur la psychologie des collectionneurs ?

La plupart des films cités sont relativement anciens même s'ils ne sont pas antérieurs à la fin des années 1920 (comme le *Napoléon* d'Abel GANCE de 1927), et il y a un nombre notable de films plus récents, comme le tout premier cité *Cinéma Paradiso*, qui n'a que 20 ans.

Notons qu'il y a une certaine différence entre les films cités comme préférés et ceux qui font massivement partie de leur vie comme collectionneur au présent et au passé. D'une part ceux qui sont effectivement présents dans les collections ne sont pas les mêmes pour des raisons d'opportunité ou autres ; d'autre part ceux dont parlent vraiment les collectionneurs dans un passé personnel cristallisé (hormis peut-être *Ben-Hur*) sont souvent des séries B américaines ou de « petits » films français d'après guerre.

¹⁴⁸⁹ Op. cit., GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des français*, ...p.20.

¹⁴⁹⁰ Ce qui est anormal sur le plan statistique du fait du nombre de titres possible.

Le film « totémique » n'est souvent qu'une référence, un rêve assez différent de la pratique du collectionneur qui ne peut pas toujours orienter sa collection pour la faire se superposer à ses rêves, ses phantasmes. Le ferait-il d'ailleurs qu'il ne s'en remettrait peut-être pas.

3. 1. 2. 6 Proposition de typologie des collectionneurs

A ce stade de notre étude, au-delà du simple constat statistique, sur la base de nos rencontres, de deux sondages (en prenant en compte de celui de 1998) et de tout ce que nous apprenons sur le sujet dans le cadre de cette recherche, on peut classer, en 2006, les collectionneurs de films en plusieurs groupes distincts dans une logique de moyenne « médiane » :

- Un premier groupe serait composé de collectionneurs assez âgés (disons de plus de 65 ans), généralement discrets, souvent d'origine modeste, qui ont des collections importantes et anciennes constituées de films « le tout venant » avec beaucoup de documentaires, des courts-métrages divers, le tout du 9,5 mm au 35 mm avec beaucoup de 16 mm. Ils ont souvent réalisé des films amateurs en argentique et leurs collections n'évoluent plus beaucoup. Leurs connaissances techniques peuvent être bonnes avec un grand intérêt pour les projecteurs.

- Un second groupe d'égal importance sur le plan quantitatif serait constitué de collectionneurs d'âge moyen (de 45 à 64 ans), d'une formation scolaire et une situation sociale généralement assez solide avec un profil un peu plus actif y compris sur le plan des acquisitions (en Super 8 mm et 35 mm) avec des choix plus ciblés. Leurs collections se renouvellent plus vite et sont, à quelques exceptions près, de moindre importance quantitative.

Parmi ce groupe, nous pourrions distinguer un sous groupe équipé dans des formats rares (70 mm, 28 mm, etc.) ou avec des équipements très pointus et récents (Dolby Digital, piste son Cyan, etc.).

- Un troisième groupe se composerait de jeunes entrants (de 22 à 40 ans) attirés principalement par le 35 mm, ayant souvent un rapport avec l'audiovisuel par leur activité professionnelle ou leur formation. Les collections peuvent être plus homogènes en genre avec, à la fois des « gros titres » de moins de 40 ans d'ancienneté, mélangés avec des films de série B ou Z, et un grand intérêt pour les films annonces.

- Enfin, un dernier groupe serait composé d'un nombre très restreint mais assez actif de personnes étant dans une posture plus « marchande ». Ils possèdent des contacts dans le monde de la distribution, des laboratoires et parfois même du « pilon ». Ils ont entre 45 et 77 ans et proposent des listes importantes à la vente en 16 mm et 35 mm,

via leurs réseaux, mais assez souvent publiquement dans les foires ou via Internet. Ils sont aux marges de la loi, attirant quelques fois l'opprobre sur l'ensemble des collectionneurs, de la part du monde officiel du cinéma.

De manière ambivalente, ils sont capables de trouver des raretés et favorisent une circulation de listes de copies, ce qui permet, par exemple, de trouver des titres rares à des prix attractifs. Ils peuvent aider, parfois indirectement, des ayants droit, des cinémathèques et même des distributeurs lors de la « re-sortie » d'un de leurs films si les copies stockées sont inexploitable. La circulation qu'induit leurs ventes donne une certaine visibilité à des collections assez opaques par le biais des listes ou du bouche à oreille qui fonctionne parfois assez bien dans le petit monde des collectionneurs. Les titres des films collectionnés se trouvent connus de tous y compris de ceux qui peuvent les rechercher pour une valorisation patrimoniale.

Cette segmentation en quatre grands groupes est certainement imparfaite et peut-être même discutable, mais au delà des constats statistiques, nos rencontres directes via nos observations et ce que l'on nous a rapporté, tout recoupe assez bien cette répartition catégorielle à la nuance près de la question des appareils. Elle reste valable, à notre sens, sur toute la durée de notre étude de décembre 2004 à septembre 2009.

Nous proposons en attendant, plus loin, quatre monographies de collectionneurs que nous avons choisies et qui correspondent, sensiblement, à chacune de celles que nous avons définies ici.

Certains éléments, dans ce sondage ou dans les interviews, recoupés avec le sondage de l'ALICC en 1998 et à ce dont nous avons été témoins comme partie prenante, nous amènent à penser que la situation générale est à peu près la même entre 1998 et début 2006, alors que sur cette période s'est popularisée la vidéo-projection et le DVD, ce qui aurait pu, en théorie, avoir changé la situation profondément.

Comme nous le verrons, il est très probable, au moins par le seul facteur du vieillissement, que notre segmentation catégorielle soit appelée à évoluer avec une quasi disparition des catégories 1 et 4 que nous proposons. Les revues comme *Ciné 9,5* organe du « Ciné-club 9,5 mm de France » et les autres consacrent en moyennes plusieurs pages de tous leurs numéros à des hommages et nécrologies.

3. 1. 2. 7 Des collectionneurs circonspects

Une assez large majorité des collectionneurs, suivant notre questionnaire (à la question n°25), a une mauvaise opinion de la politique patrimoniale publique en matière de films avec 61,65 % d'avis négatifs ! Le total des opinions positives n'étant que de 21,23 %.

Tableau 17

Opinion sur la politique patrimoniale publique en matière de films :

	Réponses	Pourcentages
Total des particuliers sondés ayant répondu	146	100 %
Elle est mauvaise	34	23,29 %
Elle est insuffisante ou inadaptée	56	38,36 %
Elle est bonne	29	19,86 %
Elle est très bonne	2	1,37 %
Ne sais pas	25	17,12 %

Ce n'est, généralement, (question n°26) « sur un titre particulier en prêt ou en dépôt qu'ils envisagent éventuellement une collaboration avec un organisme public ou subventionné », ce qui laisse quand même une porte entrouverte.

D'une part, les conditions des dépôts ou des dons semblent floues pour un certain nombre des collectionneurs, et d'autre part les centres d'archives les ont peut-être insuffisamment et maladroitement sollicités ces dernières décennies.

Il règne par ailleurs chez certains collectionneurs une certaine confusion entre les centres d'archives et les cinémathèques. La Cinémathèque française est par exemple souvent confondue avec les AFF du CNC, ce qui à notre avis, bloque quelques démarches face à un organisme considéré comme public, donc assimilé à la loi (qui n'est pas toujours tendre avec eux). La seule possibilité de faire des dons (et pas de dépôts) comme à l'ECPA-D ne colle peut-être pas avec la posture même du collectionneur qui aime posséder ses films même au travers une convention de dépôt.

Pour un certain nombre, il est même probable que distributeurs, ayants droit, grandes cinémathèques nationales soient à ranger dans une seule et même catégorie : les « officiels ». Ces « officiels » ont pour beaucoup de collectionneurs, la charge et la responsabilité de gérer la conservation des films.

Beaucoup d'entre eux sont aussi bien sûr des passionnés des questions patrimoniales concernant les films et ils sont une majorité (61,65 %) à considérer les politiques patrimoniales publiques comme insuffisantes.

Leur érudition sur le sujet est-elle à balayer du revers de la main ? Leur opinion qui indique seulement 1,37 % d'avis très positifs sur les politiques patrimoniales actuelles n'est-elle pas à prendre en considération ? Leurs idées et opinions sur le sujet ne seraient-elles pas intéressantes à partager et ne serait-ce pas le signe, en fait, d'un désir (même refoulé) de participer au sauvetage du patrimoine cinématographique ? Ces opinions ne sont-elles pas

aussi tout simplement un miroir inversé de l'opinion des responsables des centres d'archives audiovisuels vis-à-vis d'eux ?

Tableau 18

Ce que pensent les collectionneurs d'une éventuelle collaboration entre eux et un organisme public (type CNC) ou subventionné (type Cinémathèque française)

A quoi cette perspective leur fait-elle penser (plusieurs réponses possibles) :

	Réponses	Pourcentages
Total des réponses	143,5	100 %
Cela ne me dit rien du tout / je n'ai pas confiance	42	29,27 %
Éventuellement possible sur un titre particulier en prêt ou dépôt	36	25,08 %
Possible	29	20,21 %
Souhaitable	19	13,24 %
Déjà en contact avec eux	17,5	12,20 %

Dans ce milieu, beaucoup pensent, à tort ou à raison, que des organismes comme le CNC ont une posture vis-à-vis d'eux qui se résume à l'expression populaire dite : « l'hôpital qui se fout de la charité ». Il n'y a au fond que 29,27 % de collectionneurs totalement hostiles ou trop méfiants pour collaborer avec un organisme public ou subventionné d'archives. Cela laisse des portes ouvertes, d'autant que 12,2 % sont déjà en contact avec eux.

Autre facteur important, l'évolution technologique des supports d'images animées et l'accessibilité à une vidéo-projection de qualité présentent une concurrence selon le besoin de collectionner des films argentiques dans un but fonctionnel pour obtenir un visionnage de qualité sur grand écran.

L'arrivée de la vidéo-projection et du DVD divise (et toutes les postures existent) mais, dans la grande majorité des cas, a été cochée la réponse suivante : « en l'état actuel des technologies vidéo disponibles, le support argentique reste le moyen privilégié pour vous de voir des films ». Certains déclarent toutefois (même s'ils sont une petite minorité) tout abandonner pour la vidéo numérique.

L'arrivée de la vidéo-projection à domicile n'était, au tournant de l'année 2005-2006, qu'une réalité pour 23,3 % des collectionneurs de films argentiques¹⁴⁹¹. En moyenne c'était depuis l'année 2000 (pour ceux qui avaient répondu à la question subsidiaire n°19) qu'avait été acquis l'équipement. Sans rentrer dans les détails des questions pour le groupe de ceux qui étaient équipées de vidéo projecteurs, une grande majorité des équipés regardent surtout de

¹⁴⁹¹ Question n°18 : 34 oui – 112 non sur un total de 146 réponses.

la vidéo du fait de la facilité de la vidéo projection (question n°20) et achètent logiquement des DVD en masse (question n°21).

Cela dit, alors que comme nous venons de le signaler, seuls 23,3 % des collectionneurs étaient équipés de systèmes de vidéo projection (théoriquement encore en définition standard début 2006), déjà, (question n°22), 43,7 % des collectionneurs ne considéraient plus l'argentique comme le moyen privilégié pour eux de voir des films à domicile¹⁴⁹².

La télévision et le DVD étaient donc déjà, avant même l'arrivée de projecteurs et de supports vidéo HD, un des concurrents significatifs, même si minoritaire pour les collectionneurs.

Seulement 28,4 % des collectionneurs déclarent envisager d'arrêter de collectionner les films (question n°23¹⁴⁹³). Cependant, rappelons que la réponse à cette question ne prend pas en compte ceux qui justement avaient déjà arrêté et que sur 50 % de ce nombre qui envisage d'arrêter, à la réponse à la question subsidiaire n°24¹⁴⁹⁴, le font en lien avec l'arrivée des nouvelles technologies.

A l'époque de notre sondage, début 2006, la vidéo haute définition (HD) était encore relativement « virtuelle » pour les particuliers avec une offre télévisuelle limitée à quelques canaux de diffusions en TVHD, comme la chaîne par satellite « Euro 1080 ». Très peu d'écrans ou vidéo-projecteurs sont capables d'afficher une telle image et en tout cas pas à des prix abordables. Les premiers lecteurs et support haute définition Blu-ray Disc et HD DVD ne sont sorties en effet qu'à la fin de l'année 2006.

Il nous avait toutefois paru opportun d'en parler dans la question subsidiaire n°24 plus pour planter le décor du changement général de cycle que représente l'arrivée de la TVHD ou du Blu-ray qui se rapproche un peu plus de la qualité argentique avec la facilité d'usage du DVD.

La perspective dominante semble être une concurrence accrue de la vidéo numérique haute définition face au support film, comme après l'arrivée des magnétoscopes grand public dans les années 1970 et du DVD à la fin des années 1990.

Depuis ce sondage, nous avons tout lieu de penser que les choses se sont fortement accélérées et que les vidéo-projecteurs HD Full (à des prix « abordables » depuis fin 2007) ont aujourd'hui un intérêt qui se fait au détriment de l'argentique.

Les collectionneurs continuent toutefois, à 76,02 % à fréquenter les salles obscures commerciales ou institutionnelles (question n°31¹⁴⁹⁵). Si la disparité des réponses est forte à cette question de fréquentation, les réponses variant d'une seule séance annuelle à 400

¹⁴⁹² Question n°22 : 81 oui – 63 non sur un total de 144 réponses.

¹⁴⁹³ Question n°23 : 40 oui – 101 non sur un total de 141 réponses.

¹⁴⁹⁴ Question subsidiaire n°24 : 20 oui sur 40 réponses oui à la question 23

¹⁴⁹⁵ Question n°31 : 111 oui – 35 non sur un total de 146 réponses.

pour l'un d'entre eux (un non professionnel du cinéma) c'est à dire une moyenne de 22,8 séances par an pour les sondés qui continuent à aller au cinéma¹⁴⁹⁶.

Il n'est pas sûr que dans la prochaine décennie la disparition d'une nouvelle génération de collectionneurs, la fin de l'utilisation industrielle du support film et les vidéo-projecteurs haute définition vidéo à des prix abordables¹⁴⁹⁷, ne changent pas plus la situation générale qu'entre 1998 et 2006.

¹⁴⁹⁶ Question subsidiaire n°32 : sur 98 réponses oui détaillés soit un total de 2234 séances une moyenne de 22,8 séances par an.

¹⁴⁹⁷ Depuis l'été 2009, moins de 1000 € en 1080 lignes avec le vidéo projecteur « Optoma H20 ».

3. 2 Portraits de collectionneurs et de leurs collections de films

Dans cette partie, nous allons présenter, quatre monographies de collections privées représentant chacune un type différent de collectionneur, suivant la typologie que nous vous avons proposée précédemment en quatre grandes catégories (outre celle des collectionneurs d'appareils).

Nous avons donc sélectionné, en premier lieu, le profil de Jean VAN HERZEELE, un collectionneur de « l'ancienne génération », qui possède une collection importante mais typique de celles « le tout venant » et « non marchande ». Il s'agit d'un cas particulier et exemplaire à la fois qui m'implique à titre personnel puisque je prends la relève de cette collection que j'enrichis depuis une décennie.

Nous avons étudié le cas de Paul VOUILLON, collectionneur très connu et apprécié dans le milieu des collectionneurs de films qui est décédé durant cette recherche fin 2006 et dont le profil était plus clairement « marchand ».

Par la suite, nous nous sommes intéressés au cas de Emmanuel ROSSI, jeune collectionneur sans salle privée, exclusivement équipé en 35 mm orienté vers le « cinéma bis » des années 1960 à 1980.

Enfin nous avons abordé le cas de Serge MOROY qui est le dynamique responsable (comme secrétaire général puis président¹⁴⁹⁸) de l'ALICC que nous pouvons qualifier orienté uniquement vers le sub-standard avec une collection raisonnée et quasiment uniquement composée de films d'édition et de Scopitones.

Nous procéderons à une présentation générale de ces personnes, toutes appréciées de nous, en effectuant un inventaire succinct de leurs collections et tenterons de dépeindre concrètement les processus d'accumulation et la constitution de leurs collections.

Ces cas particuliers sont en fait souvent exemplaires de cas plus généraux, pour une bonne part reflets du sondage statistique que nous avons fait avec un bilan début 2006.

Nous taillons certains détails car nous ne pouvons pas tout dire pour des raisons de confidentialité mais nous resterons au plus proche de la réalité objective en ce qui concerne les collections et l'activité des personnes décrites ; cela ne sera susceptible d'altérer le portrait de ces personnes.

Manque peut-être le portrait d'un collectionneur de cinéma principalement axé sur les appareils de projection pour qui les films (détenus en faible nombre) sont accessoires car présents pour faire fonctionner les projecteurs mais nous avons en amont choisi de parler des seuls collectionneurs de films.

¹⁴⁹⁸ Depuis l'assemblée générale de l'ALICC en Juin 2008.

3. 2. 1 Le collectionneur Jean Van Herzeele

Jean Van HERZEELE est un collectionneur du type « le tout venant » et « non marchand » avec une collection importante en formats 16 mm, 35 mm et 9,5 mm, ce, tant sur le plan de la quantité (au 15 avril 2009, il y avait 631 longs-métrages pour un total de 2792 références) que de la rareté de certains titres de films. La collection ancienne et son auteur appartiennent donc à une première catégorie que nous proposons.

Cette collection, (que je connais très bien), est par ailleurs idéalement représentative des différents types de contenus que l'on peut trouver dans l'ensemble des collections privées de films d'où un traitement plus affiné que dans les autres cas.

Il convient de souligner qu'il s'agit, dans cette étude, d'un cas particulier puisque Monsieur Jean VAN HERZEELE, (dont le surnom est « Jeannot »), est mon grand-oncle et qu'il est à l'origine de mon orientation vers des études cinématographiques, de ma vocation de collectionneur et, enfin, du sujet même de cette recherche. Cette collection, qui est le cœur de nombreux constats expérimentaux que je rapporte ici, a, en outre, vocation à m'être transmise et à laquelle je participe de plus en plus activement (ce qui me met, comme nous l'avons évoqué en introduction, comme auteur de ce mémoire de thèse dans une position très particulière¹⁴⁹⁹). De plus, depuis 1999 et mon début d'activité de collectionneur, à titre personnel, l'essentiel de mes acquisitions sont, pour l'essentiel, fusionnées avec celle de Jean VAN HERZEELE.

Il m'est donc permis d'être beaucoup plus précis dans la description de la collection et de son créateur, qui possède une des plus importantes collections privées françaises amateurs de films de cinéma argentique que nous pouvons répertorier à ce jour.

Ancien restaurateur dans le 15^{ème} arrondissement à Paris, Jean VAN HERZEELE est né en 1929 et il appartient donc à la génération typique de ceux qui ont amorcé ces collections de films.

Sa personnalité attachante et affable fait de lui quelqu'un d'unanimement apprécié et dont la compagnie est recherchée. Il n'était membre d'aucune association de collectionneurs, dont d'ailleurs il ne connaissait pas l'existence jusqu'à ses dernières années et ce n'est qu'en juin 2008 qu'il a adhéré à l'ALICC suite à notre voyage ensemble à Nevers pour l'Assemblée générale de l'association.

L'origine de son hobby prend source en 1942 lorsque son père gagne à la loterie nationale de quoi acheter un projecteur 9,5 mm pour la famille. En 1948, il fait l'acquisition de son premier projecteur personnel 9,5 mm puis de ses premières copies en 16 mm en 1954 même s'il n'en acquiert en quantité qu'à partir de 1958 (lorsqu'il aménage un espace dédié au cinéma dans la cave de son restaurant). Dans les années 1970, il s'équipe de deux

¹⁴⁹⁹ Même si justement cette connaissance intime me permet d'être empiriquement au cœur du sujet.

projecteurs 35 mm de marque National et commence, petit à petit, une collection de copies dans ce format, en parallèle au 16 mm qui constitue aujourd'hui l'essentiel de sa collection (pour les courts et longs-métrages¹⁵⁰⁰).

Son restaurant, rue Tiphaine, connaît alors une activité cinématographique intense, en sous-sol (au sens propre comme au figuré), avec une poignée de clients ou amis cinéphiles et d'autres plus occasionnels et connus comme le réalisateur Claude ZIDI, l'acteur Michael LONSDALE. Tous bénéficient alors d'un service très spécial de « resto-ciné » avec des projections « alimentées » par « Jeannot » entre la préparation d'une entrecôte « marchand de vin » et une tarte aux pommes flambée¹⁵⁰¹. L'émission documentaire *Les amoureux du cinéma* sur le sujet de la cinéphilie, diffusée sur FR3 en janvier 1987¹⁵⁰², aura d'ailleurs Jean VAN HERZEELE et son restaurant pour vedette et décor dans des apparitions récurrentes.

Comme souvent, la collection de films s'accompagna, historiquement, de la pratique du cinéma amateur sur le plan de la captation, à partir de 1960 et jusqu'en 1969 en format 9,5 mm, puis en 16 mm à partir de 1968, avec une relève par son neveu (mon père)¹⁵⁰³.

Il prend finalement sa retraite en 1987 et s'installe dans le village de Dornecy (dans la Nièvre) où il possède une belle maison attenante à un lavoir, choisie une décennie plus tôt pour sa capacité à accueillir une salle de projection, dans ce qui fût autrefois un grenier au dessus d'une étable [voir Annexe B, figure 41, photographie de la salle de projection de Jean Van Herzeele.]

Jean VAN HERZEELE est un de ces collectionneurs dont l'irrésistible envie est de partager sa passion et sa collection même si de nos jours une telle démarche doit être restreinte et encadrée qu'elle n'a pu l'être.

3. 2. 1. 1 Un inventaire et un stockage difficile

Cette habitation consacrée à la passion de « Jeannot » est une sorte de « musée », une maison du cinéma, qui est, nous y reviendrons, assez connue localement y compris sur le plan médiatique.

Le cœur visible de l'installation est la salle de projection¹⁵⁰⁴ qui possède deux accès indépendants et est dotée d'un écran de 3,75 m de base sur 2,05 m de hauteur. Cette pièce

¹⁵⁰⁰ Si l'on exclue les films annonces 35 mm acquis, assez récemment, en masse par l'auteur.

¹⁵⁰¹ Il disposa d'ailleurs, bien avant les salles de cinéma, d'un retour vidéo (un télécinéma direct) pour surveiller d'en haut, de sa cuisine, la projection.

¹⁵⁰² Séquences « Le restaurateur cinéophile » réalisées par DEDET Yann dans le cadre du film documentaire, d'une durée de 1h08, *Les amoureux du cinéma* réalisé, en 1986, par LE GUAY Philippe dans le cadre d'une co-production INA – FR3.

¹⁵⁰³ Les films de famille ont été réalisés jusqu'en 1979, soit, au total, vingt années de couverture de l'histoire familiale en images animées argentiques pour plus de 4 heures d'images dont j'ai effectué presque tous les télécinémas entre 2006 et 2007 en définition vidéo standard.

¹⁵⁰⁴ Annexe B, figure 41, photographie de la salle de projection de Jean Van Herzeele.

est d'un volume assez important puisque l'écran est situé à plus de 7 mètres des projecteurs¹⁵⁰⁵.

En 2001, la salle a été ré-équipée avec 28 fauteuils fixes provenant du cinéma de Clamecy (dans le département de la Nièvre)¹⁵⁰⁶, hormis 6, plus anciens, en renfort sur les côtés. Sur les murs en pierres apparentes sont accrochés 12 portraits Harcourt des années 1950 qui furent offerts à Jean VAN HERZEELE par le directeur du prestigieux Gaumont Palace lors de sa destruction en 1972. [Voir Annexe B, figure 42, photographie des portraits Harcourt et murs de la salle de Jean Van Herzeele]

Avec ses rideaux bleus à ouverture électrique sur toute la largeur du mur, ses 34 sièges et son décor, cette salle de vision se présente incontestablement comme une vraie « salle de cinéma ».

Début 2009, au moment de la rédaction de ce mémoire, la cabine est équipée en double poste avec les deux projecteurs 35 mm de marque National ainsi que d'un projecteur 16 mm cabine de marque Hortson avec son redresseur électrique. [Voir Annexe B figure, 43, photographie de Jean Van Herzeele dans sa cabine de projection 16 mm et 35 mm]. L'équipement cinéma est toujours, à cette date, en son optique monophonique contrairement à ce que l'on trouve, de plus en plus, dans les collections comparables qui passent au son Dolby, à la piste cyan et même parfois au numérique. La salle est également équipée en vidéo depuis 1999 avec deux vidéo-projecteurs SD (en définition standard)¹⁵⁰⁷ et un ampli pour un système sonore idoine ainsi que des enceintes en mode « 5.0 ».

Les équipements annexes sont nombreux comme les incontournables amplis de marque Merlaud, un magnétophone à bande, un gramophone, un tourne disque, un lecteur-enregistreur de DVD-VHS, un lecteur DVD zone 1, un magnétoscope S-VHS, un démodulateur satellite, un pour la TNT, un moniteur de contrôle, etc. Même s'ils ne sont pas encore en Haute Définition.

L'essentiel de la collection des 16 projecteurs de cinéma en sa possession décorent la salle dont un classique « Heurtier Tri-films » (8 mm, 9,5 mm et 16 mm) et un petit « Pathé Europ 9,5 mm » [voir, Annexe B, figure 44, photographie de Jean Van Herzeele avec un projecteur de type Pathé Europ 9,5 mm] qui est utilisé pour les projections dans ce format.

Outre les appareils et les films, Jean VAN HERZEELE dispose d'une collection significative de revues anciennes, de photos, d'affiches et de livres de cinéma dont les précieux *annuaires de programmation en format réduit de l'association du 16 m/m* et nombre de

¹⁵⁰⁵ Les dimensions exactes de la pièce principale sont de : 5,5 m de large sur 2,8 m de haut et 8,5 m de profondeur dont 6,7 m utiles sans la cabine de projection de 1,75 m de profondeur sur 4 m de large. L'écran est par ailleurs en blanc mat non trans-sonore par compatibilité avec la vidéo et aussi du fait du faible recul du premier rang.

¹⁵⁰⁶ Cinéma *Le Casino* avec la « bénédiction » de la mairie de Clamecy qui est propriétaire du cinéma.

¹⁵⁰⁷ Un mono DLP de marque Infocus X1 et un « vieux » mono LCD de marque Sony VPL-400Q qui fut un produit haut de gamme lors de sa sortie en 1997.

dictionnaires de cinéma indispensables avant (et même parfois après) l'avènement d'Internet. Quelques projecteurs et un embryon de collections de caméras (y compris vidéo) participent à la variété des matériels du cinéma depuis les origines jusqu'à nos jours [voir en Annexe B, figure n°35, photographie d'une collection de caméras du 9,5 mm à la HDV].

Les déménagements et rangements approximatifs, le caractère désordonné de l'arrivée des copies jusqu'au milieu des années 1990, les autres priorités comme le contrôle physique des copies, etc. retardèrent un inventaire sérieux et exhaustif de la collection dans son ensemble. Les premières listes manuscrites et dactylographiques remontent pourtant à la fin des années 1960¹⁵⁰⁸ au moment où le nombre des copies l'imposait déjà, mais ce n'est qu'à partir de 1988 après le déménagement dans la Nièvre de Jean VAN HERZEELE (et le mien sur Paris) que le travail de recensement commença vraiment.

La mise en place de fiches cartonnées de résumés sur les films (dans un but fonctionnel) additionnés à des fiches « Monsieur cinéma »¹⁵⁰⁹ retarda le travail exhaustif sur informatique qui n'a été (presque) achevé qu'en août 2007 avec l'introduction de numéros d'inventaires pour les courts-métrages marqués sur les boîtes.

Le rôle de Jean Bloch (dont nous avons déjà parlé), ami de la famille, cinéophile parisien à l'érudition impressionnante, fut important de par ses nombreux visionnages et ses savantes corrections de nos listes de films ou de fiches, jusqu'à son décès en 2003. Le savoir encyclopédique du cinéma est en effet indispensable pour compléter le plus possible les informations qui peuvent exister sur les bases de données publiques comme le registre du R.P.C.A. (le Registre Public de la Cinématographie et de l'Audiovisuel) ou l'I.M.D.B. (Internet Movie Data Base¹⁵¹⁰).

En effet ces bases de registres sont loin d'être exhaustives, ce qui prouve que toutes les évaluations globale de recoupement des titres édités se heurtent à la réalité d'une telle collection ou, nombre de petits unitaires sont inconnus et donc pas référencés par l'INA (comme nous l'avons vu) et d'autres qui avancent des taux de recoupement sur des bases invérifiables donc fantaisistes.

L'inventaire de la collection de films de Jean VAN HERZEELE se présentait donc de la manière suivante au 15 avril 2009 :

- 454 longs-métrages en 16 mm, 167 longs-métrages en 35 mm (dont 10 copies en dépôt, au nom de l'auteur, à Cinémathèque française), 10 longs-métrages en format

¹⁵⁰⁸ Par mon père, Patrick ROLLAND.

¹⁵⁰⁹ Créées en 1976, à l'initiative de, COMBIER Marc, Ed Images et Loisirs à Châlons-sur-Saône.

¹⁵¹⁰ Initié, en 1990, par Col Needham de l'université de Cardiff (Pays de Galles) et contrôlé depuis 1998 par le site commercial Amazon et première base de données mondiale de ce type. Elle comprend 2,6 millions de personnes listées et plus d'un million de titres de films et de programmes. Sources sites Internet, aux adresses URL : http://www.imdb.com/database_statistics et <http://fr.wikipedia.org/wiki/Imdb> consultés le 1 mai 2008.

9,5 mm (en version muette avec carton et versions condensées) soit, au total, 631 films.

- La comptabilité des court-métrages est beaucoup plus complexe mais disons qu'il y a environ 490 références en 16 mm (dont environ 43 films annonces et seulement 6 publicités) en comptant tous les types de films « unitaires » (titres de documentaires, films burlesques, films annonces, quelques films amateurs, etc.¹⁵¹¹) et quelques montages en festivals de dessins animés, (pas tous encore détaillés).

Certaines copies de films de longs-métrages sont encore montées avec leur programme de complément de l'époque de leur sortie en exploitation (bien que cela concerne plus qu'un faible nombre de films pour une raison sur laquelle nous reviendrons) ; on peut donc avancer au minimum que le nombre de 520 unitaires est certainement plus proche de la réalité.

- Pour le format 35 mm, avec quelques montages de rares festivals de dessin animés, tout en en excluant pour ce format les (nombreux) films annonces (et publicités), on peut avancer le nombre de 163 unitaires.

- Du côté des films annonces, dits souvent bandes annonces (soit « BA »), en format 35 mm, dont le nombre a fortement augmenté depuis 2002, suite à mes efforts personnels à en récupérer, il est possible de les évaluer, au minimum, à 1 380 titres.

- Pour le format 9,5mm, il existe environ 50 courts-métrages mais aussi 55 films amateur de voyages sonorisés pour la plupart (don sur lequel nous reviendrons) sans parler des 23 bobines de montages de films de la famille dont nous avons parlé précédemment.

Tableau 19

Répartitions par types de supports des films de Jean VAN HERZEELE :

16 mm	454 LM	447 CM (sans BA)	43 BA	944 titres
35 mm	167 LM	163 CM (sans BA)	1 380 BA	1 710 titres
9,5 mm	10 LM	128 CM (avec films amateur)	0 BA	138 titres
Total	631 LM	738 CM (sans BA)	1 423 BA	2 792 titres

La collection comporte donc un total, en avril 2009, 2792 titres unitaires mais plus probablement 2900 avec les publicités 35 mm, les films annonces et documentaires 16 mm montés sur certains longs-métrages. Ce qui, suivant mes évaluations personnelles au regard de ce que nous avons vu ailleurs avec le sondage de début 2006 et ce que nous pouvons en

¹⁵¹¹ Les actualités que nous considérons dans ce format comme des unitaires même avec plusieurs sujets.

savoir sur le sujet, nous amène à penser que la collection est l'une des premières en France sur plan de la quantité brut de films¹⁵¹².

Des listes existent et je les tiens personnellement à jour pour tous les supports et types de films (y compris vidéo). Elles permettent sous le logiciel Excel de trier par tous les champs remplis (par réalisateurs, date de sortie, etc.). Comme nous l'avons indiqué, nous participons personnellement depuis 1999 à l'enrichissement de cette collection¹⁵¹³.

Pour les longs-métrages 16 mm, le classement du rangement physique est plus ou moins alphabétique en prenant en compte la forme des boîtes, alors que les documentaires 16 mm et 35 mm sont maintenant numérotés à une place fixe.

La relativement faible quantité de films de longs-métrages 35 mm permet de se retrouver avec la seule information de la localisation par le lieu de stockage et une numérotation pour les courts.

Tous les films 16 mm sont stockés dans une pièce dédiée au rez-de-chaussée qui est en fait la moitié d'un ancien garage aménagé. La densité de boîtes de films dans la pièce est particulièrement impressionnante et donne à elle seule une image de l'importance quantitative de la collection pour les visiteurs [voir Annexe B, figure 44, photographie de l'auteur devant les films 16 mm long-métrage de Jean Van Herzeele].

Sur le plan hygrométrique et de la température, les conditions sont relativement acceptables sans s'approcher de celles des cellules de stockage du fort de Bois d'Arcy ou même de celui du fort Saint Cyr. Les films sont presque tous en boîtes et à 95 % sur carters (bobines) (ce qui est sans doute supérieur à la moyenne des autres collections privées ou même publiques françaises).

En 2004, probablement consécutivement aux fortes chaleurs de l'été 2003, une copie 16 mm de *French Cancan* a été détruite pour cause de syndrome du vinaigre. Par le passé, au moins une autre copie l'avait été, et une ou deux autres seront probablement victimes du même sort d'ici à 5 ans. La conservation des films peut-elle être garantie même dans des conditions d'entreposage plus idéales ?

Nous avons procédé en 2006 à quelques tests d'acidité au hasard avec des bandes de marque AD-Strip offertes par le personnel du pôle archives de l'ECPA-D mais nous n'avons rien détecté d'anormal sur les copies contrôlées.

¹⁵¹² Pour autant qu'il nous est donné de le savoir nous pouvons même avancé dans les 10 premières de France pour un vrai collectionneur privé « amateur ».

¹⁵¹³ J'ai personnellement acquis environ : 50 % des documentaires en 35 mm, 80 % des films annonces 35 mm, 16 % des courts métrages 16 mm, 15 % des longs-métrages 35 mm et seulement deux films courts en 9,5 mm mais aucun long-métrage 16 mm sur l'ensemble de la collection au 15 avril 2009.

En dehors de cette collection « fusionnée » je possède également quelques films annonces 35 mm en multiple (outre plusieurs centaines qui ont déjà été distribués à mes élèves) et quelques petits éléments de ci de là en Super 8 mm, 8 mm et 16 mm.

Le 35 mm est lui, du fait de son encombrement (environ 4 tonnes, rien que pour les longs-métrages), disséminé en plusieurs lieux, comme la cave de la maison qui accueille les courts-métrages, la moitié des longs-métrages et un tiers des films annonces. Cette cave semi enterrée est relativement saine, mais n'est pas uniquement dédiée aux films mais aussi aux stockage des aliments et bouteilles, ce qui lui donne un aspect encore plus poétique [voir Annexe B, figure 47, photographie stock de films 35 mm de Jean Van Herzeele] comme elle pouvait l'être dans le restaurant parisien de Jean VAN HERZEELE où les bouteilles de vin étaient placées entres les boites de films.

En 2004, (toujours suite à la canicule de l'été 2003), une « mэрule proliférante » (un champignon à croissance rapide sous forme de mousse) [voir Annexe B, n°11, photographie d'une mэрule proliférante se propageant au milieu de copies 35 mm] s'est propagée en endommageant certains films nous obligeant à effectuer des travaux et évacuer une partie de la collection. Un quart des films de long-métrages logent maintenant dans une ancienne bergerie, annexe de la maison de ma mère dans le même village, dans une atmosphère trop humide mais dans de grands rangements en bois [voir Annexe B, figure 48, photographie stock de films 35 mm de long-métrage dans une grange].

Enfin le dernier lieu de stockage où « reposent » les 35 mm de long-métrage est tout simplement la salle de cinéma dans des logements sous l'écran. L'essentiel des films annonces récemment acquis par moi pour la collection (suite au décès du collectionneur Paul VOUILLON en 2006) est quant à lui au grenier [voir Annexe B, figure 46, photographie de Charlotte Rolland devant un stock de bandes annonces 35 mm], au sec, mais exposé à d'assez fortes amplitudes thermiques.

Tous les films, sauf un seul long-métrage et les films annonces les plus récents (en polyester), sont en acétate, il n'y a donc aucun risque d'incendie comme dans le cas des très rares collections de films en support Nitrate.

Plus de 85 % des films de longs métrages 35 mm sont entreposés, comme souvent chez les collectionneurs, sous forme de grandes bobines dites de 1800 m et d'autres sont toujours conditionnés en boites. La quasi totalité des documentaires et courts métrages de même que les films annonces sont en boites soit celles d'origines, soit groupées dans de plus grandes en « festivals »¹⁵¹⁴.

Depuis quelques années, par l'intermédiaire d'un ami, Jean FOURNIER, plusieurs centaines de boites vides « plastiques » 35 mm d'un distributeur ont été récupérées gracieusement pour changer celles qui sont oxydées, tant en 16 mm qu'en 35 mm. Ces boites qui ont un usage très bref, dans le contexte de l'exploitation intensive d'aujourd'hui, sont les retours « à

¹⁵¹⁴ C'est à dire en montage thématique par exemple.

vide » de destructions au pilon des copies qu'elles contenaient et auront finalement la destination finale de protéger les films.

Les films 9,5 mm sont stockés dans un petit meuble d'une toute petite pièce attenante à la salle de cinéma et les films amateurs sont à la cave avec leurs bandes magnétiques sonores séparées.

Comme nombre de collectionneurs, Jean VAN HERZEELE, nous l'avons dit, s'est équipé en vidéo projection¹⁵¹⁵ et assez massivement en DVD depuis 1999. En janvier 2009, la collection comptait 1000 DVD achetés et plus de 150 d'enregistrements à la télévision sur des supports DVD-R. La parité en nombre avec les longs-métrages argentiques ayant été atteinte à l'été 2005. Il est par ailleurs à signaler la présence d'un certain nombre de cassettes vidéo VHS et quelques dizaines de cassettes vidéo en format V2000. L'ensemble des vidéogrammes posant d'ailleurs aussi des problèmes de stockage malgré d'ingénieuses petites armoires rotatives.

3. 2. 1. 2 Des acquisitions au fil du temps

Les mécanismes et filières d'acquisition des films argentiques furent multiples et ont évolué avec le temps et la nature des supports.

De 1954 jusqu'à 1987, les films en 16 mm furent acquis par « Jeannot », pour une bonne part, au titre de la location vente dans l'officine de Georges GAYOUT, (4 boulevard Saint Martin à Paris) [voir Annexe B, figure n°27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris]. D'autres furent achetés via deux autres collectionneurs dont Paul ANSELME, ami de Jeannot, qui avait ses propres réseaux, dont une grande société de distribution américaine revendant ses stocks de copies 16 mm pour liquidation.

Ces acquisitions s'effectuèrent, comme nous l'avons dit, « en nombre », à partir de l'année 1958. Jean VAN HERZEELE n'avait pourtant, jusqu'à sa retraite, pas le temps de voir tous les films dont il faisait l'acquisition. Il achetait souvent « à l'aveugle », sans but précis, ce qui explique pour une bonne part le caractère hétérogène des genres et thématiques des films. On retrouve, pour le 16 mm, sans trop de peine, la grande majorité des titres dans les catalogues de la location-vente des grands distributeurs et des sociétés spécialisées entre l'après-guerre et les années 1970. Les copies 16 mm sont pourtant dans le détail d'origine un peu plus diverses¹⁵¹⁶ et ce de façon très représentative des réseaux qui ont existé dans le

¹⁵¹⁵ Il fut d'ailleurs un des premiers particuliers à disposer d'un magnétoscope bien avant l'avènement des formats de « Home Video » des années 1970.

¹⁵¹⁶ Il y a des copies provenant des domaines via des saisies de douanes (dont les indications spéciales sont visibles sur les copies) outre quelques rares copies de compagnies aériennes.

milieu de la collection de films (avant le développement des foires comme « Les cinglés du cinéma » d'Argenteuil).

La fin de la banalisation de l'édition de copies en format 16 mm au début des années 1980 correspond aussi à la fin des acquisitions de Jean VAN HERZEELE dans ce format, dont les titres les plus récents, datent pour les longs-métrages de l'année 1981.

Rares furent les autres occasions d'acquérir des films comme celle, vers 1971, où un loueur de films (ayant une boutique rue du Commerce), client du restaurant, liquida le reliquat du stock de films 9,5 mm de sa société qui venait de faire faillite, en raison de la montée en puissance de la télévision mais aussi du succès du format Super 8 mm pour les films d'édition.

Dans les années 1970-1980, le propriétaire du cinéma le Kinopanorama, Pierre PINTON, voisin et client de son restaurant, lui proposa même de lui offrir des copies en format 70 mm, offre déclinée faute de place et d'envie de s'équiper dans ce format.

Récemment, en 2007, le réalisateur Jean-Pierre MOCKY lui a vendu trois de ses copies 16 mm de ses propres films, alors que cela faisait 20 ans que des long-métrages 16 mm n'avaient été acquis.

Pour les copies 35 mm, à l'instar de la copie du film *Loulou* donnée par Maurice PIALAT en remerciement du tournage du film dans son café-restaurant¹⁵¹⁷, la totalité des films lui ont été offertes par deux amis : Paul ANSELME, déjà cité pour ses ventes de 16 mm, comme cadeaux « bonus » à des lots de disques 33 tours et Jean FOURNIER¹⁵¹⁸ exploitant jusqu'en 1994 une salle de quartier à Paris à la programmation éclectique, reversant (par inertie jusqu'en 1997) à Jean VAN HERZEELE ses copies, dont des courts-métrages (la programmation était obligatoire, mais généralement virtuelle dans les salles). L'encombrement massif de copies 35 mm, la facilité avec laquelle il pouvait s'en procurer et le peu d'entrain des distributeurs à les récupérer, le besoin de vider les lieux, explique pour une bonne part la nécessité du geste.

Ces copies sont en outre elles aussi souvent arrivées en vrac et sous conditionnement précaire, comme des affiches de cinéma pour emballage, ce qui a rendu parfois très difficile leur ré-assemblage, dans le milieu des années 1990. Pour au moins deux films, cela a entraîné la perte d'une bobine et un ou deux montages approximatifs¹⁵¹⁹, faute de repères et

¹⁵¹⁷ Où Jean VAN HERZEELE tenait son propre rôle (celui du tenancier d'un café restaurant populaire).

¹⁵¹⁸ Comme exploitant d'une salle unique il était très certainement un cas à part. Il avait d'excellentes relations avec les maisons de distributions concernant beaucoup des re-sorties parfois en copie unique. Ces distributeurs savaient qu'il était collectionneur et les négociations parfois d'une assez grande complexité pour ces films intégrés lui laissait la copie programmée.

Abandonnant la collection de films 35 mm, il a reversé gratuitement le reliquat de sa collection personnelle à Jean VAN HERZEELE.

¹⁵¹⁹ Dont un film très célèbre à la narration complexe et avec « flashback » et « flashforward » n'ayant pas de continuité « logique » de prime abord sans table de vision.

de certitudes sur l'identification des bobines des films. Certains titres ne seront connus que plus d'une décennie après leur livraison.

Il faut aussi préciser que la situation financière de Jean VAN HERZEELE se dégrada fortement, pour diverses raisons, après sa retraite, (dans les années 1990) et que ses moyens sont très modestes (avec un revenu global, jusqu'à novembre 2008, à peine supérieur au minimum vieillesse), ce qui explique aussi l'arrêt de ses acquisitions payantes depuis cette époque.

A partir de 2002, la relève a été prise complètement pour ce format 35 mm par l'auteur via quelques achats qui sont paradoxalement, les premiers pour ce format¹⁵²⁰. Au début 2004, a par exemple été réalisé en commun (avec Emmanuel ROSSI), pour une somme modique, l'acquisition quantitativement importante de la partie 35 mm de la collection de feu le Dr BONAPARTE, un ancien chirurgien dentiste, qui vivait à quinze kilomètres de Dornecy, dans le village de Surgy. Cette proximité géographique n'avait d'ailleurs pourtant pas permis que Jean VAN HERZEELE et le Dr BONAPARTE fassent connaissance, ce qui démontre, une fois de plus, l'isolement des collectionneurs (lié aux facteurs que nous avons déjà abordés).

Depuis quelques années, s'observe un très léger frémissement du côté des dons via des membres d'associations culturelles locales ayant des liens avec « Jeannot ». Cela tendrait à prouver l'importance de la perception du rôle « d'archives filmiques locales » auxquelles ces associations assimilent la collection privée de Jean VAN HERZEELE. Un don de nombreux films amateurs de voyage en format 9,5 mm, sonorisés sur bandes magnétiques séparées, laisse entrevoir, par exemple, quelques découvertes d'images totalement inédites, souvent en couleurs, sur des pays exotiques à une époque (les années 1950) où les voyages lointains étaient peu accessibles économiquement.

A l'instar de Jean VAN HERZEELE, les collectionneurs de films sont identifiés par les habitants des environs comme tel, et sont, de temps à autre, amenés à recueillir des films amateurs dont la valeur documentaire peu être assez significative comme dans ce cas.

A une seule exception près pour les longs-métrages et deux pour les courts-métrages, la collection 35 mm (hors bandes annonces) reste donc avec des titres de films sortis jusqu'en 1989.

Dans le domaine du « non film », la collection des affiches et des photographies trahit souvent une origine en lien avec un lieu d'exploitation commercial précis. Une bonne part de la collection d'affiches suit, par exemple, la programmation 70 mm des années 1976-1978 au Kinopanorama par Monsieur PINTON¹⁵²¹, et ce de trop près, pour qu'on ne puisse voir le lien

¹⁵²⁰ Collection antérieure de films 35 mm gratuite ce qui est probablement assez exceptionnel mais pas unique au regard des rencontres que j'ai fait depuis le début de cette recherche.

¹⁵²¹ Source électronique : « Le Kinopanorama - Pinton seul aux commandes – chapitre 15 », forum *Silver Screens*, à l'adresse URL : <http://www.silverscreens.com/forum/viewtopic.php?t=689> consulté le 25 août 2007.

comme le montrent les indices de la présence des affiches : d'*Orfeu Negro*, *My Fair Lady*, *Pharaon* (de KAWALEROVITZ) ou *Le Tour du monde en 80 jours* avec mention du procédé 70 mm. De manière encore plus évidente, on peut recouper que les copies 35 mm présentes furent assez souvent accompagnées de tout ce qui allait avec leur exploitation commerciale comme leurs jeux de photos d'exploitation, les affiches, le film-annonce et les premières parties avec, parfois, le court métrage d'accompagnement.

Malheureusement, dans les années 1970, Jean VAN HERZEELE prêta de nombreuses copies 16 mm à un client du restaurant qui les lui rendra amputées de leurs programmes de complément. Cette situation qui mit de nombreuses années à être découverte explique, pour une part, le rapport de proportion relativement faible entre les longs-métrages et des courts dans ce format. Le même individu lui vola d'ailleurs ses plus belles affiches dont la valeur aujourd'hui aurait été inestimable.

3. 2. 1. 3 Un contenu patrimonial significatif

L'essentiel de la collection de films de longs-métrages en 16 mm est composée de films relativement anciens dont la date moyenne de sortie est 1954-1955. Le plus « vieux » film est *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*), de Charlie CHAPLIN, sorti en 1925 même si, bien sûr, ce n'est pas la plus ancienne copie.

Dans l'ensemble, il s'agit principalement, de films français, américains, italiens et britanniques. Les films ne sont pas tous rares, loin s'en faut, comme le démontre la présence de *Quai des brumes* ou *Casablanca* mais, à titre indicatif, selon une première petite évaluation mi 2004 ¹⁵²², environ un tiers des films de longs-métrages de la collection 16 mm n'avaient à cette date jamais été édités en vidéo (ce qui devait être dans la moyenne des autres collections dans ce format).

Il est très peu probable que certains films de la collection comme *Le loup des Malveneur* réalisé en 1943 par Guillaume RADOT (qui, à notre connaissance, n'est sorti qu'une fois en VHS chez « Cinéthèque »), ne soit prochainement édité en DVD ou en BR (Blu-ray disc). D'autres, plus connus, comme *Au-delà des grilles*, film de René CLÉMENT de 1949, peuvent être aujourd'hui épuisés en vidéo, mais doivent rester visibles.

Les « cartons » et plans spécifiques tournés à Joinville ou ailleurs pour les versions françaises, deviennent, invisibles avec l'avènement des vidéogrammes numériques comme

¹⁵²² La base de données du dépôt légal des AFF et du RPCA étant, à l'époque, particulièrement incomplète et peu pratique nous avons travaillé assez longuement (dans une démarche non encore liée à cette thèse) à partir d'un catalogue (papier) d'édition DVD en 2004 et de recherches sur Internet dont le site Amazon, Studio Canal et les moteurs de recherches comme Google qui pouvaient, logiquement, garder certaines traces de ventes d'occasion des titres de vidéogrammes sur des sites marchands (comme e-bay).

le DVD, BR, etc. (sauf, comme nous l'avons évoqué, parfois pour certains films d'animation) car il n'y a qu'une piste image. Le ton, le vocabulaire, les ambiances sonores des anciennes versions françaises de qualité sont pourtant uniques et les copies de Jean VAN HERZEELE même en 16 mm, pourraient fournir du matériel pour la piste son en version française¹⁵²³.

D'anciennes copies 16 mm, même les fameux tirages noir et blanc de films couleurs, comme *Destination Gobi* de Robert WISE, pourraient aussi avoir une utilité patrimoniale en fournissant la piste son des versions françaises d'époque aux éditeurs de vidéogrammes, s'ils faisaient l'effort de chercher un peu et que le travail de mixage sur un son 16 mm de piètre qualité ne favorise la captation de nouvelles versions de post-synchronisation.

Dans de rares cas, il est pourtant déjà arrivé, que des producteurs, des ayants droit où un distributeur aient, par le passé, recours à la collection de « Jeannot », n'ayant pas conservé une copie de leurs propres films. C'est le cas d'un film d'Henri CALEF, *La maison sous la mer* (de 1946), pour qui le Ciné-club du ministère des Finances, auquel était lié Jean BLOCH, joua le rôle d'intermédiaire pour trouver avec succès chez Jean VAN HERZEELE, une copie 16 mm. Ce qui permit¹⁵²⁴ une édition du film en DVD.

Nous avons d'ailleurs eu depuis connaissance de l'existence d'une autre copie 16 mm de ce film¹⁵²⁵. Là encore, cela relativise, la rareté présumée de ce film, et le manque de contacts et de dialogue au sein et avec le milieu des collectionneurs

En échange d'un simple nettoyage de sa copie 16 mm du film avec BOURVIL *Le cœur sur la main* d'André BERTHOMIEU, film de 1949, (dont l'état est excellent) un éditeur ayant obtenu les droits a pu réaliser un télécinéma pour une édition vidéo en DVD.

Certains films sont en mauvais état, et ce dans tous les formats. La plus mauvaise copie 16 mm est celle de *La Horde sauvage (The Maverick Queen)* de Joseph KANE, film de 1956¹⁵²⁶. Maurice PIALAT en parle dans *Les amoureux du cinéma*¹⁵²⁷ à propos de :

« ce cafetier chez qui on a tourné une séquence de Loulou, il est fan de cinéma, avant il avait des choses en 16 et maintenant en 35 et on m'a appris qu'il avait récupéré un film entier comme ça [ndlr, après destruction] et qu'il l'a recollé. C'est grotesque parce qu'il y a des films où il n'y a plus de copie, on fait tirer une copie, on sait ce que vaut une copie aujourd'hui et, par contre on fait ça..¹⁵²⁸ »

¹⁵²³ Même si la piste son optique du 16 mm n'est pas très performante.

¹⁵²⁴ En échange d'un simple nettoyage de la copie.

¹⁵²⁵ CHÉZAL Gérard, (entretien avec), (ancien président fondateur de l'ALICC), à la foire de Paon, dans l'Yonne, le 15avril 2007, nous a signalé avoir déjà vu une copie chez un autre collectionneur.

¹⁵²⁶ Une exception dans la collection puisque la copie doit être est la seule à ne plus passer à la projection.

¹⁵²⁷ Op. cit., *Les amoureux du cinéma* réalisé (documentaire télévisé) en 1986 par LE GUAY Philippe...

¹⁵²⁸ PIALAT Maurice, in, op. cit., *Les amoureux du cinéma*, film documentaire, réalisé, en 1986, par LE GUAY Philippe, dans le cadre d'une co-production I.N.A – FR3. [L'extrait est en 47^{ème} minute lorsque Maurice PIALAT est avec Cyril COLLARD dans la séquence « Pialat au pilon »].

Pour ce qui est des longs-métrages 35 mm, sur lesquels nous resterons discrets, sans « gros morceaux » du type *Ben-Hur* ou *Les Dix commandements*, la collection n'en est pas moins intéressante peut-être, justement, de par les séries B qui y sont nombreuses. On retrouve sans surprise, pour ceux qui s'intéressent à la question de la circulation des anciennes copies d'exploitation, des titres du début des années 1980 assez habituels dans les collections privées (pour des raisons que nous avons évoquées) et on note même quelques rares doublons.

L'apport des quelques nouvelles acquisitions 35 mm depuis 2002 par l'auteur pour son grand-oncle ne modifie que très légèrement la nature globale de la collection, mais en tout cas n'apportent rien sur le plan de la rareté des titres.

Lors d'un entretien, le 18 novembre 2005, avec Jean-François RAUGER, (programmeur de la Cinémathèque française), nous avons pu, en marge des questions sur notre sujet de recherche, constater l'intérêt de celui-ci pour les listes de la collection de longs-métrages de Jean VAN HERZEELE (et celle personnelle complémentaire de l'auteur, encore stocké séparément à cette époque). Nous avons choisi, dans une démarche volontariste sur le plan patrimonial, de le laisser libre de choisir en 35 mm (le seul format qui le motivait par ailleurs) une dizaine de titres ; il s'en est suivi que nous avons effectué un dépôt à la Cinémathèque française pour un certain nombre de copies : il s'agit de films de nationalités variées (Italie, Corée du Sud, Allemagne, Mexique, Australie, etc.) de série B, de 1971 à 1987 que la Cinémathèque française ne possédait pas, comme probablement pour la majorité des cas les AFF et le dépôt légal du CNC. L'intérêt d'une collection privée de ce type est donc, une fois de plus, démontré.

Dans le cadre de cette démarche nous y avons en particulier, déposé, un film 35 mm du réalisateur Sud coréen Im KWON-TAEKK, *La Bataille du 38^{ème} parallèle* ; ce film (en version française) suivant les dires de Jean-François RAUGER¹⁵²⁹, bien que peut-être sans grande valeur esthétique, est très rare (pour ne pas dire plus) du fait de l'épuration des premiers films de propagande du réalisateur devenu par la suite seulement un auteur considéré¹⁵³⁰.

Nous avons par ailleurs communiqué les listes (tous formats et types de films) à un autre centre d'Archives de portée nationale sans qu'il ne soit en aucune manière question d'argent si l'établissement voulait utiliser une copie et en négocier les droits avec les ayants droits.

Paradoxalement pour des films de longs-métrages 35 mm dont la date de sortie moyenne est de fin 1975, soit plus de 20 ans de plus que les 16 mm, les films n'en sont pas moins rares dans les bacs des éditeurs vidéos (sans parler d'éventuelles re-sorties en salles)

¹⁵²⁹ Qu'il a répété publiquement, lors de la 1^{ère} rencontre entre les collectionneurs privés et publics, à la cinémathèque française le 12 janvier 2008.

¹⁵³⁰ Pas très fier de ses premières réalisations qui sont devenues invisibles quand elles existent encore comme dans ce cas.

même si avec la mode des séries B et la curiosité envers le cinéma des années 1970, quelques titres sont récemment sortis en vidéo.

Une seule fois, à la demande expresse du réalisateur Jean-Pierre MOCKY, directeur du cinéma Le Brady - l'Albatros, Jean VAN HERZEELE a cédé une copie 35 mm d'un film « étendard » et historique d'un genre particulier (dont elle était l'unique représentante dans la collection). Le film était annoncé en exploitation commerciale et la copie prévue s'était révélée trop usée, donc inexploitable. Ce cas est d'ailleurs intéressant, de notre point de vue, car si la copie avait été détruite comme les autres par son distributeur, elle n'aurait pas pu lui rapporter de l'argent, bien plus tard, en suppléant le nombre insuffisant de copies stockées en réserve depuis son exploitation originale dans les années 1970.

Du côté des courts-métrages, de tous formats, l'intérêt est au moins aussi évident. Les raretés sont encore plus visibles dans les listes, puisque l'identification même des titres sur la base du RPCA (les registres de la cinématographie et de l'audiovisuel) est souvent vaine alors que plus aucun vide n'existe dans les champs de la liste des longs-métrages¹⁵³¹.

Il est certain que la copie du film institutionnel 35 mm de la Société chimique de Clamecy *La distillation du bois en vase clos* ne doit pas être courante, si tant est qu'elle existe ailleurs. En 16 mm, les films soviétiques du type *Folklore d'Ukraine*, *Une journée d'un directeur de Kolkhoze* sont des curiosités. Les Archives Collège Lycée Catholique Passy-Buzenval entre 1944 et 1954, don dudit établissement début 2007, sont tout simplement un témoignage unique d'environ 2000 m de film soit de plusieurs heures d'images !

Les informations sur les films étant rares, on reste parfois perplexe devant les étiquettes et incapable de classer ces films avec certitude sans les avoir vus. Et parfois même après, comme avec *Un autre monde*, *Comment prendre un rendez vous au téléphone*, *Corps profond*, *Un chien à la hauteur*, etc. Qui est apte à juger de la rareté ou de l'intérêt esthétique de *Métropoles orgueilleuses*, *Une française à Berlin* et tous les autres ?

Les films annonces, récupérés en masse chez des exploitants désirant les jeter, auront peut-être un jour de la valeur dans le cadre, par exemple, de la création de « bonus » pour un vidéogramme.

Certes, les tirages de copies des films annonces récents peuvent être parfois si nombreux (plus d'un millier d'exemplaires) et les services du dépôt légal de plus en plus efficaces, qu'il est hautement improbable qu'ils viennent à disparaître. Il est vrai que ce sont, généralement, des montages d'extraits des films eux mêmes.

Les séquences d'extraits de films (revendus à Argenteuil ou ailleurs), voire les condensés de films, réalisés avec les meilleurs restes de copies d'exploitation comme, dans la collection en 16 mm, pour le film *La belle et la bête* (1946), ont a priori peu de valeur. Pourtant, en

¹⁵³¹ Même si c'était le cas avant l'avènement d'Internet, les recoupements étant depuis facilités pour reconstituer et croiser des bribes de titres et des noms d'acteurs par exemple.

comparant les meilleures éléments disponibles dont, au hasard dans la collection, une séquence de *La vie d'un homme* de Sacha GUITRY, ces parties en bon état pourraient être exploitables pour des restaurations de film. Ce constat est d'ailleurs valable en interne à la collection pour un film comme *Viva Zapata !* (1952) dont deux séquences pourraient remplacer celle de la copie complète de la collection, si elles s'avèrent meilleures.

Enfin, si les films ne sont pas introuvables et même bien préservés par des cinémathèques officielles, ils peuvent avoir, en sub-standard, comme nous l'avons vu, une valeur financière dans le milieu des collectionneurs parce qu'ils sont recherchés et cotés. Les burlesques avec les films du comique BEAUCITRON ou tout simplement, les CHARLOT sont toujours des titres demandés et, par ailleurs, les plus anciens films (1916-1926) de la collection, même si les tirages sont plus récents (probablement des années 1930 à 1950).

A titre indicatif, la plus ancienne copie de la collection doit être une bande d'actualité 16 mm muette avec trois sujets datant de 1927¹⁵³² mais dans l'ensemble les premières datent des années 1930.

3. 2. 1. 4 Une vie autour de la collection

Jean VAN HERZEELE est un homme généreux, comme le prouve sa vie où il fut le soutien d'une famille élargie, parfois son employeur et toujours son ciment.

Depuis le début de sa passion pour le support film, il y eu le partage en famille des séances de cinéma, qui continue encore aujourd'hui, lors des séjours de ses membres à Dornecy, et qui, au moins, pour le sub-standard et la vidéo s'inscrit dans ce cadre prévu par la loi (certaines boîtes anciennes de 16 mm le rappellent sur leurs étiquettes [Annexe B, figure 29, photographie d'une étiquette d'avertissement sur boîte 16 mm du cadre prévu par la loi] à l'instar des jaquettes de DVD). Au restaurant, à la fin des années 1950 et pendant 30 ans, ce fut le partage avec une petite frange de clients et d'amis, passionnés de cinéma, amenant parfois des visiteurs prestigieux, y compris étrangers comme les acteurs américains Jerry LEWIS ou Burt LANCASTER¹⁵³³.

Il serait peut-être facile de condamner cette pratique aujourd'hui, s'il ne fallait nuancer cette posture par plusieurs observations : tout d'abord le contexte légal et moral autour de la question n'était pas, comme nous l'avons évoqué, le même à l'époque. Pour preuve, par exemple, la diffusion, début 1987, du documentaire sur France 3 qui le montrait en train de projeter dans son restaurant sans la moindre réaction hostile. Ses « clients » bénéficiant de la salle de cinéma étaient sélectionnés et leur nombre demeurait très restreint.

¹⁵³² Les caractéristiques physiques de la copie attestent de son ancienneté dont un noir et blanc jauni et un touché caractéristique des premiers films acétates de ce format.

¹⁵³³ Habitué du restaurant lors du tournage du film de John FRANKENHEIMER *Le train*.

Ces personnes, dont les cinéphiles Victor BÉRARD (dit « PEPLUM ») ou surtout Jean BLOCH (tout deux, figures connues et « mascottes » par exemple à la Cinémathèque française), étaient aussi des amis dans le contexte d'un café-restaurant parisien populaire, comme le montrent les films de famille ou les photographies de l'époque, où la présence de ces derniers dans les dîners de famille ne laisse aucun doute. Jean VAN HERZEELE est une personne si originale et attachante que deux autres clients amis s'installèrent aussi, dans le même village et l'une d'elles, (une ancienne secrétaire de direction de Coca-cola France d'origine irlandaise) est aujourd'hui enterrée à côté des membres défunts de la famille dans le cimetière.

Au fil du temps, à partir de 1987, sa maison du village de Dornecy est devenue un petit musée du cinéma souvent visité par les écoles de la région, dès les années 1990, puis, depuis dix ans par les curieux et les associations culturelles de la région comme le *ciné-club François Truffaut d'Avallon*, *Ciel Terre feu au Vézelay*¹⁵³⁴ et *Tonnerre Culture* dans la ville de Tonnerre dans l'Yonne. « Jeannot » est devenu une célébrité locale qui a droit, régulièrement, à une certaine curiosité de la part des médias régionaux (*l'Yonne républicaine*¹⁵³⁵, *Le journal du Centre*¹⁵³⁶, *Yonne magazine*¹⁵³⁷, *France Bleu Auxerre*, etc.) ou d'autres (comme le *Morvandio de Paris* ou *Urban attitude*¹⁵³⁸) et récemment, au niveau national, un intérêt de TF1 exprimé en mai 2007 d'effectuer un reportage. Nous avons décliné Jean VAN HERZEELE et moi par peur d'une « sur exposition » et c'est à une échelle plus discrète et chaleureuse que des amis ont tournés un petit documentaire amateur sur lui en 2008¹⁵³⁹.

Avec son projecteur 16 mm Hortson portable, il lui est arrivé d'effectuer des projections en plein air ou dans des granges, comme, en août 2007, dans le village de Champlemy, pour une manifestation gratuite « Ciné expo Jacques Tati 2007 » organisée par Yves FRÉNOLL, avec une projection, autorisée par les ayants droits, de *Jour de Fête* dans la copie noir et blanc (appartenant toujours à la veuve du Dr BONAPARTE). Cette version distribuée à la sortie du film en 1949, se caractérise par un montage légèrement différent des versions plus connues aujourd'hui, à savoir : celle en noir et blanc avec des drapeaux obtenus en couleurs au pochoir¹⁵⁴⁰ et le film tiré en couleur¹⁵⁴¹ pour être finalement présenté au public en 1995

¹⁵³⁴ Qui est dissoute depuis peu.

¹⁵³⁵ « Jean Van Herzeele raconte son univers de fou du cinéma », *L'Yonne républicaine*, le 29 octobre 1994.

« L'œil d'un passionné de cinéma », *L'Yonne républicaine*, le 20 septembre 2008.

¹⁵³⁶ THOMAS Géraldine, « Un homme et une flamme, Le bonheur est dans la salle », *Le journal du centre*, 30 août 1996 p.11.

¹⁵³⁷ EDGE Nicolas, « Sa vie c'est du Cinéma », *Yonne magazine*, 22 janvier 1994, n°382, pp4-5

¹⁵³⁸ LE BELLEGO Gaël, « Vous avez dit cinéphage », *Urban attitude*, semaine du 4 au 10 novembre 2002, p.4.

¹⁵³⁹ LEMITRE Danielle, LEMITRE Claude, *Cinéma gourmand à Dornecy*.

¹⁵⁴². Bien que la séance se soit terminée par une panne de son rarissime, elle a réjoui le public qui est reparti en rêvant dans la nuit, conscient d'avoir vécu une séance à l'ancienne dans un contexte proche de la réalité diégétique du film (alors que des plans coupés dans les autres versions montrent une projection du même type).

Le 30 mars 2008 et le 5 avril 2009, il a également prêté son concours à deux ciné-concerts, au théâtre rural « La Closerie » dirigé par Gérard ANDRÉ, à Étais-La-Sauvin dans l'Yonne en passant des courts-métrages muets burlesques pendant que Patrick LANGLADE¹⁵⁴³, un pianiste accompagnait les films projetés sur un écran improvisé.

Pour quelqu'un comme Jean VAN HERZEELE, il n'est évidemment pas facile de résister à la tentation de faire partager gratuitement sa passion à tous, dans une région si belle, d'autant que la demande locale (parfois émanant des autorités) est forte aussi pour des projections en plein air. Le public occasionnel¹⁵⁴⁴ ou les amis ne comprenant pas toujours les limites légales et nos réticences à effectuer des projections car ils n'assimilent en rien la démarche de Jean VAN HERZEELE aux (très médiatisés) problèmes de la piraterie audiovisuelle.

Si quelques programmations inventives ont pu contourner intelligemment les problèmes de droits¹⁵⁴⁵, c'est un jeu dangereux, car même gratuites, sur une propriété privée, ces projections en plein air sont publiques donc, de fait, problématiques, et plus encore si elles ont du succès. Le désir des pouvoirs publics, eux mêmes, d'un développement culturel accessible à tous, dans des endroits reculés, en milieu rural, loin d'installations culturelles fixes ne compte plus face aux autres considérations.

Reste le repli sur soi et la salle dans le contexte privé du cadre familial en compagnie de ses amis proches, avec beaucoup de vidéo et en tout cas très peu de 35 mm surtout en ce qui concerne les long-métrages (pour des raisons pratiques liée au temps de préparation des séances et aux choix alternatif que représente la vidéo). S'il doit effectuer, depuis dix ans, une cinquantaine de projections de long-métrage 16 mm par an (dont environ deux titres deux fois) il ne le fait, que pour environ trois films de long métrage en 35 mm par an. Le nombre de courts-métrages projetés étant lui bien plus important par an pour tous les formats même si les projections en 9,5 mm sont anecdotiques. Entre son installation à la campagne en 1987 et l'installation du premier vidéo-projecteur, en 1999, le nombre de projections globales était bien plus faible mais celles en 35 mm plus importantes. S'il y a plusieurs paramètres qui expliquent cet état de fait (qui peu se retrouver chez d'autres

¹⁵⁴⁰ Version sortie en 1964 dont Jeannot possède d'ailleurs une copie 35 mm.

¹⁵⁴¹ Par le développement à partir des négatifs originaux du procédé expérimental Thomsoncolor qui ne purent être développés à l'époque. Le film ayant été heureusement doublé lors de sa captation en noir et blanc il avait pu sortir normalement à l'époque en salle.

¹⁵⁴² Source électronique, « Jour de fête (film) », site Internet Wikipedia.org, à l'adresse URL : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jour_de_f%C3%AAte_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jour_de_f%C3%AAte_(film)) consulté le 27 août 2007

¹⁵⁴³ « Le cinéma muet s'invite au théâtre », *L'Yonne républicaine*, mardi 1 avril 2008, p.10.

¹⁵⁴⁴ Dont les notables locaux.

¹⁵⁴⁵ Via d'anciennes copies de films du domaine public ou des titres en désérance.

collectionneurs que nous connaissons) la vidéo en est un des motifs principaux. Contradictoirement, la vidéo projection stimule l'envie de voir des films sur grand écran ce qui peut bénéficier, chez Jean VAN HERZEELE, au format 16 mm¹⁵⁴⁶ mais participe à supplanter le 35 mm (pour des titres plus facilement accessibles en vidéo).

De rares séances spéciales et amicales ont lieu parfois comme, par exemple, l'usage ponctuel de la salle, pour effectuer la sélection d'œuvres documentaires pour un festival, par un jury composé d'amis dont Jean-Marie BARBAROT (président de la commission du film de Bourgogne et du ciné-club d'Avallon) ou en juillet 2005 une présentation des œuvres de l'artiste plasticienne et vidéo, Sandie BRISCHLER.

Rien n'empêche Jean VAN HERZEELE de prêter secours aux associations, spécialement avec son projecteur portable 16 mm, aux ciné-clubs de la région pour passer dans les salles de cinéma comme Avallon, les copies qu'ils ont négociées avec les fédérations de ciné-club, voire, dans de très rares cas, avec des ayants droit. Il est aussi de plus en plus en contact avec les autres collectionneurs actifs de la région comme Bruno BOUCHARD, Bernard SEUTIN, organisateur du « festival de Nannay ».

Jean VAN HERZEELE a fait don en mai 2008 d'un projecteur cabine 16 mm « Micron 19 ». L'abbé PINEAU, curé de Mezilles pour sa collection.

Comme nous l'avons dit, la collection est aussi perçue comme un centre local d'archives. Son propriétaire est invité de manière privilégiée aux projections événementielles et aux rencontres qui ont lieu, spécialement dans la salle d'Avallon. Cela lui a donné l'occasion de rencontrer longuement (le plus souvent grâce à Jean-Marie BARBARO) des personnalités du cinéma comme Bertrand TAVERNIER, Jean-Jacques ANNAUD, Annette POIRIER, Claude JADE, Macha MÉRIL, Bernard MENEZ, Bernard-Pierre DONNADIEU, COSTA-GAVRAS et d'échanger avec elles sur sa passion en expliquant sa démarche et son histoire.

¹⁵⁴⁶ Du fait du grand nombre de titres disponible parfois encore inédit pour lui.

3. 2. 2 Le collectionneur Paul VOUILLON

Nous avons pensé que monsieur Paul VOUILLON, dit « Popaul » dans le milieu des collectionneurs, bien que décédé, durant cette étude, fin 2006, méritait une étude.

Né en 1929¹⁵⁴⁷, comme Jean VAN HERZEELE ; il a comme lui goûté au cinéma enfant avec un projecteur Pathé Baby 9,5 mm. Son profil s'inscrit parfaitement comme complémentaire aux trois autres que nous détaillons. On peut en effet dire que son activité de collectionneur se complétait d'une posture « marchande » sans qu'il soit officiellement déclaré comme professionnel. Objectivement, sans cynisme aucun, son décès nous permet de parler librement de sa collection et de ce qu'il faisait, ce qui aurait été plus délicat pour un collectionneur au même profil en activité.

Le personnage dégagait une joie de vivre communicative et partageait sa vie entre cinéma, moto et accordéon. Il disposait d'une bonne image dans les foires spécialisées et plus généralement dans le milieu des collectionneurs, ce qui peut-être considéré, pour quelqu'un qui avait une activité marchande, comme une forme de réussite puisqu'il y a toujours des mécontents dans les affaires.

Ses liens plus difficiles avec ses enfants ont, en revanche, abouti à une succession troublée avec à la clef une dispersion de la collection et l'illustration du problème général de la relève des collectionneurs.

Divers éléments¹⁵⁴⁸ nous amènent à penser que la collection de Paul VOUILLON, au moment de son décès, le 24 novembre 2006, comprenait : entre 200 et 300 longs-métrages en format 16 mm, environ 120 copies de films de longs-métrages 35 mm, à peu près 3000 bandes annonces 35 mm (même s'il y avait beaucoup de multiples) et un nombre indéterminé de documentaires et de courts en tous formats dont 9,5 mm, Super 8 mm et 8 mm.

Il disposait également, outre une conséquente collection de vidéogrammes, d'une assez importante collection de projecteurs (surtout en format sub-standard), qui, à l'instar des copies 16 mm, furent en grande partie rachetés par Frédéric KARALI (marchand de films professionnel).

L'état des copies était pour le 35 mm assez médiocre, mais bien meilleur pour le 16 mm qu'il vendait régulièrement dans les foires dont Argenteuil. Pour le 16 mm, la valeur des films était assez variable avec, comme souvent chez les collectionneurs dans ce format de « bons » titres. Pour le 35 mm, elle était pour le moins faible et d'ailleurs le lot des films dans ce format ne fut pas très disputé après sa disparition.

¹⁵⁴⁷ MOROY Serge, « Adieu Popaul », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65, p.60.

¹⁵⁴⁸ Suite à la mise en vente de sa collection (avec une liste confidentielle pour les longs-métrages 35 mm, l'achat de ses films annonces 35 mm) mais aussi précédemment dans des discussions avec lui et avec ceux qui le connaissent bien.

3. 2. 2. 1 Une évidente notoriété de Popaul

« Qui ne connaît pas Popaul ? » nous disait, en introduction d'un article sur lui, en juin 2002, Serge MOROY, alors secrétaire l'ALICC¹⁵⁴⁹. Paul VOUILLON, très affable, avait incontestablement ce qu'on appelle une « bonne tête » et il affichait constamment un sourire chaleureux [voir Annex B, figure 49, photographie du collectionneur Paul Vouillon via Serge Moroy]. Son réseau d'amis était important, en lien avec ses trois passions : la moto, l'accordéon et bien sûr le cinéma.

A l'instar de René CHARLES, décédé lui aussi en 2006 (le 18 août), ce sont d'importantes figures du milieu des collectionneurs de films qui ont disparu, et avec ces « personnages » une certaine époque de la « collection ».

A son enterrement, il eut droit à des fleurs de l'actrice Brigitte BARDOT¹⁵⁵⁰ (qui était son actrice préférée¹⁵⁵¹) ce qui (même si cela peut paraître anecdotique) recoupé avec d'autres éléments nous donne à penser, que certains de ses anciens clients du « Show biz » ne l'avaient pas oublié. « Popaul » a en effet fourni à un public de gens du spectacle des copies (principalement 16 mm) surtout dans les années 1970, ce qui, de manière circulaire, a certainement du jouer en facilitant ses contacts avec le monde de la distribution cinématographique pour l'alimenter en copies 35 mm.

Lui-même avait une petite expérience de comédien et surtout de cascadeur. Il apparaît, pour la première fois à ce titre, en 1964, au générique de *L'Assassin viendra ce soir* de Jean MALEY. Paul VOUILLON était en effet champion de moto-cross (dont il fut un des premiers précurseurs en France avec Rémi JULIENNE¹⁵⁵²) au niveau national en 1951 et international en 1952¹⁵⁵³. Connu jusqu'à nos jours dans le milieu motocycliste¹⁵⁵⁴, il a failli connaître son heure de gloire en manquant (en raison de sa petite taille de 1,62 m) d'être recruté pour effectuer rien de moins que la plus fameuse des cascades à moto de l'histoire du cinéma à ce jour : doubler l'acteur Steve Mc QUEEN dans *la Grande évasion* en 1962, pour le saut des barbelées à la frontière suisse¹⁵⁵⁵.

Les articles à son décès dans les revues *Infos-Ciné* et *Cinéscope*, et même des Blogs, furent teintés d'une sincère tristesse mais aussi de nostalgie sur une époque révolue. Beaucoup de collectionneurs que nous rencontrons disent l'avoir connu et apprécié et même que « Popaul » a compté dans la genèse de leur passion.

¹⁵⁴⁹ MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50, pp.22-23.

¹⁵⁵⁰ Information recueillie auprès d'un de ces fils, à notre passage à son domicile de Neuilly Plaisance, le 26 décembre 2006.

¹⁵⁵¹ Op. cit., MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », .. p.23.

¹⁵⁵² Qui fera carrière en devenant un des plus connu des cascadeurs de cinéma.

¹⁵⁵³ Op. cit., MOROY Serge, « Adieu Popaul », *Infos-ciné*, décembre 2006, n°65, p.60

¹⁵⁵⁴ Le revue *Motos d'hier*, dans son n°21, de janvier 2000, lui avait consacré un article de trois pages.

¹⁵⁵⁵ Op. cit ;, MOROY Serge, « Adieu Popaul », *Infos-ciné*, décembre 2006, n°65, p.60

La revue *Cinéscoopie* dans son numéro de mars 2007 ¹⁵⁵⁶ lui rendait un hommage appuyé via le témoignage de figures du milieu cinématographique. Patrick BLANCANAUX (qui réalise les petits films sur les brocantes et foires de films) dit par exemple de lui :

« Le 24 novembre 2006, mon ami Paul s'est éteint. Paul m'a fait découvrir comment aimer le matériel de cinéma plus que les films. Comment manipuler la pellicule argentique et me racontait ses projections privées. Lorsque je passais voir Paul à son domicile, sur la table de la cuisine, un petit papier m'attendait. Il avait marqué les choses importantes à me dire, ce qui était vraiment primordial à ses yeux. Il me sortait de vieux livres sur les résumés de films ou des documents sur de vieux projecteurs qui lui étaient chers. Paul m'indiquait comment résoudre certains problèmes mécaniques. Il était un grand collectionneur de projecteur 8, 9,5, super8, 16 et 35 mm et de films ; dernièrement de films 9,5. Sa grande joie c'était de faire une projection en 35 mm à des copains. Un jour, Paul m'a fait une de ces projections dans son sous sol, il était fier de me montrer un de ses films qu'il appréciait et quelle était sa joie, la mienne aussi. J'ai vu un film en 3D, et de belles bandes annonces que seul Paul conservait précieusement (Walt DISNEY). Lui qui aimait la moto et l'accordéon, pendant les 6 années où je l'ai côtoyé, j'ai passé en sa compagnie de bons moments. Sa mort me peine car je perds un grand ami, je ne t'oublierais pas, au revoir mon vieil ami. ¹⁵⁵⁷»

Nous avons nous-mêmes musardé sur son stand et discuté avec lui, chaque année (entre 2004 et 2006) lors de la foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil dont il était une des « figures » marchandes. Il apparaissait au milieu de la foule telle une mascotte dès qu'il sortait de son stand pour se promener dans les allées ; nous avons été témoins de sincères effusions répétées tous les 5 mètres avec les collectionneurs révélant bien qu'il connaissait tout le monde, mais surtout qu'il existait dans les allées de la foire des cinglés d'Argenteuil une famille unie qui saluent en lui un jovial patriarche.

3. 2. 2. 2 Un profil marchand

Paul VOUILLON fut professionnellement mécanicien, concessionnaire de motos et compétiteur motocycliste jusqu'en 1963, cascadeur de cinéma, et enfin fonctionnaire au service des ponts et chaussées à partir de 1972 dont il fut retraité en 1989 ¹⁵⁵⁸. Il était aussi incontestablement, bien que pas de manière officielle, un marchand de films depuis des décennies.

¹⁵⁵⁶ BERTHELOT Jean, ROLLAND Michel, BLIND Maurice, GOMET Alain, DELOUTE André, GASQUI Michel, ROMAN-GUILLARTE José, DRUART Alain, LEFEVRE Jacques, GUENET Robert, « Hommage à nos amis disparus - Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, pp.37-38.

¹⁵⁵⁷ BLANCANAUX Patrick « Cinéma en plein Air – projection 16 mm en plein air », site Internet Canalblog.com, le 10 mars 2008, à l'adresse URL : <http://cinemaenpleinair.canalblog.com/> consulté le 16 mars 2008,

¹⁵⁵⁸ Op. cit., MOROY Serge, « Adieu Popaul », *Info-ciné Infos-ciné*, décembre 2006, n°65, pp.60-61.

Il fonctionnait autant en vente en vis-à-vis lors des foires comme Argenteuil, Bois-Colombes, etc. où il tenait un stand (souvent non loin de son ami Jean BERTHELOT), que par des listes de titres à la vente. Il était de ces collectionneurs qui nourrissent l'ambiguïté sur leur activité, dont on ne sait pas s'il faut les classer comme amateurs ou professionnels, et ce qui pour certains leur a parfois attiré des ennuis, tout en permettant une circulation des copies.

« .. Si on cherchait quelque chose de particulier, on pouvait faire appel à ses services car il connaissait tous le monde dans le monde de la collection ¹⁵⁵⁹».

La popularité de « Popaul » ne signifiait pas que tous lui faisaient une confiance aveugle ou qu'il était moins cher que les autres, mais il savait incontestablement dialoguer avec ses clients, se rendre sympathique et établir un climat serein.

Il fréquentait aussi nombre de foires en curieux, rencontrant tout le monde et était reconnu de beaucoup. Il était devenu membre de l'ALICC dès 1988 (en devenant le 103^{ème} membre de l'association) mais n'a mis des petites annonces dans presque tous les numéros d'*Infos-ciné* qu'à partir de la fin des années 1990. En réponse à notre interrogation à ce sujet Serge MOROY, nous indiquait qu'un incident pouvait expliquer cette prudence :

« il avait été inquiété judiciairement pour des histoires de films 16 mm à la revente (*E.T l'extra-terrestre* et un autre titre) et, du coup, était extrêmement prudent. L'affaire GOMET a confirmé sa méfiance (annonces de matériels uniquement) comme, d'ailleurs la plupart des autres gros revendeurs de films qui gravitaient autour de l'ALICC ¹⁵⁶⁰».

Dans les foires, il y mettait à la vente, des projecteurs de toutes marques (en sub-standard)¹⁵⁶¹ ou visionneuses, d'autres matériels non film comme des caméras, des objectifs ou même des chronos 35 mm, des rembobineuses, des boites, des affiches, des photos de films et bien sûr des films en vente sous la forme de listes sur demande (des films en 16 mm ¹⁵⁶² ou 9,5 mm et « films annonces tous formats ¹⁵⁶³».. ce qui assez explicitement signifie « 35 mm »).

Le renouvellement de la plupart de ses annonces de matériels d'un numéro à l'autre était certainement un signe, soit de bonnes ventes, soit une tactique de vendeur, l'espace (gratuit) étant limité. Les prix étaient conformes à ceux des foires et peut-être légèrement inférieurs à la moyenne car négociables.

Ses thèmes de prédilection en tant que cinéophile étaient la comédie musicale et le western¹⁵⁶⁴. Si sa collection 16 mm reflétait bien ses goûts, la collection de films 35 mm était semble-t-il constituée par opportunité.

¹⁵⁵⁹ GASQUI Michel, « Paul Vouillon », *Cinésopie*, décembre 2006, n°4, p.30.

¹⁵⁶⁰ MOROY Serge, courriel, du 20 mai 2008, en réponse à une question par courriel du 19 mai 2008.

¹⁵⁶¹ Bell & Howell, Bauer, Cinegel-Royal, Cinerik, Debrie, Eiki, Elmo, Erksam, Ericson, Heurtier, Hortson, Kodak, Magnon, Miami-Emel, Norimat, Noris, Paillard, Pathé, Singer, Sonor, Volna, etc.

¹⁵⁶² Souvent annoncés comme « Grands films ».

¹⁵⁶³ VOUILLON Paul, « petites annonces », *Infos-Ciné*, juin 2005, n°61, p.39.

¹⁵⁶⁴ Op.cit., MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », .. p.23.

Il disposait incontestablement de réseaux dans le milieu de la distribution et au moins, à une certaine époque, de réelles appétence et curiosité à la recherche d'opportunités pour récupérer du matériel cinématographique.

Comme nous l'a confirmé un de ses fils lors de notre passage¹⁵⁶⁵, (et d'autres qui l'ont bien connu), Paul VOUILLON eu de nombreuses occasions de récupérer des lots en quantité importante, spécialement en format 35 mm.

Son « compère » Jean BERTHELOT m'a rapporté¹⁵⁶⁶ que vers 1972, ils récupérèrent ensemble 1,5 tonne de films, à très bon marché lors d'une adjudication des domaines, suite à une saisie de douanes concernant des copies de films provenant d'Afrique du Nord.

Son fils nous signala qu'il eut aussi l'occasion de récupérer un wagon de chemin de fer rempli à ras bord de copies. La collection des films annonces et de certains longs-métrages visibles montraient par ailleurs clairement ses sources avec le plus souvent leurs étiquettes et conditionnements d'origine.

Le nombre de multiples de films annonces ne laissait également que peu de doutes sur le fait qu'il s'agissait de retours d'exploitation auprès du diffuseur lui même. Le nombre de petits bobinots des films annonces : *La chute du faucon noir* (2002), *Gomez & Tavarès* (2003) ou le *Dictateur* (1940) de Chaplin (dans un horrible recadrage format en 1.85 pour sa restauration et ressortie par MK2), etc. allait parfois jusqu'à plus de 30 exemplaires chacun. Cela laisse à penser que Paul VOUILLON était le vrai destinataire final réel des « retours distributeurs » de ces films pour « destruction ». Ce constat est valable pour des films distribués jusqu'à son décès comme *Astérix et les Vikings* (2006) mais aussi antérieurement, le lot des films annonces que nous avons (en partie) récupérés étant une sorte de « carbone 14 » du cinéma des 40 dernières années, avec des strates de copies multiples concernant des films déjà anciens comme *Mortelle randonnée* (film de 1983), *L'imprécauteur* (1977), *Un flic* (1972), etc.

Le rangement de ces films annonces dans des bacs, de façon complètement anarchique, montrait clairement l'intention de les vendre, sans parler que nombre de bobinots ou de boîtes étaient notés avec une valeur en euros. Cela laisse supposer que bien d'autres bandes annonces sont passées par la cave que nous avons eu l'occasion de visiter.

Quelques montages de films annonces en festivals semblaient, par contre, être destinés à être collectionnés (même si nous l'avons vu de son vivant vendre des festivals montés).

En général, les titres de films à exemplaire unique étaient plus intéressants et nous avons pu récupérer *Les cheyennes* (film annonce en Technicolor du film de John FORD), *Le docteur Jivago* (de David LEAN), des *James Bond*, etc.

¹⁵⁶⁵ Le 26 décembre 2006 à son domicile de Neuilly Plaisance pour récupérer sa collection de plusieurs milliers de bandes annonces.

¹⁵⁶⁶ Lors d'une rencontre, sur son stand, à la foire ciné-photo de Chelles, le 16 mars 2008.

Perdu au milieu de ces festivals, une bande d'actualité Gaumont sur le tournage de *Boulevard du Rhum*¹⁵⁶⁷, un documentaire sur Bruce LEE, quelques extraits de films pornographiques, etc. Bref un vrai « bric à brac » avec quelques bonnes surprises comme des films annonces de CHAPLIN (*Mr Verdoux*, *Les temps modernes*, etc.).

Les conditions de stockage étaient pour le moins précaires et de nombreux films avaient pris l'eau. Des boîtes étaient dans un état d'oxydation très avancé et certaines copies présentaient même des signes de syndrome du vinaigre.

Pour les longs-métrages 35 mm, les titres que nous avons pu entrevoir (physiquement et via une liste) étaient des copies extrêmement courantes chez les collectionneurs, car, comme nous l'avons dit, les réseaux de distribution (et les distributeurs eux mêmes) ne furent pas très assidus à détruire ces copies ou les revendirent (en particulier dans les années 1980). Par exemple, une des copies vue chez VOUILLON était celle du film allemand d'Udi EDEL de 1981 *Moi, Christiane F., 13 ans droguée, prostituée*. Cette copie est l'illustration de la porosité des réseaux à une certaine époque, et l'exemple d'un des titres les plus courants chez les collectionneurs de films en 35 mm (donc difficilement revendable).

3. 2. 2. 3 De la fin d'une collection

Le nom de Paul VOUILLON (ou de « Popaul ») revenait et revient encore souvent dans les discussions et il est incontestable qu'il a gagné sa place au panthéon des figures du milieu des collectionneurs de films pour le temps de la mémoire de ses acteurs actuels.

Dans sa note nécrologique dans *Cinéscoopie*, José ROMAN, un collectionneur, disait de lui, après avoir parlé des autres marchands disparus comme Georges GAYOUT ou Michel NOUCHY :

« Tous ces « fournisseurs » (cela soit dit comme un titre de gloire) de films en France, sont partis vers les merveilleux nuages...¹⁵⁶⁸ ».

Le décès de Paul VOUILLON est un cas représentatif des difficultés de transmission et de relève chez les collectionneurs. Sa succession s'est caractérisée par un climat délétère dans une famille éclatée ; Serge MOROY écrivait dans son article nécrologique que :

« ... son amour du cinéma lui coûtera tout de même... trois divorces !¹⁵⁶⁹ ».

Il faut reconnaître que ses fils (plusieurs demi-frères) ne semblaient pas du tout nostalgiques du personnage (contrairement aux collectionneurs) et encore moins passionnés par sa collection de films, chacun de ses enfants vendant à tour de rôle tout ce qu'il pouvait, avant qu'un autre ne prenne le relais.

¹⁵⁶⁷ Film de 1971 réalisé par Robert ENRICO avec Brigitte BARDOT et Lino VENTURA.

¹⁵⁶⁸ ROMAN-GUILLARTE, « Hommage à nos amis disparus - Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, p.38.

¹⁵⁶⁹ Op. cit., MOROY Serge, « Adieu Popaul », p.61.

Serge MOROY rapportait en 2002, dans *Infos-Ciné*¹⁵⁷⁰, que le décès de Georges GAYOUT « lui avait filé un coup de blues » et Paul VOUILLON lui confiait dans cet article ce qui quatre ans plus tard pourrait s'appliquer à lui même :

« Avec sa disparition [Ndlr, celle de Georges GAYOUT], c'est un pan entier de l'histoire de la collection de films qui fout le camp. A sa façon, et quoi qu'on pense du personnage, GAYOUT a transmis le feu sacré à plus d'un »¹⁵⁷¹.

Il livrait dans le même article qu'il avait pris conscience trois ans avant (donc vers 1999) que ses quatre enfants et six petits-enfants ne partageaient pas ses centres d'intérêts et qu'il devait « faire le tri » pour éviter « une future déconvenue »¹⁵⁷². Il semble en effet que sa peur de mettre des annonces dans *Infos-Ciné* se soit estompée à la même période. Après une lecture attentive de toutes ses annonces, l'une d'elles corrobore bien ce discours à la même époque dans le numéro d'*Infos-Ciné* de Janvier 2000¹⁵⁷³ :

« - Vend ma collection de 9,5 muet et sonores, montés sur grandes bobines.
- 8 et S8, muets et sonores, NB et coul. »

En outre à cette date, il y eut moins de « demandes » pour son bénéfice dans cette rubrique, malgré encore quelques signes comme une recherche¹⁵⁷⁴ des 100 premiers mètres de *La Belle équipe* et des 200 derniers mètres de *La fin du jour*, cela peut-être dans le but de reconstituer les copies pour les vendre.

Robert GUÉNET était lui aussi au courant de la difficulté et révèle, dans sa nécro sur Paul VOUILLON, que ce dernier avait pris les devants, d'arrêter la collection et de tout vendre :

« Collectionneur avisé, il avait pris la suite de son « papa » comme il disait. Particulièrement affecté par le désintérêt de ses fils vis à vis de sa collection (d'où son intention de s'en séparer progressivement), qui aurait pu penser que ce serait lui qui quitterait cette collection ?¹⁵⁷⁵».

Alerté de son décès par un ami collectionneur, Emmanuel ROSSI (qui fait d'ailleurs l'objet de la petite monographie suivante), nous nous sommes rendus à Neuilly Plaisance au domicile de feu Paul VOUILLON, le 26 décembre 2006. Mal à l'aise par la perspective d'être dans la situation d'un vautour qui vient dépecer les restes, nous avons vite compris, qu'au contraire, tout ce que nous prendrions dans la sorte de « Bunker » qui lui servait de réserve, serait plus « sauvé » que « volé » à la mémoire de l'homme qui avait constitué cette collection.

Nous arrivions déjà trop tard pour le 16 mm et n'étions pas intéressés par le lot de films longs-métrages 35 mm (qui pour partie était d'ailleurs toujours à la vente en mai 2008) et, comme nous l'avons dit, nous avons récupéré avec Emmanuel ROSSI tout ce qui pouvait

¹⁵⁷⁰ Op. cit., MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », .. p.23.

¹⁵⁷¹ VOUILLON Paul, in, MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50, p.23.

¹⁵⁷² Op.cit., MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », .. p.23.

¹⁵⁷³ VOUILLON Paul, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.37.

¹⁵⁷⁴ VOUILLON Paul, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, septembre 2004, n°58, p.52.

¹⁵⁷⁵ GUENET Robert, « Hommage à nos amis disparus Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, p.38.

l'être en films annonces en laissant des centaines de bobinots dernières nous, voués à être détruits finalement avec sa maison.

Comment mesurer la valeur patrimoniale de ce que Paul VOUILLON possédait ? Certains de ses titres étaient-ils vraiment rares et a-t-il, même indirectement, vraiment aidé à préserver des films ? Qu'est devenu le matériel dans sa résidence secondaire de Sologne ?

« Autant en emporte le vent » !? .. Mais de ces grains de poussière dispersés nous pensons qu'il y aura certainement un ou plusieurs « Phénix » qui renaîtront de leurs cendres.

La Cinémathèque française dans ses soirées « cinéma Bis » auxquelles collabore Emmanuel ROSSI par exemple, passe maintenant des films annonces « de » Paul VOUILLON. Personne ne connaît son nom dans la salle ou même à la programmation...

Qu'importe, ce qui compte c'est que le film objet a été transmis et qu'il peut être montré et dans le cas présent valorisé... C'est ça « l'hommage » à Paul VOUILLON, un hommage auquel il ne pensait peut-être pas lui-même en tant que marchand de films.

Certains retiendront juste que monsieur Paul VOUILLON était un « voleur » de trains pleins de films, « arnaqueur » de douaniers pas conscients de la nature particulière de leur saisies, « détrousseur » d'ayants droit qui auront été floués de leurs droits à savoir leurs copies destinées à être détruites après projection, etc.

C'est une question de point de vue mais il est sûr que Paul VOUILLON aura été à sa façon un « passeur » à l'origine de la passion de beaucoup.

3. 2. 3 Le collectionneur Emmanuel Rossi

Né en 1973, Emmanuel ROSSI, alias « Manu », est un collectionneur exclusivement amateur du format 35 mm. Actif, depuis 1999, comme collectionneur de films, il ne possède pas de salle de projection personnelle et, dans le cadre de cette étude, nous l'assimilons à la catégorie des « nouveaux entrants », même si sa notoriété s'est rapidement construite et qu'il est aujourd'hui incontournable dans la communauté des collectionneurs de films 35 mm, dont il est très au fait des activités.

Comme les deux collectionneurs précédents (messieurs Jean VAN HERZEELE et Paul VOUILLON), dont nous avons décrit les fonds et personnalités, son caractère jovial, la constance de sa bonne humeur en font une personnalité attachante.

Emmanuel ROSSI, que je connais bien depuis ses débuts comme collectionneur¹⁵⁷⁶, est un professionnel de l'audiovisuel qui travaille comme programmeur dans une société parisienne¹⁵⁷⁷ qui exploite des salles de cinéma, dans deux villes en provinces.

Rapidement, il s'est constitué une collection de plus d'une centaine de longs-métrages et de milliers de bandes annonces qui font de lui un des plus importants collectionneurs de France dans le domaine du film annonce.

Sa collection est d'autant plus précieuse sur le plan patrimonial que sa thématique est pour une bonne part orientée vers le « cinéma bis » genre souvent délaissé par les collectionneurs plus âgés et qui illustre encore une fois ce fameux « cinéma au marges » dont parle Jean-François RAUGER (le programmeur de la cinémathèque française).

Certaines des copies d'Emmanuel ROSSI sont très rares ou même parfois uniques outre quelques « madeleines », titres à forte notoriété du cinéma populaire américain et français. La rareté des titres dont il dispose est l'illustration même de l'utilité d'un collectionneur de films, dans des genres mal aimés au moment de leur exploitation industrielle.

Très impliqué dans certains réseaux cinéphiliques dont « Nanarland.com » (dont le titre est assez explicite) il aide par exemple des établissements, comme la Cinémathèque française et son programmeur Jean-François RAUGER, à enrichir leurs soirées « Bis » de programmes originaux et uniques. En septembre 2008, il a effectué le dépôt d'une grande partie de ses copies 35 mm de long-métrage à la Cinémathèque française participant ainsi de leur visibilité légale. Il incarne un avenir possible des collections de films argentiques en assurant une relève générationnelle, venant après la génération des collectionneurs qui avaient à l'origine accumulé des films dans un but fonctionnel (c'est-à-dire avant l'émergence de la vidéo grand public dans les années 1970).

¹⁵⁷⁶ Puisque nous avons débuté nos acquisitions personnelles la même année, que nous avons le même âge.

¹⁵⁷⁷ Qui a également une activité plus marginale de société de production de films et d'édition d'un dictionnaire franco-chinois.

3. 2. 3. 1 Un nouvel entrant incontournable

L'intérêt d'Emmanuel ROSSI pour le cinéma remonte à l'enfance avec de nombreux souvenirs éblouis de projections. En outre, avant d'être un collectionneur de films, « Manu », était et est toujours un collectionneur de jouets et de matériels non film (comme des affiches) en relation avec l'audiovisuel¹⁵⁷⁸, avec par exemple, des figurines de personnages de fictions emblématiques de sa génération comme le dessin animé *Goldorak*.

Sa découverte que l'on pouvait collectionner et acquérir du matériel en 35 mm s'est fait en 1999 suite à un stage chez un exploitant à l'issue de son DESS « d'économie et de gestion des activités culturelles et touristiques » sur le sujet de l'arrivée du cinéma numérique¹⁵⁷⁹ via le site de vente aux enchères « ibazar.fr ».

Depuis, il a élargi son cercle de connaissances dans le milieu des collectionneurs au fur et à mesure de ses échanges, une rencontre en amenant une autre, les listes circulant et avec elles les contacts. En plus des amateurs, il dispose, en relation avec son activité professionnelle, de liens dans le monde des professionnels de l'exploitation mais également de la vente de films, par le biais en particulier de son ami Frédéric KARALI qui est un des rares vendeurs patentés de films et de matériels cinéma en France.

Sa posture constamment en recherche d'informations ou de nouveautés et son appétence non dissimulée pour les copies 35 mm (au moins jusqu'en 2008¹⁵⁸⁰) lui ont permis, non seulement de répondre à ses propres besoins, mais aussi de mettre en contact d'autres collectionneurs entre eux.

Il est même probable qu'il joue et jouera plus encore dans les années à venir un rôle significatif dans le développement des échanges au niveau national qui, s'il ne lui profite pas directement, permettent à d'autres, mêmes des institutionnels (comme la Cinémathèque française), de trouver les copies qu'ils cherchent.

Contrairement aux collectionneurs « d'antan », comme ceux que nous avons évoqués précédemment, sa collection n'est pas totalement opportuniste et composée « du tout venant ». L'ampleur de ses contacts lui permet maintenant, dans certaines limites, de choisir ses titres et de savoir assez bien qui possède quoi dans ce petit milieu. Son dynamisme et celui d'autres jeunes collectionneurs avec d'autres éléments, comme le désenclavement de certains, (grâce à Internet¹⁵⁸¹), ont réactivé certains réseaux ou développé les échanges,

¹⁵⁷⁸ Même s'il a aussi un intérêt plus récent de collectionneur pour les plans de Paris et qu'il se focalise un peu plus pour le film annonce depuis 2008.

¹⁵⁷⁹ ROSSI, Emmanuel, *Le CyberCinéma, la nouvelle salle de quartier européenne*, mémoire de DESS Européen d'économie et de gestion des activités culturelles et touristiques. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne 1998-1999. 41p.

¹⁵⁸⁰ Epoque à partir de laquelle son intérêt pour les film annonce prend un peu le pas sur les copies de films de long-métrage.

¹⁵⁸¹ Nous avons fait sa connaissance par ce biais, début 2000, après une visite de sa part sur mes pages Internet à propos de la collection de mon grand-oncle Jean VAN HERZEELE.

alors qu'il y a dix ans ceux-ci étaient le plus souvent bilatéraux, par exemple, entre un collectionneur et un professionnel.

Les connaissances de « Manu » sont donc pour nous en soi un objet d'étude des marchés parallèles. Elles sont composées soient d'anciennes « têtes de réseaux » liées à la distribution, soient d'anciens « collectionneurs isolés » mais souvent importants, ou encore d'autres qui ont commencé comme lui depuis moins de dix ans. A l'exemple d'Emmanuel ROSSI ils sont rarement membres d'une association comme l'ALICC et leurs profils sociologiques ou leurs goûts sont assez différents de la moyenne des adhérents de l'association. Les connaissances de « Manu » sont généralement assez actives sur le plan de la collection de films même si certaines, sont totalement novices et cependant souvent liées directement au secteur audiovisuel. Le format 35 mm constitue d'ailleurs souvent le seul format dont ces derniers sont équipés ou, tout du moins, celui qui les attire le plus comme étant le « vrai cinéma ».

L'existence en support vidéo d'un titre de film n'est pas pour Emmanuel ROSSI et ses connaissances un facteur qui rentre vraiment en ligne de compte dans l'envie de collectionner un titre. La copie film est un objet en soi. Dans bien des cas, il s'agit d'une copie acquise ou cédée (surtout dans des lots) qui ne sera même pas visionnée.

Précisons que l'activité d'Emmanuel ROSSI en tant que collectionneur de film n'est pas motivé par l'argent mais par un principe d'accumulation et la soif de découvertes.

Certes, qui dit « échanges », dit souvent transactions, mais ce n'est certainement pas avec les volumes très modestes qu'il « traite », ni ce qu'il peut y gagner que l'on, pourrait le qualifier de « marchand » (contrairement à feu Paul VOUILLON).

Depuis janvier 2008, Emmanuel ROSSI dispose d'une petite table de vision 35 mm sonore¹⁵⁸² [Annexe B, figure 51, photographie de la table de projection d'Emmanuel Rossi] qui lui permet surtout de visionner ses montages de films annonces dont il est de plus en plus friand. Son absence d'équipement de projection 35 mm l'avait, jusqu'à cette date, rendu complètement dépendant, soit des installations professionnelles dont il s'occupe, mais qui sont loin de Paris, soit de ses amis collectionneurs résidant eux non loin de Paris. Cette situation qui limite plus que pour d'autres, la possibilité de visionner ses films semble de plus en plus courante chez les nouveaux amateurs de 35 mm.

Ses copies, surtout de longs-métrages, sont donc déposées en partie chez des amis où elles peuvent (je suis bien placé pour le dire) rester des années. Une moitié des films de long-

¹⁵⁸² Une petite table « de vision » qui projette sur son mur et au plafond une image comme un projecteur.

Il s'agit visiblement d'un bricolage ancien aménagé pour une salle de cinéma afin de diffuser des films annonces dans le hall d'un établissement commercial. Inconvénient comme certaines tables de montage, il ne peut projeter du cinémascope puisqu'on ne peut pas insérer d'objectifs adaptés. C'est un objet très rare mais très pratique.

métrage est conditionnée en galettes dites de 1800 m et l'autre partie en boîtes. Cette situation, loin d'être un souci pour lui, génère des échanges humains qui sont certainement très positifs en termes de retombées pour tous : en contre partie de ce stockage, il intègre ses amis le plus possible à ses échanges ou les tient informés des opportunités en cours.

Il vient de déménager en juillet 2009 et, comme précédemment, les caves de son appartement lui servent de lieu de stockage.

Une anecdote qu'il a vécue alors prouve la relative dispersion des petits stocks personnels de copies de films. Lors de son déménagement, le premier placard qu'il a ouvert dans l'escalier menant à sa cave s'avérait être déjà plein de copies de film 35 mm (dont des négatifs de courts métrages).

Ses films sont au sec mais l'espace est restreint, ce constat cumulé à celui de ses ressources financières modestes le pousse, pour les longs-métrages, à effectuer un turnover assez important sur l'ensemble de sa collection, qui est donc moins « statique » que celles de beaucoup de collectionneurs plus anciens (comme par exemple celle de Jean VAN HERZEELE dont les copies ne sortent plus après acquisition).

Pour les longs-métrages, sa collection est aujourd'hui un peu plus réduite en quantité qu'elle ne l'a été il y a quelques années (avec jusqu'à 180 titres) même si celle des films annoncés est en croissance constante. L'intéressé, ne peut donner, lui même, de chiffres exacts relatifs à sa collection puisque ses listes, quant elles existent, ne sont pas mises à jour et que sa mémoire ne compense pas totalement le caractère un peu anarchique de sa collection. On peut tout de même avancer le chiffre d'environ 2500 films annoncés¹⁵⁸³, et très peu de courts-métrages, comme par exemple un reportage sur le tournage du *Guignolo* avec Jean-Paul BELMONDO ou un autre sur Bruce LEE¹⁵⁸⁴.

Signalons qu'il n'est pas un grand consommateur de télévision, ni vraiment collectionneur de vidéogrammes, et qu'il n'est d'ailleurs que de justesse un spectateur assidu¹⁵⁸⁵ même si en tant que programmateur professionnel, il a des occasions particulières de voir des films y compris dans les festivals comme Cannes.

Ses connaissances techniques s'élargissent d'année en année sur le sujet d'autant qu'il est très familiarisé avec les problèmes de l'exploitation de par son activité professionnelle.

Il ne projette généralement pas lui même, sans doute par peur d'abîmer un matériel qui n'est pas à lui, alors qu'il est rarement seul dans les salles de ses amis ou de celles qu'il gère professionnellement. « Manu » est avant tout un collectionneur de films et les appareils ne sont qu'un moyen de visionnage qu'il ne fétichise pas, puisqu'il n'en possède pas à l'exception de sa petite table de vision. En outre, comme moi, il ne projette pas à un rythme

¹⁵⁸³ Dont j'ai aidé à faire un début d'inventaire dans sa cave début 2009 avant son déménagement.

¹⁵⁸⁴ Court métrages qui viennent des lots des successions du Dr BONAPARTE et Paul VOUILLON.

¹⁵⁸⁵ Fréquentation hebdomadaire du cinéma selon les critères du CNC.

suffisant pour être assuré de ne faire aucune erreur dans la manipulation de copies parfois fragiles et rares, même si l'état technique des matériels de projection auxquels il a accès est souvent exceptionnel¹⁵⁸⁶ et relativement facile à utiliser.

Emmanuel ROSSI fréquente assidûment les allées du festival des « cinglés du cinéma d'Argenteuil » où ont lieu, comme nous l'avons dit, beaucoup d'échanges, y compris en dehors de la rencontre. Pour notre sondage auprès des collectionneurs en janvier 2006, j'ai partagé ma table en location avec lui. Il y vendait quelques affiches recyclées de son activité d'exploitant ou de collectionneur, quelques disques et des bobinots de films annoncés à des prix défiants toute concurrence car souvent à 50 centimes d'euros pièce.

Il ne fréquente toutefois aucune autre foire que celle d'Argenteuil, très connu des collectionneurs de 35 mm il est « étiqueté » comme « le collectionneur qui apprécie les films de genre et les mauvais films ».

3. 2. 3. 2 De l'amateur à l'esthète

Sans être, loin s'en faut, un cas particulier dans sa génération, il est peut-être (ou était il y a peu), ce que certains nomment un « adolescent » ou une victime du « syndrome de Peter Pan ». Son « refus de grandir » trouverait alors son expression pratique dans ses hobbies (sa collection de jouets), ses loisirs à la finalité ludique (comme le cinéma) ramenaient aux rêves, à une nostalgie des figures mythiques et impressions de l'enfance, aux films de Disney, etc. Comme nous l'avons déjà dit, vu sous cet angle, c'est quasiment l'ensemble des collectionneurs de films qui seraient victimes de ce syndrome mais son caractère enjoué et son allure à la Errol FLYNN dans *Robin des Bois* ou *Capitaine Blood* [voir en Annexe B, figure 50, photographie du collectionneur Emmanuel Rossi devant une affiche de cinéma Bis] peuvent renforcer cette impression qui est simplement plus intérieure chez d'autres collectionneurs de films.

Collectionner pour lui est peut-être une pulsion un peu enfantine, mais celle-ci a été canalisée, balisée, par sa connaissance des réseaux, sa très bonne conscience de la vraie rareté des copies et, en particulier, une certaine érudition en matière de films de genre.

La jouissance du spectacle d'un film du cinéma bis peu connu s'est muée, petit à petit, en plaisir d'en découvrir d'autres, une quête perpétuelle à la recherche, par exemple, de la bande annonce la plus « kitch » de l'histoire du cinéma ou bien sûr si possible du film entier.

Son « terrain de jeu » est sans limite, à la recherche de ces copies, surtout des années 1960 à 1980, dans un monde où le film de genre a longtemps été méprisé par la critique et les centres d'archives.

¹⁵⁸⁶ Pour au moins deux de ses amis, leurs salles privées, sont équipées en 70 mm.

Comme nous l'avons dit, la collection de bandes annonces de la Cinémathèque française était des plus faibles lors de notre visite (ensemble)¹⁵⁸⁷ au fort de Saint-Cyr. Chez un collectionneur comme Emmanuel ROSSI, du point de vue de la complémentarité de sa collection avec celles existant chez les institutionnels, l'intérêt pour ce type de support pourrait s'avérer à terme « payant » sur le plan patrimonial.

Dans sa collection on trouve quelques « gros titres », surtout des années 1960 à 1980, par exemple, des films de Steven SPIELBERG et quelques classiques mais beaucoup de « films bis » étrangers allant de ceux produits par la Hammer à d'autres plus légers et au potentiel comique. Par exemple, *La toubib du régiment (La doctoresse del distretto militare)* film de 1976, « chef-d'œuvre » italien de ce que l'on nomme des « commediaccia » (les petites comédies érotiques avec des gags d'une grande « subtilité »), peut correspondre également à cette dernière catégorie. Cette série de films avec Edwige FENECH, (étendard d'une certaine médiocrité), est devenue pour le public post-moderne cynique un spectacle très réjouissant et plus drôle qu'il n'a du l'être lors de sa sortie originale dans les années 1970, époque à laquelle sont nés Emmanuel ROSSI et ces nouveaux publics.

« C'est plus pour voir ces films avec, d'une part la très belle et innocente Edwige (cette innocence n'existe plus dans les films actuels) et d'autre part, pour voir le comique de l'époque et son jusque-boutiste qui n'existe plus non plus dans le cinéma moderne. C'est une sorte d'expérience ¹⁵⁸⁸».

A force de collectionner des films et de saisir des lots, dont ceux de bandes annonces, Manu a fini par obtenir l'introuvable, et aussi le très bon, plus consensuel, comme les bandes annonces des meilleurs films de Sergio LEONE ou d'autres films devenus des classiques comme la saga du *Parrain* de Francis Ford COPPOLA.

Il réalise, dans son appartement, de petits montages en festivals qui sont exceptionnels de qualité ou d'originalité, et ce dans tous les domaines, y compris le genre pornographique. La bande annonce de *Cette salope d'Amanda* est par exemple devenue culte pour tous ceux qui l'on vue¹⁵⁸⁹.

Emmanuel ROSSI fait régulièrement des tentatives pour valoriser sa collection. Il a ainsi programmé pour quelques rares séances ses films dans les salles dont il a la charge ou, comme d'autres, prêté ses copies rares à des salles « Arts et Essai » pour une exploitation officielle. Dans le cadre du « festival du film culte » qu'il organise il a par exemple invité l'acteur Pierre RICHARD et a diffusé un de ses films : *Un nuage entre les dents*, film de Marco PICO totalement invisible et introuvable que ce soit en film au CNC, à la

¹⁵⁸⁷ Visite avec Hervé PICHARD du service des acquisitions de la Cinémathèque française, le 18 octobre 2006, au fort de Saint-Cyr.

¹⁵⁸⁸ Courriel de Emmanuel ROSSI reçu le 13 juin 2008.

¹⁵⁸⁹ Son réalisateur et producteur Serge LEROY présente de façon très décalée, au coin du feu, son film de 1978 et son « intrigue » avant un panoramique mémorable sur son actrice qui salue la caméra par un « A bientôt ! ».

Cinémathèque française ou en vidéo¹⁵⁹⁰. Ce film a été trouvé chez un collectionneur de son réseau de connaissances. L'acteur Pierre RICHARD a ainsi pu revoir ce film qu'il n'avait pas vu depuis l'époque de sa sortie en 1974¹⁵⁹¹ et a été très touché et ému même par la projection de ce film auquel il tient tout particulièrement.

Ces occasions sont malheureusement relativement rares et les contraintes structurelles et légales l'incitent pas comme programmateur appartenant à des groupements de programmation régionaux, à de telles « aventures ». A titre professionnel (comme programmateur) ses derniers festivals en numérique ou en 3D ne sont en outre pas techniquement compatibles avec ses ressources personnelles.

Avec deux amis collectionneurs, il a par ailleurs très brièvement participé à une société de distribution de films « patrimoniaux » pour des re-sorties il y a quelques années en salle.

Son nouveau projet pour la télévision « bande à part » est un petit format¹⁵⁹² de programme, produit par Heian Prod, dont le sujet est une de ses bandes annonces.

Il y expose, dans une salle¹⁵⁹³, en charmante compagnie, grimé en « intello à lunettes » façon « rat de cinémathèque » ou « cinéphage » des salles du quartier latin, le contexte de genres décalés et disparus qu'ils soient comiques ou non, comme par exemple la mode du « Nazixploitation »¹⁵⁹⁴ dans les années 1970-1980 qui pourrait bien intéresser des chercheurs.

3. 2. 3. 3 Une collection la plus vivante possible

Un collectionneur de films, surtout en format 35 mm, se pose forcément la question de la visibilité de ses films et de la possibilité ou non de partager en projection ses trésors.

Il faut pour Emmanuel ROSSI, comme pour d'autres, sans cesse faire attention à équilibrer son désir de partager sa passion et l'émotion du spectacle d'un film avec ses amis, et la prudence qui le pousse à laisser ses films dans leurs boîtes pour disparaître des mémoires d'une ou plusieurs générations de spectateurs.

¹⁵⁹⁰ CAROU Alain, consulté par courriel, le 14 juin 2008, afin de consulter la base de donnée du dépôt légal de son département audiovisuel de la BNF.

¹⁵⁹¹ ibidem.

¹⁵⁹² Environ d'un peu plus de 6 minutes chacun.

¹⁵⁹³ A l'allure très institutionnelle ou commerciale qui est équipée du 16 mm au 70 mm « Utrapanavision ».

¹⁵⁹⁴ Films pornographiques avec des références aux nazis, des scènes sado-masochistes, une abondance de Trash et une volonté de choquer le public. Ces films surfaient sur la vague de films des années 1970 faisant écho de manière très ambivalente à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoa comme : *Les Damnés (La caduta degli dei)* réalisé par Luchino VISCONTI en 1969, *Portier du nuit (Il portiere di notte)* de Liliana CAVANI en 1974 ou *Salo ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo PASONILI en 1976. La série des films *Ilsa* entre 1975 et 1977 en est représentative : comme le premier opus *Ilsa, la louve des SS* réalisé par Don EDMONDS en 1975.

Les occasions de montrer ses films dans un cadre légal sont donc rares. Dans certaines circonstances particulières, il peut toutefois valoriser légalement ses copies, par exemple dans un festival « Arts et essais », une rétrospective déclarée à la Cinémathèque française ou directement pour une diffusion au bénéfice de son distributeur et ses ayants droit.

Lorsqu'il va regarder une de ses copies, dans la salle privée d'un de ses amis, il est alors en situation de compromis, puisqu'il sait pertinemment que la petite poignée de spectateurs présents pour une projection très privée, n'indisposera pas le système de distribution qui, le plus souvent, comme nous l'avons vu, ne connaît même pas l'existence de ces copies.

Emmanuel ROSSI a fait le choix de se donner annuellement une occasion de profiter avec ses amis de sa collection. Il organise presque tous les ans sur un jour et demi, pour ses amis une rencontre, une fête, dont son anniversaire est le prétexte. Ce week-end organisé depuis 2002 ¹⁵⁹⁵ est la seule possibilité pour lui d'un partage plus large de sa passion.

Son plaisir de la partager avec ses amis à cette occasion est tel qu'on peut même se demander si ses choix d'acquisition actuels ne sont pas de plus en plus motivés par cette seule occasion. Proposé sans publicité aucune, ce rendez-vous, fait suite à un vote par courriels où ses invités sont censés choisir la programmation ¹⁵⁹⁶ à partir de 6 listes thématiques d'environ 8 titres (soit à peu près 48 films) avec les catégories suivantes : « section nostalgie », « section grands films », « section Starchrash power » (en référence au film devenu culte lors d'une édition de ce week-end *Starchrash, le choc des étoiles* film de 1978 réalisé par Luigi COZZI ¹⁵⁹⁷), une « section comédie », etc. Il réunit en fait les copies dont il dispose ou qu'on peut lui prêter pour l'occasion, grand moment attendu par ses amis dont je suis. Il agrmente sa programmation de 5 ou 6 films de festivals de bandes annonces, glissés entre les projections et qui sont au moins aussi intéressants que les films eux-mêmes, et participent à créer un moment spécial et unique.

A cette occasion, il fait découvrir à ce public restreint mais privilégié, dans une grande et confortable salle commerciale, des films parfois très rares sur grand écran.

Il peut ainsi contribuer lors de ces projections confidentielles à faire connaître des œuvres.

Comme nous l'avons dit, ce type de « manifestation », même gratuite et avec un public d'amis très restreint, est problématique sur le plan légal ¹⁵⁹⁸. Outre le fait que cette fête du cinéma fait vivre sa collection et qu'elle est un généreux partage de sa passion, elle trouve de nombreuses justifications annexes qui sont, au final, dans l'intérêt même du patrimoine cinématographique et des ayants-droit eux mêmes.

¹⁵⁹⁵ En 2002, 2003, 2005, 2006, 2008 et 2009.

¹⁵⁹⁶ Il existe une forte suspicion d'amicale tricherie par l'organisateur lors des derniers festivals.

¹⁵⁹⁷ Sous le pseudonyme de Lewis COATES.

¹⁵⁹⁸ Bien si appliqué à la vidéo, ce week-end rentrerait très bien dans la réglementation via la notion de « cercle de famille » puisqu'il est étendu aux amis proches et qu'implicitement, il y est question de nombre de spectateurs (loi du 11 mars 1957).

En effet, même limité en nombre, le public, est en partie composé de quelques collectionneurs dont je suis, de producteurs ou de personnes travaillant dans la distribution, l'exploitation, la vidéo ou à la télévision. Ces professionnels sont susceptibles de découvrir des films, même par le biais des films annonces, et potentiellement d'aider à leur valorisation via une programmation ou une ré-édition. Rappelons que certaines de ces personnes reçoivent les films commerciaux en support vidéo promotionnels ou sont invités aux projections de presse et ne payent de toute façon que rarement leur place de cinéma.

Il y a en outre peu de chances qu'un courageux programmeur ait connaissance de tels films, obtienne les droits et les projette sur grand écran, si on ne lui les montre pas.

En tant que programmeurs de cinéma (y compris pour Emmanuel ROSSI lui-même) ils peuvent aussi, à cette occasion, juger du potentiel d'un film parfois méconnu et souvent plus du tout distribué sur aucun support. Les réactions de ce mini public sont donc précieuses, outre le visionnage qui pour le collectionneur lui-même est plus agréable et « juste » en groupe, puisqu'il change la perception que l'on peut avoir d'un film. Là encore le film *Starcrash* ou même sa bande annonce sont la parfaite illustration de ce phénomène qui fait la spécificité du cinéma sur la télévision « consommée » généralement plus individuellement : un film comme *Starcrash* est beaucoup plus drôle à plusieurs que tout seul.

Dans le cas de l'inénarrable *Starcrash*, c'est peut-être même un peu grâce à Emmanuel ROSSI, par le bouche à oreille, puis via les forums spécialisés que ce film est devenu culte sur le tard et que pour un distributeur avisé et ses ayants droit, il était temps de le sortir en DVD. C'est d'ailleurs une des copies d'Emmanuel ROSSI qui a permis d'organiser, au Méliès de Montreuil¹⁵⁹⁹, une soirée spéciale en la présence du réalisateur et de l'actrice principale, Caroline MUNROE et sa copie de la bande annonce qui a été utilisée comme bonus au DVD¹⁶⁰⁰. De plus en plus souvent il collabore également aux programmations de Jean-François RAUGER¹⁶⁰¹ et à des événements comme « La nuit excentrique¹⁶⁰² » de la cinémathèque française dont il est un fournisseur important en films annonces.

Nous sommes persuadés que son activité globale est bénéfique à la collectivité et aux ayants droit eux-mêmes et qu'il ne faut pas, à cette échelle, le poursuivre judiciairement dans ses activités mais au contraire faire de lui un partenaire.

Sont passés entre ses mains de très grands films ayant une réelle valeur marchande comme d'autres plus anonymes, et finalement sans intérêt, qu'il faut quasiment donner pour s'en

¹⁵⁹⁹ Serge FRENDRIKOFF, le programmeur du Méliès de Montreuil est d'ailleurs lui aussi un collectionneur d'un profil proche d'Emmanuel ROSSI qu'il avait rencontré par notre entremise.

¹⁶⁰⁰ De même que son matériel « non-films » c'est à dire les affiches et jeu de photo d'exploitation.

¹⁶⁰¹ Le programmeur de la Cinémathèque française.

¹⁶⁰² Comme la cinquième organisée le 9 mars 2009 qui fut l'occasion d'une fête d'anniversaire permise par la Cinémathèque Française elle-même via une surprise qui lui était réservée.

débarrasser. Ses acquisitions regroupent souvent très peu de films postérieurs à 1989 même si, plus qu'un autre, grâce à ses réseaux il pourrait acquérir presque n'importe quelle copie argentique.

Ses relations professionnelles l'amènent également à être au courant de l'actualité du monde du cinéma avec un voyage annuel au marché du film de Cannes en marge du festival.

Il ne fait aucun doute pour nous que, dans les années à venir, Emmanuel ROSSI va trouver un moyen de valoriser son expérience de collectionneur de films ou sa collection elle-même, en passant du même coup d'une activité amateur à une activité professionnelle, en partenariat par exemple avec des distributeurs ou des ayants droit.

Fin 2008, suivant mon exemple¹⁶⁰³ il a effectué le dépôt à la Cinémathèque française d'une trentaine de copie de films de longs-métrages de sa collection. D'autres dépôts sont à venir jusqu'à peut-être une centaine d'autres copies 35 mm de long-métrages¹⁶⁰⁴. Cette démarche est au bénéfice de la collectivité des cinéphiles et permet une programmation légale de ses titres que lui seul possédait

¹⁶⁰³ Même si c'est lui qui le premier a eu des contacts par le biais de Jean-François RAUGER.

¹⁶⁰⁴ En particulier à la suite de son déménagement en juillet 2009.

3. 2. 4 Le collectionneur Serge MOROY

Né en 1956, Serge MOROY est, depuis l'assemblée de juin 2008, le nouveau président de l'ALICC (l'Agence de Liaison Inter Collectionneurs du Cinéma) dont il est l'un des fondateurs. [Voir Annexe B, figure 52, photographie Serge Moroy à l'assemblée générale de l'ALICC 2009]

Depuis l'origine de l'association, en 1987, il en était son secrétaire général avec une influence importante. Il est donc possible de dire, qu'en juin 2008, il a pris la position réelle qu'il occupait en quelque sorte de fait depuis.

De formation supérieure, il est fonctionnaire, père de famille et il consacre une partie non négligeable de son temps libre à l'organe de l'association : la revue *Infos-Ciné*¹⁶⁰⁵.

Serge MOROY est une personnalité énergique, parfois un peu emporté¹⁶⁰⁶, qui, incontestablement, joue et jouera un rôle important en ce qui concerne la représentation des collectionneurs privés. Il dispose d'une excellente mémoire des personnes et est sans doute, un des plus renseignés sur le milieu des collectionneurs privés de films en France.

De ce fait, il a été l'un de nos plus précieux contacts et nous a apporté, en 2005-2006, au moment de la crise qu'a connu l'association¹⁶⁰⁷, une aide précieuse en encourageant les membres de l'association à répondre à notre sondage et à rentrer en contact avec nous sans craintes¹⁶⁰⁸. Plus tard, en 2007-2008, il nous a apporté son soutien entier à l'organisation de la première *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques* organisée à la Cinémathèque française le 12 janvier 2008 puis a accepté de participer comme intervenant à la seconde le 28 mars 2009.

Il s'agit donc d'un collectionneur mais aussi d'un cinéaste amateur toujours actif (en Super 8) qui se distingue principalement des collectionneurs précédemment décrits par le fait qu'il possède une collection orientée exclusivement vers le sub-standard avec du Super 8 mm et du 16 mm (outre quelques très rares copies 8 mm) mais aucun 9,5 mm.

Il s'agit pour l'essentiel de films d'éditions (surtout Super 8 mm) avec environ 60 % des titres édités historiquement par Film Office et 15 % de ceux de Hefa Films mais aussi près de 500 scopitones 16 mm¹⁶⁰⁹.

Sa collection est surtout composée de courts-métrages et plus particulièrement de dessins animés, de burlesques et de documentaires. Elle n'est donc pas constituée de films rares (contrairement aux trois autres collectionneurs) et elle ne présente, donc très probablement,

¹⁶⁰⁵ Dont il est le co-rédacteur en chef avec Martial DASSONVILLE.

¹⁶⁰⁶ Ce qui transparaît parfois dans ses « billets d'humeur » dans *Infos-Ciné*.

¹⁶⁰⁷ Scission fin octobre 2005 ayant abouti à la création d'une revue et association parallèle *Cinéscoopie*.

¹⁶⁰⁸ Comme il a lui même très tôt (avant par exemple de devenir président de l'ALICC) accepté l'idée d'être l'objet d'une monographie et de collaborer activement à cette recherche.

voir Annexe A 11. Autorisation de publication des articles de Serge Moroy.

¹⁶⁰⁹ Courriel de, MOROY Serge, le 19 octobre 2008.

aucun intérêt patrimonial, comme beaucoup de collections de ce type, orientées quasi exclusivement vers le film d'édition.

3. 2. 4. 1 Une collection modeste mais raisonnée

La collection de Serge MOROY correspond peut-être à l'idée du « cliché » que beaucoup peuvent se faire, (de notre point de vue et de façon réductrice), d'une collection privée en films d'édition ou en format sub-standard¹⁶¹⁰. Cette collection n'en constitue pas moins pourtant un intéressant objet d'étude rentrant parfaitement dans la segmentation typologique, que nous avons proposée, d'un cinéaste et collectionneur amateur en format sub-standard.

Serge MOROY ne dispose par ailleurs pas véritablement d'une « collection » d'appareils bien que ses motifs originaux comme collectionneur soient liés, comme beaucoup, à :

« la possibilité de passer chez soi des films de son choix (amateur, édition), création d'un moment collectif de partage de souvenirs et/ou d'émotions (projection) »¹⁶¹¹.

S'il collectionne un peu le « non film » comme des publicités et manuels techniques de caméras et d'appareils¹⁶¹² il ne semble pas spécialement collectionneur de vidéogrammes.

Il ne dispose pas non plus d'une salle de vision dédiée ni de lieux de stockages adaptés puisqu'il qualifie¹⁶¹³ les conditions de stockage de ses films de « très mauvaises » et l'état de ses films comme « moyen » (3 sur 5). Sa collection de films d'édition s'ajoute à celle de ses captations personnelles, qui comme beaucoup d'autres en France, présente certainement un intérêt documentaire et esthétique (du fait de sa connaissance des paramètres techniques d'une captation).

Commencée en 1977 (ce qui est presque l'année moyenne de début de collection pour l'ensemble des sondés de notre étude¹⁶¹⁴), à l'âge de 21 ans, sa collection semble s'être étoffée régulièrement depuis, avec un certain « turn over » des copies, ce qui semble le cas pour un certain nombre de collectionneurs¹⁶¹⁵, dont les collections sont « vivantes » au sens où les copies circulent et sont parfois revendues après leur visionnage.

Bien que la collection de films de Serge MOROY soit composée pour beaucoup de films d'édition dont des films Super 8 (qui est le format de 78 % des 54 films long-métrage dont il dispose), il n'en demeure pas moins que le nombre de courts et en particulier de scopitones

¹⁶¹⁰ Bien que peut-être quantitativement un peu supérieure à la moyenne surtout en raison de sa collection de scopitones.

¹⁶¹¹ Ibidem, MOROY Serge, (courriel), le 19 octobre 2008.

¹⁶¹² MOROY Serge, « La documentation publicitaire des années 70 sur le matériel cinématographique », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60, p.32.

¹⁶¹³ Dans son questionnaire du sondage qu'il nous a autorisé à utiliser dans la perspective de cette monographie.

¹⁶¹⁴ Puisque la moyenne générale, pour l'ensemble de l'échantillon ayant répondu, est 1978.

¹⁶¹⁵ Même si il nous est impossible de dire dans quelles proportions exactes.

est assez important. Logiquement, au regard de la part globale du Super 8 et des scopitones 16 mm, sa collection comporte une très forte proportion de films en son magnétique¹⁶¹⁶.

Tous les genres semblent représentés dans sa collection même si la lecture de ses listes, qu'il a bien voulu me communiquer¹⁶¹⁷, laisse paraître un intérêt particulier pour le burlesque, avec par exemple : 38 films de CHARLOT, 25 films de LAUREL et HARDY. Il dispose aussi de documents sur la Seconde Guerre Mondiale, comme les séries *Why we Fight* ou *Le monde en flammes*, ou encore des dessins animés comme 37 titres de la *Panthère rose* ou 33 *Tom et Jerry*.

Ses listes, bien qu'anciennes, sont très précises, par exemple, celle dite « Cinémathèque » compte 323 titres (hors scopitones). Elle indique la référence du métrage¹⁶¹⁸, le nom de l'éditeur et comporte même une cote (en francs) que Serge MOROY est certainement un des mieux placés à connaître.

A bien regarder, on peut trouver quelques titres en 16 mm sortant de l'ordinaire sur le plan de la rareté comme un reportage pour la télévision (qui n'est donc pas un film d'édition) dont il faudrait éventuellement vérifier s'il existe bien ailleurs (à l'INA, etc.) une copie exploitable. En ce qui concerne la liste partielle des scopitones, référencant « seulement » 367 titres, il nous est difficile de dire s'il y a de vraies raretés. Contrairement à certains collectionneurs, on peut avancer que sur le plan de la collection (tournés vers les films d'édition) comme de la diffusion (exclusivement familiale) Serge MOROY n'est pas un « pirate » et ne risque pas d'avoir de problèmes avec la justice.

Si ses avis de recherche dans *Infos-ciné* sont rares, ses annonces sur le site de l'ALICC, sa veille active sur les sites Internet marchands et les foires prouvent une démarche ciblée vers des titres bien déterminés. Cette recherche semble avoir pour but premier de compléter les titres manquants de sa collection dans une des séries thématiques, comme nous avons pu le relever par exemple lors d'une annonce¹⁶¹⁹ concernant : *La bataille de Leningrad* édité chez Hefa Film dans la série *Le monde en flammes* dans sa boîte d'origine avis de recherche ancien (puisque déjà présent dans le n°6 *Infos-Ciné* en... 1989).

Signalons que le paramètre de la « boîte d'origine » chez certains collectionneurs de films d'édition est, comme nous l'avons vu, un enjeu qui compense certainement l'absence de rareté du titre en lui même, et qui s'inscrit dans une démarche savante sur le sujet de l'édition de films.

¹⁶¹⁶ Puisque que techniquement ces deux types de films ont des pistes sonores magnétiques.

¹⁶¹⁷ Op, cit., courriel de, MOROY Serge, le 19 octobre 2008.

¹⁶¹⁸ Et donc à la durée des films qu'il estime très précisément, pour cette liste, à plus 88 heures au total.

¹⁶¹⁹ Annonce postée le mercredi 15 octobre 2008 sur le site Internet de l'ALICC, à l'adresse URL : <http://www.alicc.net> , consulté le 30 octobre 2008.

La variété des films et l'incontestable valeur qualitative de beaucoup de titres doivent faire de Serge MOROY un collectionneur heureux avec une collection complète et d'autant plus fonctionnelle qu'elle est en format sub-standard.

3. 2. 4. 2 Un actif au cœur du milieu des collectionneurs de films

Serge MOROY n'est pas tout à fait le collectionneur « lambda » et ses actes et son engagement à l'ALICC (l'Agence de Liaison Inter Collectionneurs du Cinéma) montrent qu'il occupe une place un peu plus importante qu'un autre dans ce milieu.

Depuis l'origine, la part de ses articles dans la revue *Infos-Ciné*, est très significative et sa position en fait depuis longtemps un des acteurs « officiels » de ce milieu. Sa passion semble résider autant dans la volonté de faire avancer les choses collectivement que dans sa pratique de la collection de films pour son usage personnel mais aussi :

« Sensibiliser l'opinion au cinéma amateur (cinéma témoin d'un instant vécu donc précieux) encourager, soutenir et valoriser la création des films argentiques amateurs tous formats ¹⁶²⁰ ».

Son érudition pour tout ce qui concerne le cinéma en général semble importante comme le prouve la variété des thèmes de ses articles sur les thématiques les plus variées : films érotiques¹⁶²¹, Disney¹⁶²², les colleuses¹⁶²³ ou caméras¹⁶²⁴ et ses rubriques, « vie de l'association », « presse et édition », « DVD », « filmoscopie », « vu à la TV » ou autres « comptes rendus » dans la revue.

Ses choix de visionnage, donc de collectionneur (dans un contexte où les loueurs n'existent plus), sont en partie alimentés par ses interrogations liées à la rédaction de ses articles et ses enquêtes pour *Infos-Ciné*¹⁶²⁵. Sa curiosité semble aussi être alimentée par sa connaissance du sujet de la collection de films et ses goûts s'orientent vers certains sujets¹⁶²⁶, genres ou films dont il connaît mieux que tout autre la vraie rareté.

Sa singularité dans ce milieu tient justement du fait qu'il joue en collectif dans un milieu par essence individualiste, même s'il n'est pas le seul à le faire comme par exemple les autres membres des bureaux des associations de collectionneurs (*Cinésopie* ou le « Ciné-club 9,5

¹⁶²⁰ MOROY Serge, dans son questionnaire lors du sondage entre décembre 2005 et février 2006 à la question ouverte n°34 sur ses motivations.

¹⁶²¹ MOROY Serge, [articles divers], *L'érotisme au cinéma*, *Infos-Ciné*, juin 2008, Hors série. pp.19-31.

¹⁶²² MOROY Serge, « Si Disney m'était conté », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65, pp16-19.

¹⁶²³ MOROY Serge, « La colleuse 16mm Bolex-Paillard », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, pp.40-41.

¹⁶²⁴ MOROY Serge, « La Camex 8mm », *Infos-ciné*, décembre 2006, n°65, p.43.

¹⁶²⁵ MOROY Serge, « La seconde guerre mondiale en Super 8 », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.31.

¹⁶²⁶ MOROY Serge, « La patronne des scopitones », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.39.

MOROY Serge, « Le Vox Un cinéma de quartier comme tant d'autres », *Infos-Ciné*, avril 2007, n°66, p.41.

de France »). Bien qu'actif sur le plan professionnel dans un service qui n'a rien de cinématographique, il est débordant d'activités et extrêmement disponible sur le sujet.

Depuis que le site Internet de l'ALICC a été refondu et ouvert¹⁶²⁷, il participe aussi beaucoup au forum et au contenu du site¹⁶²⁸. Son implication dans la vie de l'association mais aussi dans notre projet de *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*¹⁶²⁹ est la preuve de ses motivations à lutter pour sa « cause », que certains pourraient qualifier de « petit lobby » : celle des collectionneurs de films argentiques. D'une certaine manière, peut-être parce que sa collection ne pose pas de problèmes sur le plan légal ou marchand, il est peut-être moins en porte à faux avec le milieu que d'autres. Ce facteur, à l'instar de sa pratique du cinéma amateur (qui est l'autre thème de l'association), a du, selon nous, un peu faciliter les choses quand à sa position présente.

Certes, il a été la cible d'attaques, en particulier au moment de la scission de l'association, à la rentrée 2005, qui a abouti à la création l'association et de la revue *Cinésopie*, événement sur lequel nous reviendrons.

Pour nous, comme observateur, il y a cependant un indicateur implicite de son rôle central à l'ALICC : début 2005, sur un montage photo¹⁶³⁰ tenant lieu de trombinoscope, il se tient debout en position centrale... Au milieu de l'équipe rédactionnelle d'*Info-Ciné* officiant entre Mai 1997 et Janvier 2000 qui, au final, ressemblera beaucoup à celle de *Cinésopie* en 2006¹⁶³¹ la revue et association concurrente née d'une scission. Les équipes ont changé mais il est resté le secrétaire général puis le président de l'association qu'il a fondé.

Serge MOROY se trouve aussi être en première ligne des annonceurs et des événements qui concernent ce petit milieu. Il fréquente les foires et brocantes spécialisées dont il assure d'ailleurs l'information (et donc la promotion) dans le cadre d'*Infos-Ciné* (où il fait d'ailleurs généralement ses comptes rendus).

Il assure d'ailleurs sur ces foires des permanences de l'association et préside, dans la pratique, depuis longtemps les réunions de l'association.

Il est aussi contacté parmi les premiers lorsqu'une famille (généralement une veuve ou des enfants de collectionneur) souhaite se séparer d'une collection, ce qui le place dans une position stratégique.

¹⁶²⁷ Le 26 février 2008, par DASSOVILLE Martial.

¹⁶²⁸ Au 30 octobre 2008 pour le mois de référence octobre 2008 il avait participé au rythme de 2 messages par jour soit 5,45% des messages de www.alicc.net.
Source : sa fiche sur le site Internet de l'ALICC, à l'adresse URL : www.alicc.net consulté le 30 octobre 2008.

¹⁶²⁹ MOROY Serge, « Dis-moi qui je suis je te dirai qui tu es », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, pp.19-21.

¹⁶³⁰ ALICC, « Vers la maturité n°34 à 42 (Mai 1997 et Janvier 2000) », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60, p.11.

¹⁶³¹ Trombinoscope « Quelques permanents de la rédaction », source Ibidem, avec : Michel GASQUI, Pierre GUÉRIN, Robert GUÉNET, Jean-Louis GLEIZES, Antoine ORSÉRO, Roger ICART, Georges D'ACUNTO, Maurice BLANC, Jean-Claude LAUBIE, tous, au sommaire de *Cinésopie* avec Gilbert BIANCHI qui participe aux deux journaux et à l'exception de Daniel FLORENCE.

Bien que ne pratiquant pas le 35 mm et n'étant pas impliqué dans ses réseaux plus « confidentiels », il n'en est pas moins au courant de nombre d'opportunités qui pourraient intéresser non seulement les autres collectionneurs mais aussi des marchands dans tous les domaines de la collection des films aux appareils.

Pour avoir discuté et correspondu de nombreuses fois avec lui depuis début 2005, je pense pouvoir me faire une idée de son éthique sur cette question et puis assurer que sa priorité ne va pas aux marchands.

3.3 Renouer les liens

Si le motif même d'une « collection » est d'accumuler des matériaux pour soi-même, ce plaisir s'accompagne en fait souvent de celui du partage qui est pour beaucoup de collectionneurs de films une des raisons de leur démarche même si c'est dans un cadre légal assez hostile.

Partager le contenu des films s'effectue pour eux via la projection qui reproduit la magie du dispositif du cinéma industriel traditionnel qui est une part importante de leurs motivations.

La collection privée si elle ne peut, en théorie, pas être (au moins au regard de la loi) le lieu d'un vrai partage il faut bien admettre que, dans les fait, elle l'est, thème qu'il nous faut aborder malgré le manque de connaissances et de visibilité de ces activités qui sont souvent discrètes. Dans de nombreux cas, ce partage des émotions cinématographiques s'effectue à une échelle qui n'est pourtant pas anecdotique sur le plan de la fréquentation des séances ou des visites des collections de « non film ». Beaucoup de collectionneurs de films sont ainsi déjà, depuis longtemps, en particulier en milieu rural, ce de manière officielle ou non, des animateurs « de la culture par la film » dans un pays qui affiche une certaine volonté dans le domaine de la diffusion culturelle, de l'éducation à l'image, etc.

Parce que les objectifs des collectionneurs est a minima de développer leur collection, cette réalité les amène à appartenir à des réseaux, échanger, s'informer, etc. Il existe actuellement plusieurs associations de collectionneurs qui ont leurs revues comme, jusqu'aux années 1970, il existait un lien étroit entre l'exploitation « non commerciale » qui favorisait les revues comme *Image et son* édité par l'UFOLEIS¹⁶³² et les collections de films. Ces associations sont, de fait, des relais de circulation de l'information mais sont aussi les représentantes de ce qui est une communauté des collectionneurs de films en support argentine. Chacune des associations disposent également de sites Internet, comme certains collectionneurs disposent de sites personnels, qui sont des relais de communications pour les collectionneurs amateurs.

Les foires spécialisées comme celle des « cinglés du cinéma » à Argenteuil sont aussi intrinsèquement le lieu de rencontres et permettent de jauger l'importance de cette communauté de par leur fréquentation ou les échanges qui, comme nous l'avons vu, y ont lieu même en marge des moments « officiels ».

Les collectionneurs, au-delà des associations et les foires spécialisées n'ont guère d'autres structures ou entités pour partager leur passion. Dans l'ensemble, les collectionneurs restent relativement isolés surtout si nous prenons en considération des paramètres comme l'âge ou la géographie.

¹⁶³² La ligue française de l'enseignement confédération générale des œuvres laïques.

L'intérêt patrimonial des collections est, comme nous l'avons dit, lié paradoxalement au fait que les collections privées se sont constituées, (souvent aux marges de la loi), contre un système industriel assez amnésique de ses propres productions. Les ayants-droit sont devenus conscients de la « valeur » des films via l'enjeu que représentent les notions de patrimoine financier ou moral qui permettent, parfois tardivement, d'envisager la valorisation de fonds parfois méprisés.

Les collections privées de films disposent collectivement d'un nombre des copies assez important qui pourrait plus encore qu'aujourd'hui permettre de corriger les erreurs ou errements du passé. Rappelons également que ce n'est pas parce qu'il n'y a qu'une seule copie intéressante chez un collectionneur sur le plan de la sauvegarde patrimoniale qu'il ne faut pas s'intéresser à une collection. La perception du sujet doit être globale et perçue comme la somme des cas individuels alors que, souvent, le faible intérêt individuel des collections a limité pendant longtemps l'attention des centres d'archives ou des acteurs du patrimoine filmique sur elles.

Du côté des collectionneurs, la méfiance très répandue et l'isolement sont non seulement vécus mais, il faut bien le dire, parfois souhaités. Pourtant, comme nous l'avons vu dans notre sondage, 12,2 % des collectionneurs de films (Tableau 18), ont déjà des liens avec des cinémathèques (dont les cinémathèques régionales) et même des ayants-droit bénéficient déjà de l'aide de certains collectionneurs pour reconstituer leurs films ou accéder à une copie pour rendre possible la visibilité d'un film.

Quelques collectionneurs privés éprouvent pourtant le besoin de communiquer sur leurs collections à destination de ceux qui ont une vocation officielle à diffuser, voire à restaurer ou collectionner les films à destination d'un plus large public.

Les données, comme l'âge moyen relativement avancé des collectionneurs avec corollairement le plus souvent l'absence de relève ou encore, concernant les collections elles-mêmes les vagues de syndrome du vinaigre à venir, nous amènent à penser qu'il y a une relative urgence à établir le contact même avec ceux qui sont restés discrets. Une vraie préservation sur le long terme des œuvres ne peut pas être assurée par de simples particuliers. Ils n'ont ni les infrastructures, ni les moyens, ni parfois la volonté d'être ces fameux « supplétifs du dépôt légal ». En tout cas ils ne sont certainement pas éternels. Il y a certainement un besoin de relève de collectionneurs, cela même au regard de l'intérêt patrimonial national car le risque du départ de collections vendues à l'étranger existe¹⁶³³.

Dans l'intérêt du patrimoine audiovisuel collectif, il faut renouer les liens qui ont pu exister et établir un nouveau dialogue constructif et respectueux des uns et des autres. Etablir des

¹⁶³³ Ce que semble avoir compris selon des collectionneurs français (sur lesquels nous resterons discrets) et des cinémathèques européennes (comme, selon nos informations, celle de la Principauté de Monaco) qui rachètent des collections privées entières ou, savent les séduire pour obtenir d'eux des éléments comme des films en support nitraté (à l'instar de l'Italie).

contacts dans un contexte où des préjugés, des peurs et même le cadre légal sont des obstacles, nécessite parfois des mécanismes de médiation ou des relais.

Nous souhaitons concrètement nous appuyer sur ce travail de recherche pour développer, plus encore les relations (donc la communication et l'information), les échanges, les dépôts, les prêts, qui pourraient permettre de rendre plus visibles des œuvres inaccessibles ou faire connaître des personnes et des réseaux ouverts au dialogue comme, semble-t-il, les associations de collectionneurs.

Ainsi j'ai en particulier organisé, à la Cinémathèque française, deux éditions (le 12 janvier 2008 et le 28 mars 2009) de ce que j'ai appelé : *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques* dans le but d'échanger sur le sujet et de rétablir le contact.

Nous espérons que ces moments ouvrent la voie à une communication facilitée entre les acteurs du patrimoine cinématographique professionnels et amateurs.

D'autres personnes, structures, etc. pourraient bien aussi s'ouvrir au sujet du moment que le potentiel de celui-ci leur parait réel. L'échelle des rencontres ou des échanges n'est peut-être pas si importante du moment que par capillarité les contacts, les initiatives et les échanges d'informations ont lieu.

3. 3. 1 Des collections vivantes

Soyons clairs, certains collectionneurs projettent parfois des films en dehors du cercle familial au sens strict et font parfois vivre le cinéma dans les campagnes de façon souvent ponctuelle et complètement non commerciale, même si c'est souvent de manière non déclarée. Des collections privées sont d'ailleurs parfois bien plus « vivantes » que certaines petites cinémathèques officielles qui ont parfois peur de diffuser leurs fonds (en dehors des films amateurs) pour des questions de droits.

Des centaines de salles de cinéma privées existent en France, dans les campagnes les plus reculées où il n'existe bien souvent aucune infrastructure culturelle. Combien de petits ciné-clubs informels, de manifestations de province subsisteraient sans l'aide, au moins logistique, de collectionneurs en films ou en matériel de projection.

Disposer d'une collection de films, c'est avoir la possibilité pour les collectionneurs de voir les titres dont ils disposent pour leur propre « consommation ». Qu'ils disposent d'une salle fixe dédiée à leur domicile comme presque un collectionneur sur deux suivant notre sondage ou qu'ils possèdent presque tous des projecteurs portables pour projeter dans une cuisine, sur une table de vision, dans le jardin sur un écran improvisé, etc. ils sont capables d'offrir un spectacle cinématographique à un public. Eventuellement, pour ceux (essentiellement parmi les quelques nouveaux collectionneurs en 35 mm) qui n'ont aucun équipement, c'est chez un ami ou dans une salle professionnelle qu'ils peuvent visionner les titres dont ils disposent.

C'est à une échelle moindre que les tourneurs du cinéma itinérants d'antan, qu'ils animent ou aident de petits ciné-clubs mais leurs activités cumulées sont significatives quant ils ne disposent pas parfois même de petits musées du cinéma, notamment pour ceux richement dotés en appareils et en collections « non-films ».

Du moment qu'ils n'entrent pas en concurrence avec l'exploitant de leur secteur géographique, ne faut-il pas se garder de porter un jugement hâtif et simplement constater que, sur un public restreint, il y a peut-être plus d'avantages à les encourager qu'à les punir. Les prix légaux des droits de diffusion en « non commercial » peuvent aller, comme nous l'avons vu (pour les actualités Gaumont), jusqu'à 800 € la minute. Beaucoup de personnes, d'organismes associatifs et autres recourent, comme nous l'avons dit à la facilité en diffusant un film sans en payer les droits, à partir le plus souvent maintenant d'un simple DVD en vidéo projection.

Avoir accès à une collection de films en support photochimique et des moyens de projection c'est forcément la tentation de s'en servir pour voir des films collectivement. On peut même penser qu'en dehors de la question juridique et financière, c'est là une finalité logique ou même « naturelle » pour une collection de film de cinéma qui n'a de sens que si elle « vit », c'est à dire qu'elle « sert ».

Dans les lieux les plus reculés de toute infrastructure culturelle, ces collections et leurs auteurs pourraient jouer un rôle plus ouvert dans la visibilité à toute petite échelle, en milieu rural, pour des films difficilement accessibles dans les centres d'archives et les canaux de distribution ou de diffusions habituels (même via Internet sous une forme légale ou non¹⁶³⁴).

Notons d'ailleurs qu'un certain nombre de collectionneurs aident aussi, parfois juste sur le plan logistique, des ciné-clubs dont les copies sont louées aux fédérations ou à des distributeurs, par le biais de leurs projecteurs portables quand il s'agit de copies 16 mm (car les salles industrielles ne sont plus capables de passer). Rien n'empêche d'ailleurs d'accueillir ouvertement (jusqu'à maintenant¹⁶³⁵) ces clubs dans leurs propres salles privées du moment qu'ils sont dans le cadre déclaratif, voire que le choix des films (en 16 mm¹⁶³⁶) porte sur les trop rares titres du domaine public ou ceux présumés comme tels.

Les films argentiques des collectionneurs sont aussi bien sur des matériaux pour des besoins programmatiques des cinémathèques, voire même des cinémas des circuits traditionnels qui veulent élargir leur programmation et dont les copies peuvent être difficiles à trouver. Comme nous l'avons évoqué, l'arrivée du numérique pourrait même accentuer ce besoin. Des copies de collectionneurs en format 35 mm ou même 16 mm disponibles pour des projections peuvent économiser à leurs ayants-droit et distributeurs des frais d'édition et de distribution.

Dans bien des cas déjà, des collectionneurs privés de films fournissent des films à ceux même qui voulaient parfois les détruire. Des copies, détournées du système, viennent ainsi aujourd'hui parfois au secours de celui-ci et pourraient même aider à une échelle significative si on permet d'installer la confiance de part et d'autre mais aussi avoir un peu de curiosité.

L'inventaire général des ressources dont disposent les collectionneurs de films est impossible à effectuer en premier lieu à cause d'un climat juridique assez hostile et, en conséquence, l'importance patrimoniale des films des collections privées est donc, elle aussi, impossible à évaluer. Pourtant de par la nature et l'historique des échanges, les marchés et foires actuels, les échanges souterrains dont nous avons été témoins mais aussi les visites que nous avons effectuées dans des collections nous permettent de donner quelques indices sur le contenu moyen de celles-ci.

¹⁶³⁴ Même en « Peer to Peer » ou bien sûr en « VOD » on est loin de trouver tous les titres disponibles chez un collectionneur de films argentique. Sans parler des documentaires anciens quasi absents ou de nombreux films de français sont par exemple introuvables sur Internet.

¹⁶³⁵ Ce qui pourrait changer avec la disparition de la notion de « cinéma non commercial ».

¹⁶³⁶ Du fait par exemple de l'obligation légale d'avoir un CAP de projectionniste pour effectuer une projection publique en ce format.

3. 3. 1. 1 Des musées du cinéma

Beaucoup de collectionneurs disposent de respectables petits musées du cinéma, en particulier, si l'on pense aux importantes collections d'appareils de cinéma de certains.

Ces collections sont des relais, en particulier en province, qui font connaître l'histoire de l'exploitation foraine ou la technique cinématographique via des appareils parfois rares.

Rappelons qu'une grande part des collections de films est d'ailleurs « multi supports » et environ 71,7 % des sondés de notre sondage ont¹⁶³⁷ déclaré posséder plus de 5 appareils de projection, ce qui fait d'eux également des collectionneurs d'appareils. Si dans le cadre de cette recherche nous nous sommes focalisés sur les collections de films, il n'empêche que les collections d'appareils et de films sont, comme nous l'avons évoqué, étroitement liés puisque la reconstitution du dispositif cinématographique est le plus souvent au cœur de la motivation des collectionneurs de films (surtout depuis l'arrivée des enregistrements vidéo grand public comme support opérationnels de vidéo).

En exposition « statique » les appareils sont souvent, nous l'avons dit, de très belles machines qui portent en eux, en tant qu'objet, une part du rêve cinématographique. Les boîtes de films ont certes une certaine puissance visuelle (comme l'on peut le voir parmi les iconographies de l'annexe) mais, même en prenant en compte la dimension de l'imaginaire que la présence de boîtes de films génère, cela est moindre que les appareils ou bien sûr le « non film » comme les affiches ou photographies de cinéma, (dont une bonne part des collectionneurs disposent en quantité, au moins en comparaison avec la population générale).

A l'instar de l'importance globale des fonds de films des collectionneurs privés, la surface cumulée des expositions fixes d'objets de cinéma acquis par des amateurs chez les collectionneurs dépassent les fonds de n'importe quel musée du cinéma, qu'ils peuvent d'ailleurs être amenés à créer.

Ces collections d'objets de cinéma peuvent être des accessoires de films. En juillet 2009 par exemple, alors qu'à la Cinémathèque française il y avait une exposition TATI¹⁶³⁸, le collectionneur Bruno BOUCHARD eut l'occasion de racheter une partie du fonds de l'accessoiriste André PIERDEL qui travailla sur les films de Jacques TATI¹⁶³⁹. Cela a participé à lancer le collectionneur Bruno BOUCHARD comme un professionnel de la

¹⁶³⁷ Question n°5 du sondage : 104 oui - 41 Non sur un total de 147 réponses.

¹⁶³⁸ Exposition « Jacques Tati deux temps trois mouvements » du 3 avril au 8 août 2009.

¹⁶³⁹ Pour l'anecdote significative de la difficulté des acteurs publics à évaluer et contacter les personnes privées détentrices de fonds patrimoniaux.

Monsieur André PIERDEL n'ayant pas été contacté par la Cinémathèque française pour la préparation de cette exposition (très médiatique) contacta alors Serge TOUBIANA (son directeur général) qui ne donna pas suite.

Bruno BOUCHARD lui-même sur mes conseils prévint Laurent MANNONI, mais ni lui ni Marianne De FLEURY (co-directrice du patrimoine) n'ont souhaité participer à l'acquisition du fonds dont le reliquat sera finalement dispersé.

collection, en multipliant les expositions de longues durées contre rémunération et en permettant par la même une valorisation de ce fonds par sa visibilité au public.

Il existe en France des centaines de petites salles de cinéma¹⁶⁴⁰ puisque dans notre sondage de 2006 46,5 %¹⁶⁴¹ des collectionneurs déclaraient avoir un lieu dédié à son domicile. Ces salles sont décorées avec parfois un grand souci du détail dans la reconstitution des salles industrielles de ce que l'on pourrait appeler « l'âge d'or de l'exploitation cinématographique » (entre l'ouverture des « ciné palaces » à partir des années 1910 et l'ouverture des premiers complexes en France (comme le premier d'entre eux *Les Trois Luxembourg* qui ouvre en 1967).

Ces décors sont, à l'instar de leurs modèles, des lieux de vie du cinéma qui incitent au rêve et transportent leurs visiteurs, bien avant la projection du film, dans un autre monde que celui d'une simple habitation particulière. Les rideaux de l'écran côtoient souvent des fauteuils récupérés dans des salles d'exploitation et les murs sont souvent ornés de photos ou d'affiches, etc. Ces éléments participent au cérémonial du cinéma et accompagnent le film.

Dans les revues comme *Infos-Ciné*, le cœur des reportages « in situ » est souvent la salle de cinéma des collectionneurs, comme celle de Pierre GUÉRIN qui expliquait dans *Cinéscope*¹⁶⁴² que dix années avaient été nécessaires à la construction de sa salle privée de 8,5 m, d'un écran de 4,8 m et 32 places dans un ancien grenier à foin d'Île et Vilaine.

Notons que assez logiquement les anciennes granges sont un lieu assez idéal pour installer une salle de cinéma dans une maison à la campagne ce qui en fait induit souvent une salle de projection d'une taille proche de celles de Pierre GUÉRIN ou Jean VAN HERZEELE.

Un certain nombre de collectionneurs ont donc organisé leurs collections dans une perspective que l'on peut qualifier de « muséographique ». Organiser sa collection c'est d'ailleurs souvent la rendre visible en l'exposant au regard des autres.

Par exemple Pascal RIGAUD¹⁶⁴³, à la Varenne Vauzelles (près de Nevers), dispose d'une collection de 600 appareils souvent anciens de tous formats et de centaines de films (avec une part importante de Super 8, même s'il dispose de nombreux autres formats jusqu'au 35 mm) [voir Annexe B, figure, photographie de films d'édition en format sub-standard chez Pascal RIGAUD]. Sa maison comporte deux petites salles de vision (dont une réservée à l'argentique) et plusieurs espaces et salles qui présentent des alignements de projecteurs [Annexe B, figure 53, photographie de quelques appareils de la collection de Pascal RIGAUD]. Dans la perspective d'ouvrir plus aux visites (sous une forme encore indéterminée), il effectue depuis quelques années d'importants travaux d'agrandissement et

¹⁶⁴⁰ Faut-il maintenant préciser « vraies salles de cinéma en support photochimique ».

¹⁶⁴¹ Question n°4 : 68 oui - 78 Non sur un total de 146 réponses.

¹⁶⁴² CHEVRIER Marc, in, GUÉRIN Pierre (interview), « La salle de cinéma de Marc », *Cinéscope*, décembre 2007, n°7, pp.27-30.

¹⁶⁴³ Voir Annexe B, figure 55, photographie de Pascal RIGAUD devant un de ses petits projecteurs.

la part de sa surface « habitable » consacrée au cinéma est déjà ou sera supérieure au reste de l'habitation, cas de figure que l'on peut trouver chez bien d'autres collectionneurs.

En région Centre, Jack PASCAUX dispose lui aussi d'importantes collections sur deux sites à Bourges et à Vierzon où il possède une ancienne salle de cinéma, *Le Carillon*. Il s'agit d'une ancienne salle professionnelle de grande capacité (650 places) de 18 mètres sur 25 et 8 mètres de haut avec des balcons et un écran de 7 mètres de base¹⁶⁴⁴. Cette vraie salle de cinéma, qui doit probablement être une des plus importantes de par sa capacité pour un collectionneur privé, est aussi son lieu de stockage principal de ses films et matériels ; près de l'écran il dispose d'un espace d'exposition qui est un embryon de musée du cinéma assez riche de par sa variété même si, en réalité, l'ensemble du volume du bâtiment est exploité jusque dans les toilettes où sont stockés des films en vrac.

Jack PASCAUX est accueillant aux visites (même si il n'effectue aucune démarche particulière pour en faire la publicité) dans une logique de ce qu'on pourrait finalement appeler un « parcours découverte ». Comme clou du spectacle, il effectue souvent à ses visiteurs une démonstration de projection à l'ancienne avec des projecteurs à arc. Ancien exploitant de cinéma, il appartient à cette catégorie de collectionneurs, comme Pascal RIGAUD qui ont travaillé dans l'audiovisuel et dont la collection est en partie consubstantielle à l'activité professionnelle. Les volumes d'objets divers, (par ailleurs non inventoriés), sont un émerveillement pour tous même pour les autres collectionneurs, comme Bruno BOUCHARD qui nous a raconté plusieurs fois que, lors de sa première visite, il s'était assis dans un balcon de la salle, restant bouche bée devant autant de merveilles en contemplant l'horizon infini de cette « caverne d'Ali Baba du cinéma ».

Une part de collectionneurs de films ne veulent pas ouvrir aux curieux leurs portes, même ceux qui disposent d'une salle de cinéma.

Nous pensons en particulier à l'installation la plus pointue techniquement que nous avons pu visiter qui est située dans la banlieue Est de Paris. Nous ne donnons pas le nom de son propriétaire (car il fait partie de ceux qui souhaitent rester dans l'anonymat, même si ce personnage est relativement connu dans le milieu des collectionneurs parisiens).

Dans une très grande salle en amphithéâtre sans aucun décor (comme une salle professionnelle) sont positionnés 28 fauteuils de cinéma tous séparés des uns des autres, face à un écran de plus de 7,5 mètres de base¹⁶⁴⁵. En cabine 2 projecteurs 35/70 mm (avec les rarissimes objectifs « Ultrapanavision 70 ») et un projecteur 16 mm de cabine Hortson.

¹⁶⁴⁴ Inauguré en 1926, elle fut fermée car l'association qui la gérait n'avait pas les moyens d'effectuer le flocage à... l'amiante ! Elle loge près de 200 projecteurs divers et nombre de matériels films et non-films. Un numéro de *Infos-Ciné* lui consacre d'ailleurs un article :

DASSONVILLE Martial, « Jack Pascaux Le toto de Bourges », *Infos-Ciné*, avril 2007, n°66, pp.36-40.

¹⁶⁴⁵ Il s'agit en fait d'une maison de banlieue dont le volume intérieur entier est dédié uniquement la salle. Les volets sont fermés et derrière les fenêtres sont murées. Rien de l'extérieur ne peut laisser penser à l'affectation réelle de cette discrète bâtisse.

L'équipement sonore (qui comprend tous systèmes Dolby, SDDS, DTS, etc.) est certainement un des plus complets dont puisse disposer non seulement un particulier mais une salle professionnelle de prestige¹⁶⁴⁶. Cette installation technique est si parfaite qu'elle pourrait être, suivant son propriétaire, labellisée « THX », si cela pouvait du moins avoir un sens dans un tel cadre strictement privé. Derrière la cabine, un espace de stockage parfaitement ordonné accueille plus de 380 films parmi les plus célèbres de l'histoire du cinéma (avec une part significative de copies 70 mm) mais quasiment aucun court métrage, ni à notre connaissance aucune collection de non film.

Cette discrétion existe aussi chez des collectionneurs focalisés sur les appareils comme Jean-Michel PRAT que nous avons rencontré plusieurs fois dans le secteur de Nevers¹⁶⁴⁷ et qui dispose d'une collection semble-t-il très pointue de 500 appareils (dont il effectue des restaurations conforme à l'état d'origine en utilisant même un outillage d'époque). Bien que ne présentant pas a priori de soucis d'ordre légal, une telle collection n'a pourtant peu de sens en restant quasiment totalement invisible même aux autres collectionneurs.

Un autre collectionneur, l'abbé PINEAU à Mézilles dans l'Yonne¹⁶⁴⁸ dispose de collections massives dans tous les domaines du cinéma (films et non film) mais il est dans l'attente ambiguë de la réalisation d'un projet de valorisation muséale après sa mort dont la finalité de l'acquisition semble être une donation¹⁶⁴⁹ au « Musée de l'aventure du son »¹⁶⁵⁰ à Saint-Fargeau.

Il dispose d'un des plus incroyables « bric-à-brac » de cinéma que nous ayons eu l'occasion de visiter¹⁶⁵¹. Dans son presbytère, sont empilées, depuis parfois plus d'un demi siècle, des strates entières de l'histoire du cinéma. [Voir Annexe B, figure 61, photographie de l'abbé PINEAU devant quelques éléments de sa collection].

Lorsqu'on visite un tel lieu, on est loin du musée de cinéma et l'on éprouve des sentiments partagés face à de telles accumulations de matériels. D'une part, on est saisi d'une certaine magie des lieux, puisque l'on sait qu'on est entouré d'objets rares et que les piles de papier sont en fait des affiches dont peut-être certaines de valeur mais, d'autre part, on peut aussi

¹⁶⁴⁶ Sur la liste de ses films des indications de réglages sont notées spécifiquement ce qui implique une connaissance assez intime des copies, chez quelqu'un qui refuse toujours la vidéo projection.

¹⁶⁴⁷ Lors des rencontres organisées par Bruno BOUCHARD dans le secteur de Nevers en 2008 – 2009 et en particulier chez lui à un repas le 15 novembre 2008.

¹⁶⁴⁸ Bien qu'ecclésiastique, il présente la particularité d'avoir été pendant longtemps et simultanément un exploitant de cinéma industriel « classique » en partie rémunéré en « nature ».

¹⁶⁴⁹ BOUCHARD Bruno, (Entretien téléphonique), le 26 mai 2008.

¹⁶⁵⁰ Référence au site Internet, « L'aventure du son », à l'adresse URL : <http://www.aventureduson.fr> , consulté le 16 mai 2008.

¹⁶⁵¹ Visite le 12 août 2009 à Mézilles dans l'Yonne. Sa collection est composée d'une centaine de caméras et d'une centaine de projecteurs (dont un bon nombre de 35 mm), de plus 500 films complets, des centaines d'autres incomplets, de milliers de bandes annonces dont au moins 100 mètres cube exposés aux intempéries. Les affiches sont empilées sur plusieurs mètres de hauteur. Il dispose d'une annexe de stockage au Musée du son de Saint-Fargeau.

penser qu'un lecteur son magnétique pour projecteur 35 mm pourrait être bien utile ailleurs qu'au milieu des vapeurs de vinaigre.

L'état d'empilement et de concentration de cette collection interdit concrètement l'exploration de la collection, même si quelques appareils ont été encore récemment acquis par l'Abbé (comme nous l'avons dit, à propos d'un don de projecteur effectué par Jean VAN HERZEELE) dans l'optique de leur éventuelle valorisation muséographique. Ce « musée » reste donc « virtuel » tant que son auteur, la collectivité locale et un autre « vrai » musée dont il attend beaucoup, n'auront pas décidé de passer aux actes ou de passer la main à d'autres.

Dans ces cas, comme dans d'autres plus orientés films, la valeur patrimoniale de ces collections secrètes (même bien plus modestes en volume) se fera jour lorsqu'elles seront vendues après le décès de leurs auteurs, avec le risque d'une dispersion par des marchands (y compris à l'étranger).

Entre le musée du cinéma largement ouvert au public et la collection fermée ou secrète, se trouve un grand nombre de collectionneurs comme Jean VAN HERZEELE (dont nous avons fait la monographie) qui, parce qu'ils disposent d'une maison dont le cœur est la passion cinématographique, font partager leur hobby ; leur porte est toujours ouverte aux curieux souvent émerveillés parce cette encombrante passion¹⁶⁵².

Dans bien des cas, même s'il est impossible de dire dans quelle proportion, les collectionneurs de films peuvent être des animateurs du cinéma en milieu rural au moins par ce seul biais « muséal ».

Je suis toujours ému de l'émerveillement des visiteurs dans les collections (comme la notre avec mon grand-oncle). Les visiteurs qui découvrent l'univers de la passion d'un autre peuvent facilement se projeter dans celui-ci, car ils sont tous familiers de l'image et le plus souvent le cinéma représente pour eux aussi un cadre mythologique fascinant et rêvé.

Transmettre le patrimoine technique du cinématographique va certainement prendre un sens différent, une autre dimension, pour les amateurs du support photochimique dans un contexte où celui-ci sera fortement raréfié, dans le cadre du cinéma de l'exploitation industrielle ou disons « officielle ». Les collections privées de cinéma seront les seules installations opérationnelles, voire les seuls équipements accessibles partout en France pour ceux qui voudront découvrir en « vrai » cette technologie.

Sur Internet, les collections sont également visibles et sont autant de musées virtuels souvent assez richement illustrés et complets comme le site du collectionneur Maurice

¹⁶⁵² On nous a également par exemple rapporté le cas (encore assez récent) d'un autre collectionneur qui a voulu se faire construire « à neuf » une salle de cinéma de grande taille avec un écran de plus de 10 mètres de base avec un très grand nombre de fauteuils pour se sentir comme au « cinéma ».

BLIND (décédé en juin 2009)¹⁶⁵³ et peuvent par la même devenir des bases de données sur les appareils comme le site du collectionneur Jean-Claude CALAS¹⁶⁵⁴. Ils peuvent entraîner un certain nombre de contacts comme j'en ai fait personnellement l'expérience depuis décembre 1999 et l'ouverture de mon site Internet personnel¹⁶⁵⁵ comportant une partie sur le cinéma et spécialement la visite virtuelle de la collection de Jean VAN HERZEELE en images fixes et en vidéo.

3. 3. 1. 2 Des ciné-clubs underground

En ce qui concerne la programmation à domicile, que nous appellerons « sèche », de film de long-métrage, c'est-à-dire sans programme de complément ou avec la volonté de réaliser une séance « à l'ancienne » mais juste pour voir un film pour lui-même, il est évident que la vidéo concurrence de plus en plus les projections argentiques. C'est en particulier certainement assez significatif pour l'usage personnel habituel des collectionneurs dans le « vrai cadre familial » qui n'en est pas moins, en un sens, un « ciné-club privé ».

Avec le développement de la vidéo projection et du « Home cinema », les projections argentiques sont largement concurrencées dans le seul but fonctionnel d'être un moyen de visionnage (qui rappelle l'origine de beaucoup de collections jusqu'aux années 1970).

Pour ceux qui, comme Jean VAN HERZEELE ou moi-même (lorsque je suis chez lui en vacances) qui ont à disposition de quoi se projeter des films en support argentique différents pendant des années au rythme d'un film par jour (dont beaucoup de films inédits pour nous), la vidéo représente aujourd'hui une part maintenant clairement majoritaire des projections, surtout lorsque nous sommes peu nombreux ou seuls.

Rares sont les collectionneurs qui résistent à la tentation de la facilité, de la curiosité pour les nouveautés qu'il est difficile ou coûteux de trouver en argentique mais aussi il faut le dire à la qualité croissante du rendu d'une vidéo projection. La période qui suit notre sondage de 2006 voit de ce point de vue une démocratisation des équipements de la haute définition qui va augmenter plus encore la part des projection en vidéo face à l'argentique chez ceux qui ont facilement la possibilité de faire les deux en faisant l'acquisition d'un vidéo projecteur.

¹⁶⁵³ Source électronique, site Internet, « La collection de Maurice Blind », à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/maurice.blind/collections.html>, consulté le 15 janvier 2008.

Le site Internet fait par ailleurs référence à la foire qu'il organisait : « Les cinglés de la pelloche » à Périgny sur Yerres au mois de septembre de chaque année.

¹⁶⁵⁴ Source électronique, site Internet « Projecteur ciné », à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/projecteur.cinema/index.htm>, consulté le 15 janvier 2008.

Ce site Internet présente plus de 300 photos d'appareils différents.

¹⁶⁵⁵ Site Internet « Cinematographe.org », à l'adresse URL : <http://batfredland.free.fr/Cinema.htm> ,

Comme nous l'avons signalé dans la première partie, il vaut parfois mieux, sur le plan qualitatif, un bon support DVD qu'une copie 16 mm dans un très mauvais état mécanique, associé à une mauvaise conservation ayant pour conséquence des couleurs virées.

Si certains publics d'amoureux fétichistes du support film d'un ciné-club de notre connaissance applaudissent lorsqu'un film casse à la projection, il n'en demeure pas moins vrai qu'on peut prendre un vrai plaisir lié au support en vidéo lorsque la facture du vidéogramme est de bonne qualité comme pour des éditions prestigieuses. En outre, les délais de préparation des séances, surtout en 35 mm (mais même en 16 mm) font du cinéma un médium moins facile à utiliser que la vidéo ou la télévision, dont tous les collectionneurs (ou presque¹⁶⁵⁶) disposent.

D'autres paramètres, comme l'âge moyen avancé des collectionneurs, sont à prendre en compte et il faut rappeler que charger un projecteur 35 mm avec des carters de 1800 mètres demande une certaine force physique. La projection cinématographique reste lourde vis-à-vis de la vidéo dont la logique « presse bouton » est imbattable en terme de facilité d'usage (ce qui est d'ailleurs une des raisons de son succès grand public).

Les collectionneurs de films argentiques sont aussi, en outre, souvent des collectionneurs de vidéogrammes qui ne demandent eux aussi qu'à passer sur l'écran. La richesse des éditions en DVD dépasse pour tous les collectionneurs de films (au moins sur le plan individuel) ce qu'ils peuvent posséder en support photochimique en volume de titres à des prix souvent bien plus réduits.

Associé à une connexion Internet, le collectionneur dispose comme le reste de la population connectée au réseau dit « haut débit » d'un accès sans limite au plus grand « ciné-club » du monde et peut commander n'importe quel DVD ou bien sûr télécharger un film. En ce sens, il faut d'ailleurs remarquer que, d'une certaine manière, s'il n'y avait pas de distinguo à faire sur la nature physique des supports, tous les citoyens liés au haut débit sur Internet (voire même à la télévision câblée) sont dans la pratique des collectionneurs de films, et avec les nouvelles technologies on peut même remettre en question l'utilité d'une collection de films quelle qu'en soit la nature (même sous forme de fichiers sur un disque dur personnel).

Les projections en photochimique sont forcément en nombre limité pour les collectionneurs qui ne vont pas faire sur une longue période plusieurs projections par jour à l'instar des salles industrielles. Les motifs qui poussent les collectionneurs à visionner des films sont par ailleurs pluriels et souvent en relation avec la nature de la collection, qui, il est vrai, de manière circulaire, est souvent une des raisons de leur démarche de collectionneur.

Certains, comme le collectionneur Jacques LÉGUILLE (collectionneur vivant dans l'Yonne), amateur de films en support 9,5 mm ont, comme nous l'avons vu, comme premier plaisir la

¹⁶⁵⁶ Comme dans la population générale il y a des collectionneurs anti-télévision, ou certains collectionneurs qui refusent au moins la vidéo projection.

projection en elle-même d'une collection au nombre de titres limité, souvent déjà vus et revus. La connaissance des copies de certains est donc intime quant à leur état et associé à une certaine érudition sur les différentes versions de films qui ont existé dont ils peuvent éventuellement en posséder plusieurs.

D'autres collectionneurs sont spécialistes des formats panoramiques, et peuvent être à la recherche d'un contenu spécifique de ce point de vue. L'un d'entre eux parcourt tous les festivals européens dédiés aux procédés « Bigger than Life » comme le festival Todd-Ao de Karlsruhe et sont des ressources incontournables grâce à leurs connaissances de l'état et la disponibilité des copies 70 mm en Europe.

Chez beaucoup, la programmation de films en argentique est à la fois fonctionnelle (pour voir des films) et exploratoire du contenu, voire de l'état des films d'une collection.

Le nombre des projections peut être très faible si on pense en particulier à ceux qui suivent leur propre expression retrouvée plusieurs fois dans notre sondage : « n'ont des films que pour faire tourner de temps à autre les appareils ». Il en est de même aussi pour ceux qui ont toujours des films mais ont perdu leur motivation avec la vidéo ou encore ceux qui, trop âgés, projettent peu (surtout les formats difficiles à manipuler comme le 35 mm). Il faut aussi signaler les quelques uns qui ne passent presque jamais (ou plus) des films mais aiment juste les posséder.

Certains m'ont déclaré projeter en photochimique presque tous les jours (c'est-à-dire au moins cinq jours sur sept) et puiser dans leur collection pour le faire. Ce qui implique, même avec plusieurs centaines de titres disponibles de connaître logiquement assez intimement les copies, y compris sur le plan de leur potentiel mécanique que, d'ailleurs, ils doivent finir par entamer un peu.

Clairement, la circulation des copies interne au milieu des collectionneurs par les achats mais aussi les prêts peut permettre d'enrichir ses programmations même ponctuellement puisque même si certains s'y refusent par principe ou parce qu'ils ont été échaudés, il est tout à fait possible de se faire prêter un film ponctuellement par un autre collectionneur (voire même pour les plus débrouillards par une cinémathèque).

Dans la pratique, le nombre de projections de films argentiques chez les collectionneurs privés, s'il est impossible à estimer, doit être, en moyenne, relativement réduit et en tout cas bien plus qu'avant le milieu des années 1970 et l'arrivée des enregistreurs vidéo.

Les collectionneurs détaillent parfois un peu leurs activités et par conséquent leur « consommation » de films, dans les revues de collectionneurs, et peuvent par exemple indiquer que les choix des projections sont relatives à l'état d'âme du jour¹⁶⁵⁷.

¹⁶⁵⁷ Op. cit., CHEVRIER Marc, in, GUÉRIN Pierre (interview), « La salle de cinéma de Marc », *Cinéscoopie*, décembre 2007, n°7, p.29.

En prenant en compte, même dans un cadre familial, des requêtes de visionnement par la famille ou les amis qui concernent toujours les mêmes titres connus, la rotation des copies est donc parfois assez faible. Certains films, chez un collectionneur, passent tous les 30 ans voire même jamais alors que d'autres passeront des dizaines de fois. Par exemple dans le cas de la collection Jean VAN HERZEELE, la demande pour un titre « pointu » (parce que peu connu en France) comme *Fais ta valise Sherlock Holmes (Das Schwarze Schaf)* film allemand de 1960 ou un film difficile sur le plan thématique comme *Johnny Got His Gun* (1971) peut être faible et, à l'inverse, forte pour certains classiques comme *Hôtel du Nord* (1938) ou des comédies.

S'il est donc relativement risqué sur le plan légal de faire des projections en dehors du cadre familial, il est clair que certains ont une vision très extensive de celui-ci et que des salles de particuliers sont le lieu de projections assez fréquentes (jusqu'à des moyennes rapportées sur une année de plus d'une séance par semaine pour ces projections au public élargi).

La projection en support argentique se distingue souvent des projections vidéo (qui sont devenues très banalisées du fait du grand nombre de particuliers qui en sont aujourd'hui équipés) par leur caractère d'évènement hors du commun et les « à côté » qui les accompagnent. Ces projections prennent souvent un caractère festif et sont l'occasion d'une convivialité et d'un vrai lien social qui a souvent disparu dans l'immense majorité des cinémas traditionnels et même de certains ciné-clubs (dont les débats autour du film sont pourtant la raison d'être). Elles peuvent usuellement prendre la forme d'un ciné-club (quelque fois « même » déclaré) ou encore celle d'une petite fête avec un repas.

Lorsque l'habitude de ce rendez-vous est prise, il devient assez récurrent et nous constatons pour les projections de ce type qu'il existe un public de fidèles et une ambiance assez familiale, qui du coup ne fait finalement pas tant mentir que ça ses organisateurs sur cette notion de « cercle de famille » (qui rappelons désigne aussi les amis proches).

Le nombre des séances ouvertes à ce public un peu élargi peut être dans certains cas que nous connaissons de 40 par an¹⁶⁵⁸ ce qui, à la moyenne par exemple de 25 « spectateurs », fait quand même un millier « d'entrées » annuelles. On peut parfois rajouter à ce chiffre qui déjà est respectable, des séances spéciales en extérieur, un ciné concert ou une projection dans un jardin réunissant jusqu'à une centaine de personnes. Cela dit, pour un même collectionneur, souvent une bonne part de ces séances sont organisées par plusieurs tiers. Les groupes qui viennent voir des films peuvent être assez indépendants les uns des autres. Il peut, par exemple, s'agir de compléments des séances déclarées par un ciné-club, d'un groupe homogène d'amis ayant une passion ou une activité commune (enseignants, motards, collectionneurs, etc.) dont une projection thématique ponctuelle est un complément

¹⁶⁵⁸ Puisqu'il faut retirer le plus souvent une partie des vacances scolaires.

d'activité qui leur permet de se retrouver. Il peut aussi s'agir de projections commémoratives en lien avec la préoccupation d'une association comme les amis d'une célébrité (même littéraire) dont il existe des adaptations de l'œuvre, etc.

Sur le plan de la programmation, beaucoup de collectionneurs ou d'organisateur de ces projections à domicile essayent de réaliser des projections à « l'ancienne », sous deux formes principales.

Il s'agit souvent d'intégrer des compléments à un film de long-métrage avec les « avant programmes » des salles commerciales existants jusqu'au tout début des années 1980, c'est à dire par exemple des actualités et sujets documentaires. Dans ce cadre, certains films de long-métrage sont particulièrement demandés comme *Ni vu ni connu* (1958) ou *Nous irons tous à Paris* (1950) qui correspondent à la fois à un certain cinéma populaire français d'après guerre mais sont aussi disponibles dans un bon nombre de collections.

Une autre tendance s'agit de réaliser des séances de films burlesques (avec des CHAPLIN ou des Buster KEATON par exemple) des premiers temps du cinéma suivant ce qui est disponible dans les collections avec idéalement un accompagnement musical.

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de la construction de programmes pour l'élaboration d'un spectacle cinématographique complet a contrario, paradoxalement, de l'exploitation commerciale d'aujourd'hui qui généralement, à l'exception des bandes annonces de films, ne programme plus de court métrages.

Tous les cas de figures existent même pour ceux qui, comme Emmanuel ROSSI dont nous avons fait la monographie, ne disposent pas de salle de projection mais essayent d'organiser leur propre fête du cinéma annuelle.

Un des rares marchands de films qui existe encore, organise lui dans son appartement, des projections découvertes de ses acquisitions récentes, de façon quasi hebdomadaire, pour un public de fidèles et de clients de sa boutique.

Dans ces deux derniers cas, un certain bouche à oreille peut exister car ces évènements sont fréquentés assidûment par des collectionneurs de films ou même quelques programmeurs de salles qui, à l'instar des séances dédiées aux professionnels de l'exploitation organisées par les distributeurs, peuvent générer l'envie de sortir les films de leur « clandestinité » pour les diffuser (légalement) à plus grande échelle (en salle voire en vidéo).

De manière générale, de nombreuses petites séances existent chez les collectionneurs sans forcément être référencées par quelque organisme que ce soit au rang desquels le CNC, les DRAC¹⁶⁵⁹, etc. Leur nature est finalement très diverse et même parfois de facture plus technique et semi institutionnelle en préparant d'autres séances de plus grande ampleur qui

¹⁶⁵⁹ Direction Régionale des Affaires Culturelles.

elles peuvent avoir lieu à l'extérieur. Dans le cas de Jean VAN HERZEELE, nous avons même cité le cas de l'accueil d'un jury de sélection d'un festival.

Il peut aussi s'agir de séances de contrôle de montage ou même juste un petit travail de contrôle physique destiné à une programmation institutionnelle¹⁶⁶⁰ qui implique de disposer d'équipements et, a minima, d'une table de vision ou encore, en sus des vérifications techniques lors d'une projection de l'avis d'un public test restreint¹⁶⁶¹.

Avec la disparition de l'argentique en salle, il est très possible que des collectionneurs soient sollicités pour effectuer des contrôles de copies, des petites restaurations etc. au bénéfice des salles officielles locales.

A l'instar des débats de ces dernières années au sujet de la piraterie audiovisuelle et spécifiquement des téléchargements, se pose la question de savoir si ces projections de films en photochimique concurrencent l'exploitation commerciale voire même les diffusions et distributions légales en vidéo. Nous ne pouvons pas répondre dans un sens ou un autre mais il est certain, en ce qui concerne une diffusion publique « non commerciale », que les prix des locations de copies et souvent l'indisponibilité des titres empêcheraient la quasi-totalité de ces projections qui pour une bonne part existent en marge du système parce qu'elle ne peuvent s'y trouver (financièrement).

Certains collectionneurs qui projettent de façon festive en plein air des programmes à l'ancienne voient parfois leurs « manifestations » connaître une certaine publicité dans la presse locale ou même les publications spécialisées comme *Infos-Ciné*¹⁶⁶².

S'il est clair que la légalité d'une majorité de ces projections peut être discutée, le cadre du lieu privé où elles se déroulent, la rareté de la publicité mais aussi (malgré la sévérité des textes) le caractère complètement non commercial des séances sont une relative limitation des risques. Nous pensons aussi que la nature argentique des projections, est devenue, depuis la seconde moitié des années 1990, plus « originale » que la vidéo¹⁶⁶³ et que, d'une

¹⁶⁶⁰ Pour prendre un exemple personnel, l'acteur Bernard-Pierre DONNADIEU m'a livré, à mon domicile, une copie 35 mm, destinée à une projection le 22 septembre 2008, par « Tonnerre Culture » une association de cinéma (en régie) pour la ville de Tonnerre. Il était le seul à disposer d'une copie du film *L'Homme qui voulait savoir*, connu également sous le titre *Spoortloos*.

Au titre de son statut de producteur sur celui-ci, il avait stocké une copie dans sa cave depuis sa sortie en 1989. J'ai fait un contrôle et le rééquipement en boîtes de la copie (qui était un peu humide).

¹⁶⁶¹ Toujours pour « Tonnerre Culture » j'ai fait de nombreux essais de montage de films annonce 35 mm de films de guerre (provenant de plusieurs collections privées) pour une conférence illustrée, que j'ai effectué, en première partie d'une projection de *l'Étoile du soldat* film de Christophe de PONFILLY au cinéma de Tonnerre, le 24 février 2009. J'ai montré mes montages à ma famille et un ami pour vérifier la cohérence et leur perception de mes choix éditoriaux.

¹⁶⁶² Par exemple, le 11 août 2007, à Paimpol dans le jardin de Paul LARIVEN la projection en 16 mm d'un programme comprenant des dessins animés, une actualité et un extrait de concert et un de film [soit dans l'ensemble un programme ne présentant, selon nous, pas trop de risques sur le plan juridique tout en étant un vrai spectacle et une émotion cinématographique].

Source : MOROY Serge, « Cinéma en plein air à Paimpol », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.45.

¹⁶⁶³ Tant sur le plan technique que celui de la programmation de titres souvent rares si ce n'est inexistantes en vidéo ce qui limite les plaintes éventuelles.

certaine façon, elle implique aux yeux de l'immense majorité des personnes renseignées sur ces occasions (dont des ayants-droit) une posture plus empathique qu'elles ne le seraient face à des projections vidéo.

3. 3. 1. 3 Des projections à destination des scolaires

Une « mission » parfois remplie par les collectionneurs « discrètement », même si, pour ce que nous en savons, est en perte de vitesse : est la diffusion à destination des scolaires, le plus souvent à la demande des enseignants.

Rappelons en premier lieu que les enseignants du primaire au lycée sont d'ailleurs, en rapport avec notre sujet, une catégorie particulière de la population française puisque leur formation et leur activité intégraient, il y a encore une vingtaine d'années, le maniement et l'usage des projecteurs de films sub-standards puisque de nombreuses copies étaient disponibles à cet usage (dans les formats du 8 mm au 16 mm) via, par exemple le réseau du CNDP avec les antennes régionales du C.R.D.P. (Centre Régional de Documentation Pédagogique)¹⁶⁶⁴. Un certain nombre d'entre eux sont collectionneurs de films (même vidéo) ou sont le socle du public des ciné-clubs.

Même chez les collectionneurs de films les plus discrets et peu enclin au partage est cité, en premier, dans des discussions, ce type d'activités qu'une majorité a pratiqué au moins une fois et qui, il est vrai, est moralement assez valorisante mais qui les renvoient aussi à leurs propres passion d'enfance pour le cinéma (dans les patronages ou ailleurs).

Un certain nombre d'écoles ont en effet pu, jusqu'à ces dernières années, demander aux collectionneurs de films locaux de les accueillir chez eux pour diffuser en projection sur grand écran des contenus à destinations des enfants alors que précédemment c'est eux qui venaient dans les écoles.

A l'instar de la disparition des projections internes aux établissements, le recours aux collectionneurs de films est plus rare qu'auparavant. Il est clair, que le DVD est aujourd'hui le moyen opérationnel de plus en plus plébiscité par les enseignants qui peuvent aussi facilement se procurer des vidéo projecteurs et n'ont plus besoin d'eux. La transmission de connaissance et le divertissement est par ailleurs aussi beaucoup plus massivement assuré

¹⁶⁶⁴ Petit à petit, les copies de diffusion ont été détruites dans les années 1990 et 2000, non seulement au niveau du centre de Montrouge mais aussi, lors de la disparition de CRDP locaux ou des fonds propres des établissements. L'arrivée de la vidéo en support VHS, surtout dans les années 1980, a, petit à petit, éliminé le support argentique des projections scolaires en établissement.

qu'il y a trente ans à la télévision (parfois même qualitativement¹⁶⁶⁵) ce qui est incontestablement un paramètre qui modifie la demande.

Sur le plan programmatique, pour ce que nous en savons, ces projections « scolaires » aux domiciles des collectionneurs étaient ou sont parfois encore, plus « ludiques » que celles effectuées en classe (puisque les copies documentaires ou d'éducation scientifique étaient massivement disponibles en établissement ou actuellement via la télévision) et qu'il s'agit d'une « sortie ».

De nos jours, l'objet cinéma (support inclus) est le prétexte à un « parcours découverte » où peut être diffusé des burlesques mais moins ou plus du tout de documentaires et de dessins animés, qui ont pris un coup de « vieux » avec la télévision depuis au moins vingt ans.

Face aux publics scolaires, les collectionneurs de films adoptent de nouvelles postures face au nouvel état des lieux, en particulier sur le plan technologique et il faut reconnaître que conjugués à diverses pressions (et envie de montrer des films) la vidéo n'est plus taboue.

En faisant preuve d'imagination dans le choix des titres, il est parfois possible de trouver la perle rare c'est à dire un long métrage qui soit à la fois diffusable au grand public gratuitement (car dans le domaine public) et en même temps susceptible d'intéresser de jeunes enfants de six ans. Jean VAN HERZEELE, après m'avoir consulté sur le sujet, a par exemple projeté, le 7 juin 2009, une copie 16 mm de *Sur la piste du cirque / Le grand cirque de Moscou*, un film Soviétique de Leonid VARLAMOV de 1951 en version originale (mais peu bavard) et son jeune public a été conquis par ce film (en couleur) qui complétait ainsi une exposition sur le Cirque.

La salle d'un collectionneur de films argentique peut en outre être le lieu de diffusion, voire de tournage de films scolaires comme, là encore, chez Jean VAN HERZEELE pour « Collège et Cinéma » d'Avallon dont le responsable est Jean-Marie BARBARO.

Il existe aussi des tensions contradictoires entre la volonté de certains enseignants de passer chez les collectionneurs des vidéos de films de long-métrage (comme des films de Disney malgré¹⁶⁶⁶ les risques juridiques) et, d'autre part, abandonner toute projection (argentique) face aux risques plus présents qu'avant (quel que soit le type de programmation effectué) face, il faut bien le dire, à un jeune public plus blasé qu'avant face à l'image.

Les jeunes publics sont fondamentaux à plus d'un titre et au moins parce que, en 2007, les élèves et étudiants constituent 31,6% des entrées au cinéma contre 22,7% de la population

¹⁶⁶⁵ Nous pensons en particulier au programme *C'est pas sorcier* qui est diffusé depuis 1994 sur France 3. [Nous rappelons également qu'une partie des programmes diffusés sur le service public est diffusable en classe].

¹⁶⁶⁶ Ou, peut-être, à cause des problèmes juridiques qui les mettraient en cause plus personnellement en projetant ce type de films à l'intérieur des établissements.

en 2007 ¹⁶⁶⁷ mais aussi et surtout, à notre sens, en raison du besoin d'éducation à l'image ou de manière générale l'éducation artistique au moins par l'éducation nationale.

Il y a 2800 communes qui participent aux mécanismes de l'éducation à l'image ¹⁶⁶⁸ comme « Les enfants de cinéma », « passeurs d'images », « école et cinéma », « collège et cinéma » et enfin « lycée et cinéma ». Le mouvement « école et cinéma » fait environ autant de spectateurs que les ciné-clubs d'il y a trente ans (ce qui n'est pas négligeable).

Le CNC et les ministères (de l'éducation et de la culture) mettent en place des listes de titres, des « labels » (« Jeunes publics », « Patrimoine et répertoire », etc.) mais ces listes de titres de films du répertoire comptent peu de titres chacune (15 à 25 titres chacun ¹⁶⁶⁹) et ils limitent ainsi la marge de l'enseignant qui ne peut plus choisir autre chose que ces titres « recommandés » dans le cadre d'un programme délimité en dehors de ses éventuels choix personnels. La question de l'ouverture de la programmation ne se pose donc plus en le sens où l'enseignant n'est pas n'incité à élargir la programmation ou à prendre une initiative programmatique.

Alors que la diffusion culturelle est jugée parfois difficile en milieu rural, les collectionneurs de films pourraient aider plus ouvertement ces mécanismes officiels.

Peut-être qu'un espoir subsiste qu'une décentralisation pourrait avoir une incidence sur la variété de la programmation et les initiatives locales, à en croire les recommandations du rapport AUCLAIRE, remis à la ministre de la Culture Mme Christine ALBANEL. Il proposait en 2008 en effet de décentraliser les dispositifs d'éducation au cinéma ¹⁶⁷⁰ :

« Le rapport formule 22 propositions, dont 12 concernent le réseau de développement des dispositifs d'éducation au cinéma, dans lesquelles les collectivités sont fortement impliquées à travers leur participation à des opérations comme "Ecole et cinéma", "Collège au cinéma" et "Lycéens et apprentis au cinéma". Le rapport confirme l'importance et la réussite de ces opérations, mais souligne aussi les inconvénients d'une coordination entièrement assurée par le CNC au niveau national. Il propose donc une double évolution. D'une part, confier des responsabilités plus importantes aux coordinations régionales, animées par les directions régionales des affaires culturelles (Drac). D'autre part, "développer la décentralisation du fonctionnement des dispositifs en faveur des coordinations régionales, en relation avec les collectivités territoriales et les partenaires professionnels" ¹⁶⁷¹ ».

¹⁶⁶⁷ Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la ministre de la Culture), novembre 2008, p.11. 80p.

¹⁶⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁶⁹ Ibidem p.30.

¹⁶⁷⁰ Alain AUCLAIRE a un passé en rapport avec le sujet en tant qu'ancien président l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS) et membre du comité de la diffusion du CNC.

¹⁶⁷¹ ESCUDIE Jean-Noël, « Le rapport Auclair propose de décentraliser les dispositifs d'éducation au cinéma », à l'adresse URL : www.localtis.info , publié et consulté le 15 décembre 2008.

Il est donc possible que des réseaux locaux redeviennent décisionnaires de leur programmation (à la place des ministères ou du CNC) et qu'à ce titre les programmations soient plus ouvertes et que toutes les ressources (comme les distributeurs de films ou bien sûr les collectionneurs en régions) soient mises à contribution. Pour les collectionneurs ruraux, une approche de proximité pourrait peut-être les amener à participer en lien avec les spécificités des fonds de leurs collections de films.

3. 3. 1. 4 Des matériaux pour des besoins programmatiques externes

En dehors du domicile des collectionneurs, les films peuvent connaître, dans quelques cas, une diffusion plus large.

Bien des collectionneurs effectuent des projections dans un cadre plus élargi que celui disons de leur « lieu de vie ». Dans certains cas, les projections sont déclarées et les droits acquittés mais il n'en est pas de même tout le temps et partout même si souvent des compromis peuvent être trouvés en panachant par exemple des films d'édition anciens, de rares documentaires et des films amateurs avec des titres peu connus.

Les festivals de films sont, en particulier, des lieux de vie du film qui connaissent un incontestable succès même si, pour reprendre le rapport AUCLAIRE :

« .. le statut juridique et économique des festivals demeure indéfini. Comme il n'existe aucune définition juridique de la notion de festival, l'intervention des collectivités publiques, des professionnels, et des partenaires financiers, se fonde actuellement sur des critères de circonstance. Ainsi on tiendra compte de l'insertion de l'évènement dans la politique culturelle de la ville d'accueil, des effets induits sur la fréquentation ou la notoriété touristique, de la place acquise au fil des ans par la manifestation auprès des professionnels, de la critique, du public, voire de la capacité de conviction des organisateurs. ¹⁶⁷²»

C'est dans le cadre de cette « souplesse » (que le rapport regrette en demandant une plus grande régulation) que peuvent s'immiscer la participation active de collectionneurs de films, à tous les titres, soit, au seul niveau logistique par le prêt d'un projecteurs sub-standard ou même 35 mm soit, de manière plus sensible avec le prêt de copies de documentaires, etc.

De manière ambivalente, le même rapport AUCLAIRE se félicite de la diversité que les nombreux festivals de films constituent parallèlement à la distribution traditionnelle en salle

« Paradoxalement l'un des effets de cette accumulation est que la fonction des festivals dans la diffusion des films demeure sous-estimée. Or, on a vu qu'il s'agit d'un vecteur de diffusion culturelle du cinéma qui a pris une place significative à côté de la programmation en salle. Les festivals apportent une exposition aux films les plus difficiles et les plus rares, ils attirent les

¹⁶⁷² Op. cit., AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement... Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport pour la Ministre de la Culture), novembre 2008, pp.31-32.

nouveaux spectateurs comme ils entretiennent l'intérêt des cinéphiles, ils participent de manière directe ou diffuse à la sensibilisation et à la formation de la culture cinématographique »¹⁶⁷³.

Tout festival de films est à la fois une animation cinématographique mais aussi une animation locale et à ce titre le collectionneur privé est souvent sollicité par les élus locaux ou les associations locales (parfois complètement étrangères au cinéma) pour faire des projections et faire vivre culturellement leur région. Un maire est en effet le plus souvent très renseigné sur les agissements de ses administrés et au courant des possibilités offertes par les collectionneurs de films dont les animations peuvent être plébiscitées par les résidents des communes. Les élus locaux sont ainsi souvent à l'origine de fortes pressions pour une plus grande diffusion des films à l'échelle locale en milieu rural par les collectionneurs privés qui peuvent via une projection en extérieur en dehors de leurs murs, créer un petit événement local remarqué au niveau cantonal ou même départemental.

Le collectionneur Jean-Claude CALAS fait, par exemple, référence sur son site Internet¹⁶⁷⁴ à une association loi 1901 qu'il a créée (avec l'aide de la municipalité de Thézan-Les-Béziers) sous le nom du « Le ciné de la Tour ». Il s'agit d'un festival qui a lieu chaque été dans la cour de l'école du village qui peut accueillir 200 personnes. Au vu du programme 2008, la programmation semble s'effectuer de façon classique avec des films et un réseau de distribution « normal », et son apport, au-delà de l'initiative, est donc surtout logistique avec un projecteur et un dérouleur 35/70 mm.

Toujours via Internet¹⁶⁷⁵, nous avons par exemple remarqué une association « l'Ecran vagabond du Trièves » qui regroupe « 96 bénévoles » qui s'occupent de diffusion cinématographique en montagne, dans 17 communes de l'Isère, en zone rurale, avec des projecteurs 35 mm portable. Si les projections itinérantes existent encore (via des structures comme Centre Images), la gestion par des amateurs rejoint quelque peu notre thématique.

« L'année dernière [Ndlr, 2006], nous projeté 65 films, 365 séances, et 10000 spectateurs sont venus dans nos salles ».

François MORÉNAS, un collectionneur de films du Lubéron effectuait lui un festival « gratuit et public » de « films rares » contenant des copies de sa collection ou celles d'amis. Deux années après son décès en 2006, la 46ème édition du festival en juillet août 2008 clôtura, peut-être définitivement l'exercice.

¹⁶⁷³ Ibidem, p.31.

¹⁶⁷⁴ Op. cit., Site Internet « Projecteur ciné », à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/projecteur.cinema/index.htm>, ...

¹⁶⁷⁵ Source électronique, dans un forum du site Internet Allocine.fr, à l'adresse URL : <http://ecran-vagabond-trieves.blogs.allocine.fr/index.blog?blog=ecran-vagabond-trieves&themeID=17683> consulté le 27 mai 2009.

Il avait constitué en 1994, avec deux amis (Dominique LESSOURD et Roger BESSON)¹⁶⁷⁶, une association « Le mois du cinéma en Lubéron » qui était soutenue par le Conseil régional et la mairie de Saïglon. Connue au niveau régional, sa manifestation était même aidée via des autorisations de représentations ou des tarifs « préférentiels » par FR3, par l'INA ou Lobster Films, mais dans ce cas comme dans d'autres, il ne semble pas que les droits de tous les films étaient acquittés, ce qui rend difficile de maintenir une telle rencontre au vu des prix pratiqués dans le « non commercial »¹⁶⁷⁷.

Certaines communes modestes comme, depuis 1990¹⁶⁷⁸, le très beau village de Saint-Agnès (sur la côte méditerranéenne) ne pourraient s'offrir de festivals de films (à thème), comme le « Festival sous les Étoiles » sans l'aide et même souvent l'initiative de collectionneurs privés de films comme, dans ce cas, Gilbert BIANCHI. Ces manifestations peuvent connaître un certain succès public et attirer des invités liés non seulement au cinéma mais également à la sauvegarde des films, comme Michelle AUBERT, alors (en 2006) responsable des Archives Française du Film du CNC.

Un des cas les plus étonnants qui nous ait été donné de connaître¹⁶⁷⁹ dans le cadre de cette recherche sur le plan de la liberté de diffuser des œuvres publiquement en dehors d'un cadre déclaratif clair, est celui d'un réalisateur ayant travaillé pendant 25 ans au sein du réseau « Connaissance du monde ».

Dans le cadre de son activité professionnelle légale et déclarée de diffusion de ses propres films de voyage, lors de ses conférences il intégrait, de ses propres dires¹⁶⁸⁰, dans ses projections, sans autres formalités, des documentaires sur le même sujet provenant de sa collection. Jamais, en 25 ans, il n'a connu de difficultés à ce propos en ayant projeté des films à des dizaines de milliers de personnes.

Nous avons eu à connaître ces faits suite à une annonce dans une revue de collectionneurs où cette personne cherchait à vendre l'ensemble de sa collection de films documentaires (soit principalement 800 documentaires essentiellement ethnographiques en format 16 mm et 15 appareils). L'acheteur (potentiellement moi-même), pour la somme rondelette de 38 000 €, pouvant, selon lui, en vivre comme il l'avait fait¹⁶⁸¹. L'idée que nous nous faisons de son point de vue, pour le résumer ici, est qu'il s'agit, en quelque sorte, de la vente « d'un fond de commerce » suite à une cessation d'activités. Certes les titres sont, semble t-il,

¹⁶⁷⁶ BESSON Roger, « Le mois du cinéma en Lubéron », *Infos-Ciné*, octobre 2008, pp.12-13.

¹⁶⁷⁷ BESSON Roger (courriel) (mail), le 26 mars 2009.

Voulant continuer la manifestation ce dernier nous a demandé conseil sur le plan juridique découvrant visiblement pour partie les coûts du cinéma non commercial. Ma réponse n'a pu être que d'exposer les tarifs de fédérations comme la FLECC et qu'il était illusoire d'obtenir une dérogation du CNC.

¹⁶⁷⁸ BIANCHI Gilbert, « Village et cinéma », *Cinéscopie*, juin 2006, n°6, pp.26-27.

¹⁶⁷⁹ Communication téléphonique avec un collectionneur dont nous garderons, pour sa sécurité juridique, l'anonymat, le 31 janvier 2008.

¹⁶⁸⁰ Ibidem.

¹⁶⁸¹ Ce qui sans doute justifie pour lui ce prix très sur évalué pour une vente en lot.

assez souvent, (spécialement pour des films documentaires anciens), en situation de réelle déshérence (comme à titre d'exemple, selon lui, de rares documentaires sur la Mongolie, etc.) ou sont, (voire même étaient¹⁶⁸²), dans le domaine public mais il est impossible d'étendre ce constat à toute une collection de cette ampleur.

Pourtant, quoique l'on puisse penser de cette posture sur le plan réglementaire, on peut aussi prendre en compte positivement que ces films ont été montrés au public alors qu'ils ne l'auraient probablement pas été autrement (et ce, sous aucune forme). D'autre part, peut-être même que certains ont ainsi été sauvés de l'indifférence car il nous a signalé avoir assez souvent ramené de voyage (souvent discrètement) des copies dont personne ne voulait plus (spécialement en Asie ou en ex URSS).

Une des rares associations à effectuer des projections de film d'édition au grand jour est « Le Ciné-club 9,5 mm de France » qui communique d'ailleurs sur le sujet dans sa revue *Ciné 9,5* et n'a jamais eu le moindre problème. Sont détaillés les programmes passés effectués dans le cadre de l'association et ceux à venir (niveau national généralement à Boulogne).

On doit d'ailleurs observer, que, comme nous l'avons dit, les films d'édition ont pendant longtemps été vendus avec des licences de projection dans un cadre « non commercial » et que le « Ciné-club 9,5 mm » favorise principalement ce format considéré par tous comme « amateur ». Ces programmations de films anciens parfois même tombés dans le domaine publics, associés à des films amateurs ne sont, à notre connaissance, pas une menace pour d'éventuels ayants-droit qui d'ailleurs pourraient bien avoir des difficultés à prouver qu'ils le sont pour les titres projetés avec ces copies d'édition.

Dans le numéro 295 de *Ciné 9,5* d'octobre - Novembre - Décembre 2007 on pouvait lire le programme des séances de l'association des 16 et 17 avril 2007¹⁶⁸³ :

- *Inventaire avant liquidation* (20 minutes), film de J.C. DITTLE réalisé en 2006
- *Mini Châteaux* (9 minutes), film de J. PENAVAYRE, réalisé en 2000
- *Si j'étais le patron*, [film de long métrage d'édition] de Richard POTTIER de 1934.

Toujours dans le même numéro de *Ciné 9,5* pour les séances du 14 et 15 mai 2007¹⁶⁸⁴ :

- *Rencontres inattendues*, 5 minutes, film de VELNIA, réalisé en 2000.
- *Paysage du silence*, 8 minutes, film de Jacques-Yves COUSTEAU, [réalisé en 1944].
- *Pathé – journal* 1^{er} trimestre 1954, sonorisé par Jean-Michel BLOCH.
- *Pêcheur d'Islande* [film de long métrage d'édition] de Pierre GUERLAIS, de 1933.
- *Charlot et le comte (The Count)* produit par la Mutual réalisé (mais non crédité) et avec Charles CHAPLIN en 1916.

¹⁶⁸² Du fait, par exemple, pour les films produits par l'état, de l'allongement rétroactif par la Fédération de Russie du domaine public au nom de l'URSS que nous avons évoqué.

¹⁶⁸³ SIEGFRIED J.R., « Analyse des films » « Séances du 16 et 17 avril 2007 », *Ciné 9,5*, Octobre - Novembre - Décembre 2007, n°295, p.4.

¹⁶⁸⁴ Ibidem pp.5-6.

Etait également annoncé à la suite les programmes du trimestre à venir (après publication) avec la précision que :

« Ces films d'édition 9,5 sont toujours précédés d'une première partie avec des films 9,5 en noir et blanc ou en couleurs, sonores de nos adhérents...

L'accès de ces séances est libre, mais nous demandons une participation de 2 € avec le programme pour aider le Ciné-Club à régler la location de ces deux salles. Venez nombreux, avec vos amis, vous encouragerez nos projectionnistes qui se déplacent. Merci La rédaction.¹⁶⁸⁵ ».

De même, sur le site Internet affilié à l'association du « Ciné-club 9,5 mm de France »¹⁶⁸⁶, est listé un nombre assez impressionnant de séances locales de projection de club de l'association qui sont ouvertes gratuitement au public:

« Séances des clubs et groupes locaux qui nous ont communiqué leurs projections à l'avance, l'entrée est ouverte aux personnes qui ne sont pas adhérentes de l'association¹⁶⁸⁷ »

Outre 12 dates entre le 12 juin et le 15 décembre 2009, sont listés 4 foires et salons où, bien souvent, des projections 9,5 mm ont lieu en marge de ces manifestations auxquelles le « Ciné-club 9,5 de France » participe puisqu'il est certainement le plus assidu de toutes les associations à tenir un stand. Il est vrai que l'association disposait au 1^{er} trimestre 2008 de 32 délégués régionaux en France et d'un réseau de correspondants y compris à l'étranger dans sept pays¹⁶⁸⁸. Enfin est signalé sur le site Internet le « Festival International / Rencontre 9,5 » qui aura lieu en 2010 à Barcelone (en Espagne)¹⁶⁸⁹.

La diffusion du film amateur en support argentique passe concrètement souvent par les collectionneurs privés de film d'autant qu'il sont, ou ont été, des pratiquants du cinéma amateur sur le plan du « filmage ». Ces petites séances réparties sur le territoire parfois à la demande des familles ou des collectivités locales qui veulent connaître le contenu de leurs bobines, participent à des actions de mémoire locale à l'instar des missions des cinémathèques régionales, avec lesquelles certains sont en contact étroit, quant ils n'assurent pas les projections itinérantes.

Le « Ciné-club amateur de Provence » comme certaines autres structures associatives liées à ce milieu du film argentique amateur, permettent la diffusion de films amateurs tournés parfois par les membres eux-même comme « le Festival du film amateur de la Ciotat »¹⁶⁹⁰.

¹⁶⁸⁵ CINE 9,5 (La rédaction), « Programmes des séances du 4^e Trimestre 2007 », *Ciné 9,5*, Octobre - Novembre - Décembre 2007, n°295, p.6.

¹⁶⁸⁶ Source électronique, « Ciné 9,5 projection de films Festival de films 9,5 mm Foires et salons », site Internet *Ciné 9,5*, à l'adresse URL <http://cine9.5mm.free.fr/wcc03300.htm>, consulté le 27 mai 2009.

¹⁶⁸⁷ Ibidem.

¹⁶⁸⁸ CINE 9,5, Délégués (tableaux), *Ciné 9,5*, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299, p.2.

¹⁶⁸⁹ Après une fusion de deux festivals internationaux et un passage lors des éditions précédentes, par l'Allemagne et les Pays-Bas.

¹⁶⁹⁰ Avec, pour l'édition 2008, 17 nouveaux films argentiques presque tous en 9,5 mm ou en Super 8 et un seul en 16 mm.

Les programmations sont parfois mixtes avec par exemple, parmi bien d'autres occasions de ce type, le 24 juin 2007, lors de la « fête de la Durance » organisée par la région Provence Alpe Côte d'Azur, a été diffusé par le Ciné-club amateur de Provence :

« Un programme basé sur la mémoire des lieux avec des films où la Durance est à l'honneur ¹⁶⁹¹ [Ndlr, notons, en ce qui concerne les « comédies burlesques », qu'il est parfois difficile de distinguer par ce seul programme films purement « amateurs » et les films « professionnels »] :

- *Savine avant le Lac*, Paul HIÉGEL (8 mm), film tourné pendant la construction du barrage de Serre-Ponson en 1955.
- *Panisse explorateur*, comédie burlesque tournée en 1932 par Gervais COMTE, en 9,5 mm, sur les bords de la Durance.
- *Cœur de printemps*, comédie burlesque de Francis HEIT, de 1948, tournée dans le Vaucluse.
- *Reconstruction de la Chapelle Saint-Jacques*, de cavillon par les scouts de France, entre 1987 et 1991. Film tourné en 9,5 mm par Jean-Philippe MORET.
- *Chez François Morénas, à Saignan*, le 17 mai 2005, filmé en 9,5 mm par Henri MORET [Ndlr, notons l'usage certes rare mais persistant du format 9,5 mm pour des tournages récents et même d'un making-of de ce festival en 9,5 mm réalisé par Henri MORET qui un partisan littéralement acharné de ce format].
- *Les fontaines de Barjols*, films en 9,5 mm de Patrick ROBLÈS (2006).
- *Panisse fait du camping*, comédie burlesque de Gervais COMTE tournée en 1934 par Gervais COMTE [Sic], sur les bords du Coulon (film en 9,5 mm).

Certains collectionneurs équipés de télécinémas peuvent même être à l'origine de l'édition de films en vidéo qui sont là encore, le plus souvent, leurs propres images dont la valeur documentaire peut être très significative. Nous pensons, par exemple, à Gilbert BLANCHI qui dans ses DVD reprend les images de ses films amateurs depuis 1941. Les films de montage de ses propres images comme *Autant en emporte le mistral*¹⁶⁹², *Le sourire des amis perdus*¹⁶⁹³, participe à la mémoire audiovisuelle de sa région mais aussi au cinéma scientifique, comme le prouve également le documentaire de 2005 *L'historique de l'association franco-monégasque d'astronomie entre 1960 et 1994*¹⁶⁹⁴ ou celui au sujet de

Source : GASQUI Michel, « La Ciotat accueille les films amateurs argentiques », *Cinéscoopie*, juin 2008, n°10, pp.14-15.

¹⁶⁹¹ MORET Henri, « Fête de la Durance », *Cinéscoopie*, septembre 2007, n°7, p.50.

¹⁶⁹² Film de 67 minutes de 2008. Il a fait don d'une bonne part de ses images aux Archives départementales des Alpes Maritimes.

MOROY Serge, « Autant en emporte le Mistral ou l'itinéraire d'un cinéphile de 1928 à 2008 », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, pp26-28.

¹⁶⁹³ Qu'il nous a fait parvenir par voie postale fin 2007, suite à sa lecture dans *Cinéscoopie* de l'annonce de mon initiative à la Cinémathèque française.

¹⁶⁹⁴ Ibidem.

l'éclipse solaire du 15 février 1961¹⁶⁹⁵. Il a par ailleurs restauré, sur quatre ans, une trentaine de films sur la mémoire régionale ou nationale en partenariat avec l'A.C.P.A.N (l'Association des Cinéastes et Photographes Amateurs de Nice)¹⁶⁹⁶ : *Souvenirs Gersoises* (film de 1943 en format 9,5 mm), *Libération de Nice* (film de 1944 en format 8 mm), *La vallée des merveilles* (film de 1953 en 16 mm), et autres. Il a également sauvé de la destruction des émissions des années 1960 dans lesquelles il avait travaillé : *Jean Giono à Manosque*, film de 1963 en 16 mm, un film promotionnel de 1957 de *Télé Monté Carlo*, etc.¹⁶⁹⁷.

« J'ai toujours pensé que chaque homme devait laisser une trace de son passage ici-bas, si petite soit-elle, contribution modeste à l'évolution de la société. Si dans 40, 50 ans ou plus, les images que j'ai préservées de la poubelle servant à quelque montage d'archives, à quelque illustration de moeurs du XXème siècle à quelque étude de témoignages passés, mon passage éphémère n'aura pas été inutile.

Et aura été prouvé, la possibilité d'avoir raison seul contre tous¹⁶⁹⁸. »

Des manifestations où la place des collectionneurs est importante mais mixte quant aux supports et à la nature des films existent également ; par exemple jusqu'en 2007 le festival du film court de « L'Avis de château » à Château Chinon (où le collectionneur Pascal RIGAUD tenait une place importante). et étaient diffusés des films de toute nature (même des longs-métrages)¹⁶⁹⁹. Dans plusieurs lieux, en intérieur comme en extérieur, sont diffusés des films à partir de tous les supports (du 35 mm argentique en passant du 16 mm à la vidéo)¹⁷⁰⁰ et même des commerces sont deviennent des lieux de diffusion (pour des scopitones).

Ce festival est devenu en 2008 « 1^{er} Festival du film court - Partie(S) de campagne » d'Ouroux-en-Morvan, animé Bernard SEUTIN et Yann DUPONT de l'association « Sceni qua non » et toujours par Pascal RIGAUD. Plus purement argentique (9,5 mm, 16 mm et 35 mm) il comprenait quelques curiosités comme des projections en plein air et en sous bois « d'ovnis classés X »¹⁷⁰¹ qui étaient des films Super 8 mm de collection¹⁷⁰².

La diffusion des listes de titres disponibles dans une collection, si elle fait souvent réagir les programmeurs des ciné-clubs ou des festivals locaux (car elle change la perspective de leur travail en ouvrant de nouvelles possibilités en dehors des listes de titres des fédérations

¹⁶⁹⁵ Récompensé par un prix au festival international du film solaire.

¹⁶⁹⁶ BIANCHI Gilbert, « La solitude du sauveur de fond... audiovisuels bien entendu », *Cinésopie*, mars 2007, n°5, p.11.

¹⁶⁹⁷ Ibidem, pp.12-13.

¹⁶⁹⁸ Ibidem, p.13.

¹⁶⁹⁹ LATRASSE Jeannine, « 10^{ème} festival du film court « L'Avis de Château » Château Chinon (Nièvre) – 19-22 juillet 2007 », *Ciné 9,5*, Janvier – Février – Mars 2008, n°296, pp.11-12.

¹⁷⁰⁰ Ibidem, p.11.

¹⁷⁰¹ LATRASSE Jeannine, « 1^{er} Festival du film court - Partie(S) de campagne » d'Ouroux en Morvan (Nièvre – 18 - 20 juillet 2008 », *Ciné 9,5*, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299, pp.13-15.

¹⁷⁰² Source : BOUCHARD Bruno, communication téléphonique, le 28 mai 2009.

de ciné-club) le fait aussi pour des exploitants traditionnels et les quelques programmeurs avertis.

Par exemple, Serge FRIDENKOFF¹⁷⁰³, le programmeur du cinéma le Méliès de Montreuil¹⁷⁰⁴, pour une rétrospective, en décembre 2005, lors des 16^{ème} Rencontres Cinématographiques de la Seine-Saint-Denis, ne pouvait obtenir certaines copies des films du cinéaste américain Abel FERRARA dans le réseau traditionnel des distributeurs.

Ayant communiqué à Serge FRIDENKOFF et à Frédéric BORGIA (délégué général de l'organisme « Cinéma 93 ») peu de temps auparavant les listes de notre collection avec mon grand-oncle Jean VAN HERZEELE, nous avons pu fournir une copie 35 mm pour cette rétrospective et une autre pour un festival¹⁷⁰⁵ (dans un contexte qui était donc déclaratif pour les ayants-droit). J'ai d'ailleurs eu, à cette occasion, l'opportunité d'être brièvement présenté au cinéaste Abel FERRARA¹⁷⁰⁶ qui m'a félicité de collectionner certains de ses films sans plus s'en formaliser (ce qui est un cas de figure que l'on retrouve chez bien d'autres réalisateurs et même des producteurs que d'autres collectionneurs ont approchés dans des circonstances analogues¹⁷⁰⁷).

Comme nous l'avons évoqué, Emmanuel ROSSI fait partie de ce type de collectionneurs de 35 mm qui participent à la diffusion de raretés du cinéma Bis. Il peut également être un relais de demande pour des festivals et j'ai pu par exemple récemment lui prêter un film annonce pour l'Institut Lumière qui a pourtant par ailleurs connaissance de mes titres et ceux de Jean VAN HERZEELE.

ROSSI collabore au groupe « Nanarland » (« le site des mauvais films sympathiques¹⁷⁰⁸ ») qui organise et soutient des soirées de « cinéma Bis » à Paris, à Lyon, Caen et ailleurs. Des sympathisants de cette quasi association dont le forum illustre parfois la grande érudition des membres sur le cinéma Bis (ou dit de genre en général) peuvent d'ailleurs disposer de films ou de films annonces très rares ou uniques, tout en n'étant pas à proprement parlé des

¹⁷⁰³ Qui est aussi un collectionneur de films au profil très proche d'Emmanuel ROSSI.

¹⁷⁰⁴ Le cinéma municipal *Georges Méliès* de Montreuil en Seine-Saint-Denis s'est fait connaître au niveau national à partir de 2007 car le groupe UGC le 22 juin 2007, et le groupe MK2 le 23 juillet 2007 ont déposé des recours devant le tribunal administratif de Cergy-Pontoise pour « concurrence déloyale » à leur encontre. En effet ces deux grands groupes ont tenté de bloquer le projet d'extension du cinéma municipal de la ville de Montreuil, dont le nombre de salles devrait passer de trois à six en 2010.

Ce conflit très médiatisé et délétère (avec des plaintes de MK2 contre la communication des associations de soutien au cinéma municipal) pose d'intéressantes questions sur le rôle de chacun en lien avec les choix de programmation des cinémas municipaux orientés Arts et Essai, l'argent public, l'importance relative ou non du cinéma comme lien social, la part du culturel dans la diffusion cinématographique en salle, etc.

¹⁷⁰⁵ Pour l'avant première d'une sortie en DVD sur un autre thème.

¹⁷⁰⁶ Le 4 décembre 2005 au Méliès de Montreuil.

¹⁷⁰⁷ Comme nous l'a déclaré un certain nombre d'entre eux, même concernant des ayants-droit considérés comme « susceptibles » sur cette question.

¹⁷⁰⁸ Présentation en accueil, sur le site Internet, Nanarland, à l'adresse URL : www.nanarland.com, consulté régulièrement depuis sa création en 2001.

collectionneurs de films (parce qu'ils ne gardent qu'une ou deux copies de manière assez fétichiste) ou jouent les intermédiaires pour leur visibilité, même si ce n'est qu'en vidéo pour des diffusions dans ces soirées / festivals, dont ils ont effectué les télécinémas par leurs propres moyens dans une salle de projection (amateur ou professionnelle).

Dans de nombreuses séances officielles, qu'elles soient dans le cadre de ciné-clubs déclarés ou de programmations sortant des sentiers battus dans les salles traditionnelles, les collectionneurs privés aident logistiquement les organisateurs avec des moyens techniques dont ils ne disposent plus.

Par exemple, j'ai assisté, le 2 décembre 2008, à une projection du film de Fritz LANG *Les trois Lumières* au cinéma parisien le *Balzac*. Depuis la salle, le collectionneur Daniel NAJBERG¹⁷⁰⁹ projetait le film avec un petit projecteur 16 mm alors que la salle fut une des premières à être équipée en numérique en France. Il projetait une rare copie américaine (du MOMA) prêtée par le Goethe Institut, ayant des inter titres américains. Dans la salle comble, le public était conquis par ce dispositif « à l'ancienne » bien qu'en fait il fut très moderne. Sa fille passait depuis un vidéo projecteur et un ordinateur portable, une sur impression d'une image vidéo noire avec les sous-titres et d'autre part un musicien - bruiteur, bien équipé en matériel numérique accompagnait le film.

Certains collectionneurs sont devenus des professionnels de l'animation du cinéma comme les frères LOUBEAU qui louent des expositions (sous le nom de « Le Cinéma s'expose »¹⁷¹⁰) dans toute la France, leur matériel pour des expositions ou encore, Bruno BOUCHARD qui réalise des expositions itinérantes et des ateliers découvertes autour des techniques du cinéma et du pré-cinéma. D'autres louent plus ponctuellement une partie de leur collection d'appareils ou d'objets avec une activité d'éducation¹⁷¹¹ à l'image, comme Francis NARDIN qui dispose d'une collection significative et d'une association à Vitry-Le-François dans la Marne.

Ces animations et expositions itinérantes sont une conséquence de leur activité de collectionneur privé qui les ont amené à pouvoir penser cette activité à une échelle plus importante. En attirant l'attention de leurs visiteurs sur l'attraction foraine et les tourneurs d'antan via leurs collections « non-films » (matériel publicitaire, projecteurs, etc.), ils participent à l'intérêt pour les films de cette époque et en marge de leurs expositions, se greffent des animations de projection de films.

¹⁷⁰⁹ Qui est par ailleurs exploitant d'un des plus importants multiplexes du Nord et qui est aussi un dynamique membre d'associations comme l'ALICC.

¹⁷¹⁰ Voir le site Internet à l'adresse URL : <http://www.lecinemasexpose.com> , consulté le 1 juin 2009

¹⁷¹¹ Site Internet, « Association ciné animation », à l'adresse URL : <http://www.nardin.new.fr> , consulté le 15 mars 2009.

Le film peut aussi, en tant qu'objet, même être utilisé par des artistes plasticiens et nous ne doutons pas, qu'à l'avenir, ce type de recyclage du support ne soit encore plus à la mode qu'aujourd'hui du fait de la disparition du support film.

Les bobines de films sont de beaux objets qui portent en eux une part significative de l'imaginaire cinématographique.

A plusieurs occasions, j'ai eu l'occasion de voir les œuvres d'artistes plasticiens dont, par exemple, une installation de Etienne FAIVRE dans le parc Henri SALAGNAC à Malakoff en 2008. Le principe de celle-ci repose sur le son et utilise du support film coupé pour faire du bruit mais, ce faisant, fait aussi allusion à un « flip book » et au principe de la persistance rétinienne. [Voir Annexe B, figure 63, photographies d'une installation plastique de Etienne FAIVRE dans le parc Henri SALAGNAC à Malakoff en 2008 qui intègre le support film].

Plus proche de l'usage normal de la pellicule, l'artiste Sylvain GIRVES fabrique divers dispositifs de projections dont un vélo équipé d'un écran et d'un projecteur ou des casques sur lesquels sont montés un petit projecteur chargé avec un film. [Voir Annexe B, figure 62, photographies des oeuvres plastiques de Sylvain GIRVES à la Brocante du cinéma à Paris devant le MK2 Bibliothèque et la BNF François Mitterrand en juillet 2009].

Pour ma part, j'ai par exemple pu aider, début 2004, une ancienne élève, Marikel LAHANA devenue artiste photographe, à travailler sur l'image dans l'esprit du « film footage » en retravaillant en vidéo et sur ordinateur des bouts de films d'un lot de copies 35 mm de films pornographiques « dépareillés¹⁷¹² » (dont j'avais obtenu une bobine 35 mm vouée à être jetée¹⁷¹³) et inciter d'autres artistes plasticiens comme Raimond HOMMET et Patricia CADDEO (dite HANNAKA) à utiliser le matériau filmique dans leurs œuvres en tant que tel, dans sa matérialité physique, en mettant mes ressources à leur disposition.

3. 3. 1. 5 Des titres et éléments complémentaires aux autres collections

Les collections des particuliers sont souvent constituées du tout venant, et ce dans tous les genres. Elles en sont d'autant plus précieuses sur le plan patrimonial car pouvant éventuellement compléter les collections plus institutionnelles.

« Christophe GAUTHIER, a cité le collectionneur Maurice BLANC pour son précieux concours dans la démarche de sauvegarde et de conservation de l'institution. Bien souvent, la naissance d'une grande œuvre culturelle comme celle d'une cinémathèque résulte de la volonté d'un homme. Henri LANGLOIS pour la Cinémathèque française, Raymond CHIRAT pour l'Institut Lumière, Raymond BORDE pour la Cinémathèque de Toulouse...

¹⁷¹² Parmi un lot massif de bobines complètement mélangées.

¹⁷¹³ Utilisés en particulier sur *Partouze franco-suédoise*, travail d'étude à l'ENSA-D visible à l'adresse URL : <http://aai.ensad.fr/PRIV/projet.php?id=102>, consulté en décembre 2005.

Aujourd'hui encore, les collectionneurs sont des partenaires incontournables tant ils jouent un rôle non négligeable dans la sauvegarde des films¹⁷¹⁴ ».

Certes il s'agit, dans la quasi totalité des cas, de positifs, avec une part importante de formats sub-standards, avec au premier rang le 16 mm. Ce sont des copies qui ont déjà vécu et sont parfois fatiguées mais, au moins, elles existent. Beaucoup de collectionneurs privés disposent également de films uniques, de copies anciennes et rares.

Le plus surprenant pour les non initiés sont les collections comptant des milliers de films sachant que celles de plus de 300 films de long métrage sont, (comme nous l'avons détaillé dans le sondage), relativement rares.

Une des collections les plus volumineuses était certainement, comme nous l'avons signalé, celle de René CHARLES, qui a possédé jusqu'à 30 000 bobines (soit 8 525 titres¹⁷¹⁵),

Certaines de ces collections contiennent aussi des copies 35 mm de films d'exploitation dont, par exemple, quelques uns des 979 films de long-métrage français non encore déposés au dépôt légal photochimique entre 1977 et 2006¹⁷¹⁶ qui pourront poser problème ou d'autres encore des années 1960-1970 ou même probablement des années 1930.

Corinne FAUGERON m'a par exemple confié¹⁷¹⁷ que GAUMONT avait racheté une partie de la collection de bandes annonces d'un collectionneur pour reconstituer son fonds de bandes annonces concernant les films produits par GAUMONT.

Même une modeste collection sur le plan quantitatif ne peut-elle pas permettre de sauver un film ?

Même si le cas de figure est assez rare, il suffit parfois même d'une copie 9,5 mm d'un film d'édition pour pouvoir aider à la restauration d'un film. Tous les formats sont dignes d'intérêt même et peut-être surtout ceux qui n'existent plus comme le 17,5 mm, qui vaudrait certainement pour le documentaire une étude approfondie.

Même certains films « récoltés » actuellement par les collectionneurs pourront avoir un intérêt, quand on pense particulièrement aux courts métrages photochimiques « déposables », puisque seulement 44% l'avaient été entre 1994 et 2006, soit après la dernière instauration d'un dépôt légal « exhaustif »¹⁷¹⁸.

Les copies de certains films de long-métrage étrangers sont aussi particulièrement difficiles à trouver. Lorsque comme spectateur, je me rends à la Cinémathèque française, je regarde en

¹⁷¹⁴ MOROY Serge, « Seconde rencontre entre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.37.

¹⁷¹⁵ En fait pour le film Nitrate concrètement déposé aux AFF.

¹⁷¹⁶ Op. cit., Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Représentativité de la collection », (tableaux) (en format pdf),

à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

¹⁷¹⁷ FAUGERON Corinne, discussion en marge d'une conférence, (NEYRAC Jean-Pierre, « Un Siècle de Laboratoire », Conservatoire des techniques, le 6 mars 2009, Cinémathèque française.

¹⁷¹⁸ Op. cit., Source électronique, site Internet du CNC, « Dépôt légal », « Représentativité de la collection », (tableaux) (en format pdf), à l'adresse URL : <http://www.cnc.fr> consulté le 2 juillet 2009.

premier lieu le tableau des programmations où sont annoncées les séances modifiées et qui est à chaque fois rempli. Par exemple, le 4 décembre 2008 *L'étrange Noël de Mr Jack* copie « indisponible » remplacée par *Les noces funèbres* de Tim BURTON, alors que je venais de voir passer quelques jours plus tôt le titre dans une liste de collectionneur. Je ne peux à chaque fois m'empêcher de penser qu'un réseau d'informations et d'échanges, si possible rapide, avec Jean-François RAUGER son programmateur et d'autres aurait pu éviter dans bien des cas de telles difficultés.

Je suis, d'ailleurs, à titre personnel, de plus en plus sollicité depuis que la connaissance de notre objet de recherche se répand petit à petit, pour trouver des copies introuvables, ce qui au passage, me confirme la difficulté de trouver ou parfois simplement d'obtenir des copies pour les passer dans un festival.

Par exemple, Laurent GARREAU¹⁷¹⁹ recherchait, pour le lancement de son ouvrage sur la Censure¹⁷²⁰, le film annonce du film *Le Pacha* (1968) en introduction à la diffusion du film. En effet, la bande annonce du film comprend des plans coupés¹⁷²¹ dans le montage final du film d'exploitation. Il m'a consulté en mai 2009 pour la trouver seulement quelques jours avant la date de projection, mais je suis sûr qu'avec un peu plus de temps j'aurais pu trouver ce film annonce en faisant fonctionner mes réseaux.

Rappelons également que les collectionneurs sont aussi ou ont été souvent des réalisateurs d'images amateurs qu'ils détiennent, c'est même parfois l'origine même de leurs envies de projeter les films des autres.

« Le cinéma amateur utilisé par le plus grand nombre n'existe plus et tous ces documents sont devenus de précieux éléments d'archives, la mémoire intime d'un siècle de cinéma.

Le cinéma amateur se situe dans cette mémoire. Il se situe aussi dans son utilisation par des artistes. Déjà, au début du siècle, Sacha GUITRY filmait pour son usage personnel ses amis artistes (Ceux de chez nous) et offrait à l'avenir une source d'archives irremplaçable ; les documents d'Albert KAHN sont parfois uniques dans ce qu'il nous montre la vie quotidienne...¹⁷²² »

Les films d'amateurs, témoignages du passé quelques soient les formats, sont aujourd'hui à la mode après avoir été méprisés pendant des décennies.

« Des festivals de cinéma amateur (avec essentiellement des films tournés dans le cadre des clubs) existaient déjà, mais l'apparition des premiers festivals axés autour du super huit, à

1719 Auteur d'une thèse sur la censure

¹⁷²⁰ Op. cit., GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français 1945 - 1975*, ..

1721 Même si, dans ses mémoires, Georges LAUTNER dit, en ce qui concerne un problème au ministère de l'intérieur en ce qui concerne l'image du commissaire de police interprété par Jean GABIN : « J'ai retiré deux coup de points sur quatre, mais surtout avoir pu garder mon idée sommation après coup », in, LAUTNER Georges, *On aura tout vu*, à Lonrai : Ed Flammarion, novembre 2005, p.46, 281p.

¹⁷²² MORDER Joseph, VIRMAUX Alain (dir.), VIRMAUX Odette (dir.), « amateur (cinéma) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.35. 925p.

partir de 1973 (au cinéma le Ranelagh, à Paris), va provoquer une éclosion encore plus grande de ce cinéma. Des villes comme Bruxelles, Téhéran, Caracas, Montréal vont accueillir régulièrement des festivals de films super-huit. La fin des années 70 voit l'apparition d'auteurs qui continuent à subvertir le format pour en tirer une essence différente : Gérard COURANT, Teo HERNANDEZ, Stéphane MARTI, Maria KLONARIS, Katerina THOMADAKI ¹⁷²³».

Ces manifestations ont ainsi donné leurs lettres de noblesse au cinéma amateur en photochimique, qui est de mieux en mieux connu et apprécié dans un monde où tout le monde peut aujourd'hui faire des images animées avec un simple téléphone portable.

Les montages de films Kodachrome et Agfacolor comme *La guerre en couleurs* ¹⁷²⁴ vus depuis quelques années à la télévision sont aujourd'hui de grands succès d'audience et certains historiens s'en servent abondamment.

Les cinémathèques régionales, dans leur limite géographique, en sont aujourd'hui friandes comme l'A.E.I. (L'Association Européenne Inédits) ¹⁷²⁵ qui réalise des télécinémas de films de cinéastes amateurs vers le support vidéo Beta Digital pour permettre une exploitation par thèmes.

Les collectionneurs privés de film doivent ou devraient aider à rendre ces films visibles, films qu'ils ont pu sauver d'un système qui ne cherchait pas, pendant longtemps, à conserver les films du passé pour leur valeur historique de document.

A partir de ce que nous savons à propos de l'incomplétude des collections officielles, de l'historique de la circulation des copies et des cas personnels de collaboration que nous avons été amené à connaître ; nous proposons la liste synoptique suivante des catégories de films que les collectionneurs privés peuvent détenir en complément des autres collections publiques sur le plan patrimonial.

Cette liste est proposée par ordre décroissant des apports possibles en volume par rapport aux manques :

- Films amateurs en support photochimique de toutes époques et provenances.
- Bandes annonce de films de long-métrage de toutes provenances avant 1994.
- Courts-métrages de fiction en support photochimique de toutes périodes.
- Films institutionnels en support photochimique de toutes époques et provenances.
- Films documentaires photochimique de toutes provenances avant 1994 ¹⁷²⁶.
- L'ensemble de la production pornographique des débuts du cinéma à 1994 ¹⁷²⁷.
- Films de long-métrages français des années 1960 à 1989.

¹⁷²³ Ibidem, pp.33-34. 925p.

¹⁷²⁴ Série documentaire en trois volets diffusés en 2002 sur France 2.

¹⁷²⁵ Source, site Internet de l'AEI à l'adresse : <http://www.aeinedits.org>, consulté le 29 juin 2006.

¹⁷²⁶ Et en particulier ceux d'avant 1944 et l'instauration du premier dépôt légal (même sans son décret d'application).

¹⁷²⁷ Dont la période des productions souterraines pour les maisons closes (qui diffusaient des films), ce bien après la « Fermeture » (officielle) de 1946.

- Versions françaises de films de long-métrage étrangers avant 1994.
- Films de long-métrages étrangers de toutes époques avant 1994.
- Séquences de films de long-métrages français avant 1940.
- Intertitres de films muets.

En ce qui concerne les copies pour un usage « fonctionnel », pour une diffusion ponctuelle en cas de difficulté de trouver une copie, pour ce que nous savons dans le cadre de cette recherche et ce dont j'ai été personnellement témoin ou même consulté à titre d'expert¹⁷²⁸, nous proposons une liste par ordre décroissant des apports possibles en volume par rapport aux besoins mais aussi de la demande programmatique en particulier pour le cinéma « non commercial » :

- Films de long-métrages étrangers de toutes époques.
- Films de long-métrages français de toutes époques avant 1990¹⁷²⁹.
- Films burlesques américains du cinéma muet.
- Bandes annonce de films de long-métrage de toutes provenances.
- Films documentaires de toutes provenances avant 1970.
- Actualités cinématographiques (pour les projections non déclarées¹⁷³⁰).
- Films publicitaires avant 1970.

Le reste des catégories de films est à notre connaissance peu ou pas recherché chez les collectionneurs privés dans un but « fonctionnel »¹⁷³¹.

Cependant, comme nous l'avons vu, il est impossible d'effectuer un inventaire général des ressources et par conséquent d'établir des listes même si certains, comme moi-même, ont communiqué leurs listes à certaines cinémathèques.

Les ayants-droit ne sont généralement pas contre une conservation de leurs films mais ils doivent aussi comprendre que le travail de conservation de leurs œuvres s'est souvent réalisé, dans un contexte industriel soit contre eux soit en marge du système et que, de ce fait, les collectionneurs particuliers ou institutionnels qui ont sauvegardé leurs films doivent être respectés.

Le contexte légal est assez hostile aux collectionneurs et ceux-ci sont parfois, comme nous l'avons vu, en partie au moins rétifs à aider les institutions.

¹⁷²⁸ Depuis 2000, par : des ciné-clubs, des centres d'archives, des réalisateurs de documentaire, des chercheurs ou historiens amateurs. Pour des besoins programmatiques ou pour des images d'archives documentaires.

¹⁷²⁹ Des exploitants et distributeurs en particulier m'ont contacté pour trouver des copies de Films français des années 1940 – 1950 comme, par exemple, en janvier 2002, *Le Raboliot* de Jacques DAROY film de 1945.

¹⁷³⁰ Du fait du coût des droits mais aussi de l'absence d'éléments argentiques pour la location chez les producteurs et diffuseurs historiques (Gaumont, Eclair, Foxmovitone, etc.).

¹⁷³¹ Il me faut souligner également, qu'en marge des demandes sur les films, les contacts que j'ai eu depuis 2000 sur Internet portent beaucoup sur les appareils (qui seraient par ce seul médium) en première catégorie des préoccupations, bien avant les films.

Il est vrai que certains sont non seulement contre le fait de partager leurs découvertes mais aussi peuvent éprouver une fierté à être les seuls à posséder un film :

« Ajoutons enfin qu'une part importante des fonds d'archives cinématographiques demeure aujourd'hui la possession de collectionneurs pour qui la détention exclusive d'un document devenu unique constitue souvent une fierté qui peut conduire à sa perte¹⁷³² ».

Cette rare allusion aux collectionneurs de films dans une publication (même s'il ne s'agit que d'un dictionnaire de cinéma destiné au grand public) souligne une réalité : celle que les particuliers n'ont (généralement) d'une part pas les moyens d'une conservation adaptée et d'autre part doivent partager leurs films qui sont faits pour être vus et sauvés.

Il faut inciter les collectionneurs de films à devenir déposants, en particulier pour ces titres ou faire circuler leurs listes, mais les ayants droits ou la justice doivent changer de posture pour en adopter une plus empathique envers les sauveurs d'une part non négligeable de notre patrimoine.

¹⁷³² Op. cit., SCHMITT Nicole, SCHMITT Frantz, VIRMAUX Alain (dir), VIRMAUX Odette (dir), « Archives (et cinémathèques) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.60.

3. 3. 2 Pour une meilleure circulation de l'information

Des associations de collectionneurs existent en France¹⁷³³ comme « l'ALICC » (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma), « les amis de la revue Cinéscopie », « le Ciné-club 9,5 de France ») et quelques ciné-clubs qui jouent un rôle plus périphérique et parfois discret même si, tous les collectionneurs, ni la plus part des personnes travaillant dans le monde des archives cinématographiques, ne les connaissent forcément [voir Annexe b, figure 57, photographie de revues françaises liées à la rentrée 2008 aux collectionneurs de films].

Elles fédèrent une part importante des collectionneurs de films et sont parfois également des structures de convivialité qui organisent parfois quelques activités et diffusent en interne les listes de leurs membres avec leurs coordonnées et leur domaine de collection (formats, etc.). Elles diffusent, via des revues qui sont leurs organes (*Infos-Ciné*, *Cinéscopie* et *Ciné 9,5*,) mais aussi leurs sites Internet, des informations sur les foires et les rencontres spécialisées, les adresses des magasins spécialisés, passent des annonces et renseignent leur public sur l'histoire du cinéma, la technique des appareils, etc.

Le contenu des revues (qui sont des organes des trois associations) est en soit emblématique des préoccupations et des thématiques qui semblent intéresser les collectionneurs de films mais aussi sont conçu pour les adeptes du cinéma amateur (au sens de la captation en format sub-standard). Il s'agit de revues faites par et pour les collectionneurs de films. Beaucoup de leurs articles sont très étudiés, dans bien des domaines touchant, tant aux films qu'aux appareils.

Associations et revues de collectionneurs participent à créer un réseau cohérent et renseigné sur l'objet de leur passion de collectionneur.

D'autres sites Internet indépendant existent également, de même que certains relais dans des ciné-clubs (comme le « ciné-club amateur de Provence » ou encore le très discret « Ciné-club du ministère des Finances ») ou des cinémathèques (comme celle de Toulouse). L'enrichissement des fonds des centres d'archives est, ou devrait logiquement être, une des activités nodales de ces derniers, avec la valorisation. Il est donc question de séduire communiquer à destination des collectionneurs afin de les inciter à céder ou mettre à disposition leurs copies.

Dans l'ensemble, les liens qui ont pu existé entre les cinémathèques (ou centres d'archives) officielles et les collectionneurs privés se sont distendus petit à petit depuis, selon nous, l'époque de la mort de Langlois, et il faudrait travailler à les renouer.

Ce constat est partagé par de nombreuses personnes que nous avons rencontrées depuis fin 2004 comme par exemple, parmi bien d'autres, d'une part Jean-François RAUGER

¹⁷³³ Ce qui n'est plus le cas dans beaucoup d'autres pays d'Europe, comme, à notre connaissance au moins l'Espagne et l'Italie.

programmateur de la Cinémathèque française et d'autre part Serge MOROY président de l'ALICC.

J'ai personnellement souhaité, en marge, mais aussi en continuité de cette recherche, à participer à rétablir un contact et nous avons participé à établir le constat d'une situation de « rupture » ou a minima « d'incommunicabilité » dans quelques publications¹⁷³⁴, mais aussi, lors de nos discussions avec le plus grand nombre de parties prenantes au sujet.

Ainsi j'ai proposé, finalement avec succès, grâce à Laurent MANNONI, d'organiser une « Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », la première a finalement eu lieu à la Cinémathèque française le 12 janvier 2008 avant qu'une seconde rencontre ait lieu le 28 mars 2009.

Incidentement, et c'est là l'intérêt premier de faire ici un compte rendu de ces rencontres et de leur mise en place, les débats ont été riches d'enseignements sur notre problématique sur laquelle elle s'appuyait déjà circulairement.

L'information sur le contenu des collections est dans les faits très difficile à effectuer sans établir préalablement la confiance même s'il existe des associations. Ce partage d'information à destination, en premier lieu, des personnes et organismes susceptibles de pouvoir valoriser les œuvres est indispensable si l'on souhaite pouvoir, au final montrer des films qui ne sont plus visibles soit parce qu'ils sont portés disparus, incomplets mais aussi, en raison du changement du passage au numérique de l'exploitation, pouvoir diffuser des copies de titres qui n'auront pas été jugées suffisamment rentables pour être numérisées.

La confiance et le volontarisme sont certainement des clés pour débloquer la situation.

3. 3. 1. 1 Des associations et revues de collectionneurs de films

Le cinéma « non commercial » a historiquement eu en France, au moins jusqu'aux années 1970, une importance oubliée aujourd'hui ; il existait un certain nombre de revues qui étaient une tribune des adeptes du « cinéma chez soi ».

Une des premières revues de ce type, fut d'ailleurs, comme nous l'avons évoqué, créée par Pathé dans les années 1920¹⁷³⁵ (et s'appelait justement *Le cinéma chez soi*) mais toutes n'étaient pas uniquement consacrées aux seuls « collectionneurs » de films. Elles étaient aussi faites pour les adeptes « fonctionnels » du visionnage des films d'édition comme

¹⁷³⁴ Comme, par exemple :

Op. cit., ROLLAND Frédéric, « Compte rendu du sondage auprès des collectionneurs de films argentiques en France », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, pp. 22-25.

Op. cit., ROLLAND Frédéric, « Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques », *1895*, juin 2008, n°55, pp.181-192.

Ou même mon propre site Internet, op. cit., www.cinematographe.org abordant ce sujet frontalement depuis au moins 2002.

¹⁷³⁵ Op.cit., GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32, p.12.

moyen concret de voir des films à domicile, ou aux cinéastes et souvent aux photographes amateurs comme : *Ciné-amateur*, *Photo-ciné-revue*, *Photo-cinéma*, *Cinéma pratique*, *Plaisirs du cinéma*. A leur lecture, on est cependant déçu et étonné de la part relativement congrue du « cinéma chez soi ».

On peut d'ailleurs ranger dans cette famille thématique de revues de cinéma des articles et publicités de revues des fédérations de ciné-club comme *Image et son* l'organe de l'UFOLEIS (la Ligue française de l'enseignement - Confédération Générale des œuvres Laïques d'éducation par l'image et par le Son) et même, dans une certaine mesure, quelques articles des anciennes revues générales (*Mon film*, etc.) ou professionnelles de cinéma (comme *La Cinématographie française*).

Comme nous l'avons vu, de nombreux catalogues ont existé (avec parfois un petit volet éditorial) chez « Film Office », « Franfilmdis », etc.

En 1971, Jean GABORIT¹⁷³⁶ crée une association et sa revue (du même nom) *Cinémathèque pour vous* qui fut probablement une de celles qui s'avéra le plus utile aux collectionneurs de films même si, son créateur, était déjà, en 1958, celui de la maison d'édition de films « Les grands films classiques ».

Pierre GUERIN citait dans le numéro 32 d'*Infos-Ciné*¹⁷³⁷ un article de Jacques BOURGET dans le n°13 de la revue à propos de *Cinémathèque pour vous* comme ancêtre de l'ALICC en lançant en particulier, en matière de cinéma la formule « Inter collectionneurs » mais distribuée par les NMPP¹⁷³⁸ jusqu'à 15 000 exemplaires¹⁷³⁹ :

« Jean GABORIT était un professionnel du cinéma (...) son amour pour le cinéma était tel que son activité dépassa le cadre du professionnalisme.

Il voulu faire connaître le cinéma et pensa aux amateurs qui possédaient déjà une bibliothèque et une discothèque et rêvaient de se constituer une cinémathèque à domicile (...) CINEMATHEQUE POUR VOUS était un Club qui se proposait :

- de regrouper tous les collectionneurs du cinéma,
- de leur ménager des contacts,
- d'éditer un journal,
- de faciliter les recherches et les échanges,

mais surtout d'éditer en format 8 et Super 8 les grands classiques du cinéma dans leurs versions intégrales.¹⁷⁴⁰»

Il décédera en 1976, preuve supplémentaire avec la mort de LANGLOIS (le 13 janvier 1977), que pour nous commence, dans notre étude, la fameuse période d'« incommunicabilité »

¹⁷³⁶ Ibidem, p.11.

¹⁷³⁷ Ibidem, p.11.

¹⁷³⁸ Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne.

¹⁷³⁹ Op. cit., GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32,p.13.

¹⁷⁴⁰ Ibidem, pp.11-13.

pour les collectionneurs et amateurs qui se retrouvent un peu plus isolés puisque sa mort marque la fin de la publication de cette revue.

Messieurs cinéma dont le responsable d'édition s'appelait Maurice CHORENSLUP fut une revue qui tenta, jusqu'en janvier 1977, d'en prendre le relais¹⁷⁴¹ et se rapprocha le plus des organes des associations et d'information des collectionneurs actuels comme *Infos-Ciné* pour « l'ALICC », qui existe depuis 1987, et depuis 2006 *Cinéscopie* de « l'association des amis de Cinéscopie » mais aussi le « Ciné-club 9,5 mm de France » qui est la plus ancienne de notre corpus puisqu'elle existe depuis 1966. Une association française et son bulletin *Declic*¹⁷⁴² jusqu'à présent orienté vers la seule photographie argentique semble, comme nous allons le voir, s'ouvrir au sujet des appareils de cinéma.

Signalons également que toutes disposent maintenant également de sites Internet qui sont de nouveaux relais de communication qui ne remplacent cependant pas les revues.

Ces associations jouent un rôle plus périphérique en relation avec le monde des collectionneurs, en servant à l'occasion de courroies de transmission entre les collectionneurs et les institutionnels ou des ayants-droit à la recherche de copies de films.

D'autres associations, comme le « Ciné-Club amateur de Provence », jouent un rôle plus périphérique, mais significatif, en fédérant des collectionneurs mais aussi en diffusant des films. D'autres encore servent de relais pour, par exemple, les ayants-droit à la recherche de copies de leur film, rôle qu'a pu joué par le passé, à notre connaissance, le très discret « ciné-club du Ministère des Finances »¹⁷⁴³ ou encore de manière plus ouverte jusqu'au 4 avril 2009 le Ciné-Club « L'oiseau de Feu » (spécialisé dans le film russe ou d'ex URSS) qui était animé pendant 60 ans (depuis 1950) par Jacques MASKHARACHVILI¹⁷⁴⁴.

Pierre GUÉRIN, dans son article sur « Les associations de collectionneurs de films (et de matériel cinéma) », toujours dans le numéro 32 d'*Infos-Ciné*, faisait état des interrogations de Serge MOROY en note sur l'existence d'autres petites associations¹⁷⁴⁵ :

« PS : Dans le n°4 d'*Infos-Ciné* (octobre 1988) Serge MOROY faisait état de deux groupes associatifs censés représenter des collectionneurs de films. Il s'agit de l'ACE (archives Cinématographiques de l'Est), fondé en 1970 et regroupant douze adhérents en 1988, et de

¹⁷⁴¹ Malgré un premier titre *Monsieur cinéma* qui changea dès son second numéro, pour cause de plainte de Pierre TCHERNIA à propos de son titre éponyme de la célèbre émission de cinéma.

Source : Ibidem, p.14.

¹⁷⁴² Nom sans accent et écrit le plus souvent en capital « DECLIC ».

¹⁷⁴³ Avec qui Jean VAN HERZEELE était en contact via par exemple feu Jean BLOCH un cinéophile très érudit décédé en 2003.

¹⁷⁴⁴ Sources :

Site Internet, Kinoglaz.fr, à l'adresse URL http://www.kinoglaz.fr/cine_club_oiseau_de_feu.php consulté le 22 juin 2009.

MASKHARACHVILI Jacques, communiqué lu (par MOROY Serge), lors de l'assemblée générale de l'ALICC, le 20 juin 2009, au Restaurant Le Capot de Caluir à Lyon.

¹⁷⁴⁵ Op, cit., GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32, p.15.

Histoire et cinéma, dont le siège serait à Montpellier mais dont à l'époque, Serge MOROY ignore tout. Le caractère confidentiel et les finalités, de ces associations (supposés pour la seconde) les situant hors du champ de celles ici décrites, je n'ai pas jugé opportun de les inclure dans cet article ».

Il est regrettable pour l'ensemble des chercheurs ou amateurs de cinéma que ces revues, à l'exception parfois de *Ciné 9,5* du « Ciné-club 9,5 de France », ne soient pas disponibles dans les bibliothèques spécialisées. En effet, au-delà de la fonction informative des revues sur la vie des associations (qui devrait être en soi l'objet d'un intérêt plus soutenu) les articles sont aussi souvent très érudits sur tous les sujets afférents aux collections de films ou au cinéma amateur. En particulier, les contenus techniques sont souvent d'une grande qualité informative qui peut permettre d'éclairer des chercheurs ou employés des centres d'archives. Par exemple, l'identification des caméras amateurs utilisées suivant la façon dont est impressionnée la pellicule via les fenêtres toutes un peu différentes, est une donnée précieuse et utile comme dans le cas d'un article de Michel RICHARD¹⁷⁴⁶. Pourtant aucune de ces revues (qui disposent pourtant chacune d'un numéro ISSN et sont à ce titre déposées et donc a minima disponibles au dépôt légal) ne figurent par exemple dans l'index des 349 périodiques de cinéma référencés en mars 2009 par la FIAF, qui concerne non seulement les revues encore éditées mais celles qui ne le sont plus¹⁷⁴⁷.

Nous allons donc détailler chacune d'elles et les trois revues principales pour la période de fin 2008 parce que ces numéros nous ont semblé à la fois représentatifs et comparables pour cette période donnée:

- Une des principales associations de part le nombre de ses membres mais aussi le lien direct avec le sujet semble donc être l'A.L.I.C.C. (l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma). Cette association dont le nom même est une sorte de réponse à ce travail de recherche puisque dès 1987 elle s'est appelée Agence de « Liaison » Inter Collectionneurs du Cinéma.

Elle a été créée par Serge MOROY (dont nous avons effectué ici la monographie), Gérard CHÉZAL et la compagne de ce dernier, Elisabeth FRAVELLE et est parue au journal officiel le 23 décembre de la même année 1987.

L'association a compté jusqu'à 297 membres en décembre 2005 (soit juste avant une scission interne importante qui a abouti à la création de la revue et association concurrente *Cinésopie*). En juin 2009, un membre s'est vu attribué le numéro 754¹⁷⁴⁸ ce qui indique le nombre de personnes qui furent membres depuis la création de l'association et par

¹⁷⁴⁶ RICHARD Michel, « Identification des caméras », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.50.

¹⁷⁴⁷ Source électronique, *International Index to Film Periodicals* de la FIAF, mise à jour en mars 2009, à l'adresse URL : http://www.fiafnet.org/fr/publications/iifp_journalList.cfm consulté le 7 juin 2009.

¹⁷⁴⁸ MOROY Serge, courriel, le 22 juin 2009.

conséquent abonnés de sa revue *Infos-Ciné*. Elle comptait, lors de l'assemblée générale de juin 2009 ¹⁷⁴⁹, 225 membres.

La publication d'une revue qui ne figure pas dans les statuts est en fait rapidement devenue l'activité principale de cette association avec son organe : la revue *Infos-Ciné*.

Le numéro 0 (toujours de décembre 1987) fut ainsi, (comme nous l'avons fait remarquer, en lien avec notre sondage, à propos du nombre de collectionneurs potentiels), tiré à 500 exemplaires. La revue *Infos-Ciné* destinée à être bi-mestrielle trouva un certain équilibre dès le numéro 3 ¹⁷⁵⁰ en devenant trimestrielle puis tombant à 2 numéros en 1996 (suite encore indirectement à l'affaire GOMET) puis à 3 numéros par an (hors numéros spéciaux) à partir de 1997 ¹⁷⁵¹ (sauf en 2001 et 2003 avec 4 numéros) et parfois des hors séries.

Le prix de l'adhésion est de 35 euros par an avec un droit d'entrée lors de la première adhésion de 8 euros.

Les trois numéros par an (publication quadrimensuelle) d'*Infos-Ciné* sont normalement publiés en avril, septembre et décembre de chaque année avec parfois, certaines années, en sus, un (quatrième) numéro spécial hors série comme en 2002 celui sur les *Maisons d'édition de films en format réduit* ¹⁷⁵², en juillet 2007, celui portant principalement sur les scopitones, musiques et chansons au cinéma ¹⁷⁵³ et enfin, en juin 2008, *L'érotisme au cinéma* ¹⁷⁵⁴.

Au fil des années, progressivement, *Infos-Ciné* a connu un développement remarquable en passant, à ces débuts, d'un n°0 de quelques feuilles ronéotypées à une couverture rigide et en couleurs et surtout la mise en page très professionnelle depuis le n°63 d'avril 2006 grâce à l'apport de Martial DASSONVILLE qui est devenu le co-rédacteur en chef de la revue avec Serge MOROY.

En mars 2005, Serge MOROY dans un article d'*Infos-Ciné* « L'aventure d'Infos-Ciné (1987-2005) » ¹⁷⁵⁵ faisait remarquer que sur cette période 600 articles avaient été publiés ce qui compte, même pour une revue « d'amateurs », car elle aborde une pratique méconnue des chercheurs. Dans cet article Serge MOROY découpait l'histoire de la revue en 6 périodes ¹⁷⁵⁶ auxquelles nous rajouterons une 7^{ème}, celle après la scission et la nouvelle maquette de la revue soit :

¹⁷⁴⁹ Assemblée générale de l'ALICC, le 20 juin 2009, au Restaurant Le Capot de Caluir à Lyon.

¹⁷⁵⁰ Ibidem, GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32, p.15.

¹⁷⁵¹ Source (à défaut d'avoir pu obtenir toute la collection), site Internet, revues-de-cinema.net, à l'adresse URL et suivante : http://www.revues-de-cinema.net/Couv_Revues/FRA_09009_Couv-01.php consulté le 22 juin 2009.

¹⁷⁵² « Maisons d'édition de films en format réduit », *Infos-Ciné* / numéro spécial – Hors Série 2002, janvier 2002, 46p.

¹⁷⁵³ *Infos-Ciné* - Hors Série, juillet 2007, 63p.

¹⁷⁵⁴ *Infos-Ciné* - Hors Série, juin 2008, 63p.

¹⁷⁵⁵ MOROY Serge, « L'aventure d'Infos-Ciné (1987-2005) », *Infos-Ciné*, n°60 mars 2005, pp7-14.

¹⁷⁵⁶ Ibidem.

- « - Les débuts n°0 à 8 (décembre 1987 – Mars 1990) Impression : machine à écrire et photocopieur. Agrafage extérieur dos.
- Stabilité n°9 à 21 (juin 1990 juillet 1993). Impression Offset. Agrafage : central.
- Période de flottement n°22 à 33 (Octobre 1993 – Janvier 1997).
- Vers la maturité n°34 à 42 (Mai 1997 – Janvier 2000). Impression : Reprographie. Agrafage : central.
- 2^{ème} période de flottement n°43 et 44 (mai et décembre 2000)
- La cap est maintenu n° 45 à 60 (février 2001 à aujourd'hui) »... en fait donc fin 2005 et la scission d'une partie de l'équipe rédactionnelle qui fonde *Cinéscoopie* début 2006.
- Depuis d'avril 2006 jusqu'au moment de la finalisation de ce mémoire de thèse (à l'Eté 2009), une présentation plus professionnelle avec couverture en couleur et volume de pages plus important jusqu'à 80 pages.

De nombreux thèmes sont abordés comme le montre le sommaire assez représentatif d'*Infos-ciné* du numéro 70 du mois d'octobre 2008, qui était à titre indicatif le suivant :

- AG 2008 de l'ALICC, par Serge MOROY
- Foires et brocantes : foire de Fussy (18), par Serge MOROY
- Foires et brocantes : foire du Fresnoy (59), par Gérard CHÉZAL
- Foires et brocantes : foire de Beaune (21), par Frédéric GROFFIER
- Festivalier à Cannes, par Daniel GRANVAL
- Le mois du cinéma en Lubéron, par Roger BESSON
- Festival international du film d'animation à Annecy
- Pariscopie : l'exposition sur Grace Kelly, par Cyril VASLIN
- 2008 : année record pour le cinéma français ?, par François GARRABOS
- Hommage : Au revoir ami José, par Serge MOROY
- Doubleurs : Richard Darbois et Patrick Poivey, par Cyril VASLIN et Myriam DROUILLET
- Musique : Philip Glass, par Cyril VASLIN et Myriam DROUILLET
- Billet d'humeur : De l'art de prendre les gens pour des cons, par Serge MOROY
- Les films solos de Laurel et Hardy, par Jacques BOURGET
- 100 ans de Tex Avery, par Bernard THOMAZEAU
- Portrait : Autant en emportera le Mistral, par Serge MOROY
- DVD : les bonnes surprises, par Gérard NALLET
- La Cinémathèque française en marche vers le futur, par Serge MOROY
- Catalogue : les films Super 8 érotiques chez Hefa, par Francis DUBOURG
- Excusez-moi Mister Capa, j'ai grillé vos négatifs, par Bernard THOMAZEAU
- Catalogue : la Seconde Guerre mondiale en Super 8, par Serge MOROY
- Un film de prisonniers de guerre réalisé à l'insu des Allemands, par Martial DASSONVILLE
- Filmoscopie : Hallo Janine, film allemand de 1939, par Serge MOROY
- Tournage en 9,5 mm : les petits trains du bord du lac, par Jean PENAVAYRE
- Elégie du Pathé-Baby, par José Roman GUILARTTE
- Nettoyage des films : la fin du Trichlo !, par François CARRIN

De l'importance des haut-parleurs, par Serge LEBRUN
 Le son 16 mm sur les navires de guerre *par* Martial DASSONVILLE
 Accessoire : la colleuse Hähnel Super 16, par Serge MOROY
 Pellicule : mes premiers essais avec l'Ektachrome 64 T, par René BINANT
 Entretien des objectifs, par Michel RICHARD
 Identification des caméras, par Michel RICHARD
 Restauration d'un ampli de projecteur OGCF Super SLD 16, par Gérard CHARON
 A la mémoire d'Annie, par Serge MOROY
 Presse / Infos-Livres (Leni Riefenstahl, la cinéaste d'Hitler) par Serge MOROY
 Webscopie : Tout savoir sur les revues ciné, par Serge MOROY
 La page des pannes par Alain DRUART
 Franchise postale
 Le memento de l'Aliccien
 Petites annonces
 Conservation des films : le Centre Images (région Centre), par Daniel NAJBERG
 Faubourg 36 en 70 mm au Paramount Opéra, par François CARRIN
 Calendrier des foires
 Condensé de l'interview de Antoine de Maximy, par Martial DASSONVILLE

La technique au sens large tient une bonne place dans la revue où n'est pas oublié le volet Cinéma amateurs (via une étude des caméras) puisque la revue est également destinée à ce public qui est par ailleurs le plus souvent aussi collectionneurs de films. Y sont également présent des sujets sur des thématiques de cinéma¹⁷⁵⁷, des petites annonces réservées aux membres mais aussi en rapport étroit avec notre sujet (et parfois mes efforts personnels) quelques avis de recherche de cinémathèques. Au regard de la lecture des anciens numéros on peut toutefois remarquer un relatif glissement thématique et une légère réduction de la part de l'histoire traditionnelle du cinéma des premiers temps (spécialité par exemple de Georges D'ACUNTO ou des écorchés¹⁷⁵⁸ et dépannages d'appareils ou encore schémas électriques, spécialité de Jean-Claude LAUBIE) a un peu diminué avec le départ de ces auteurs lors de la scission de 2005 ayant abouti à la création de *Cinéscoopie* début 2006.

Incontestablement, certaines signatures sont plus présentes que d'autres (Martial DASSONVILLE, Serge MOROY (qui sont co rédacteurs en chef) ou encore, ces dernières années les collectionneurs Daniel FLORENCE, Michel THOMAZEAU ou encore moi-même parmi bien d'autres.

Pourtant même si ces signatures se renouvellent avec les changements du bureau ou dans la vie de l'association, il y a eu sur les 22 ans de l'association (depuis 1987) et son organe une importante rotation des participations (sauf Serge MOROY) mais la revue ne semble pas

¹⁷⁵⁷ Comme, par exemple, GUERRAND Henri-Roger, « Le métro une figure cinématographique emblématique de Paris », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, pp10-12.

¹⁷⁵⁸ Illustration technique vue en « éclaté ».

trop souffrir d'un manque de participation de ses membres (même si c'est souvent les mêmes qui y écrivent) comme le prouve les 80 pages du numéro 72 d'avril 2009.

L'association dispose, depuis février 2008, d'un nouveau site Internet qui au 5 mai 2009 comptait 25 participations de membres ce qui est à la fois proche du nombre de participants moyen aux assemblées générales et à ceux qui participent activement à la revue *Infos-Ciné*. En juin 2009 à l'assemblée générale de Lyon¹⁷⁵⁹ étaient seulement présents 15 membres, soit le plus faible nombre de membres depuis longtemps. La « santé » d'une telle association est précaire et nous pensons qu'il faut tenter de stimuler le plus possible l'information sur son existence mais aussi la participation de ses membres, je me suis donc présenté pour participer plus activement et a été élu membre du bureau de l'association chargé de la communication¹⁷⁶⁰.

- L'association des « amis la revue *Cinéscope* » c'est, quant à elle, créée en janvier 2006 (JO du 4 février 2006) suite à une scission au sein de l'ALICC vers septembre 2005. Elle se présente maintenant sous le nom de « l'Association de la revue *Cinéscope* ».

La moitié de ses membres (au vu de la liste pour l'année 2007) était par ailleurs également membre de l'ALICC lorsqu'elle comptait, cette année là, environ 160 membres. On peut donc constater une certaine croissance du nombre de membres depuis, puisque comptant en juin 2009¹⁷⁶¹, 202 abonnés.

Cinéscope a été conçue par une partie dissidente de l'ancienne équipe de l'ALICC et le public est, en gros, le même et les thématiques sont assez proches, en particulier, si on compare *Cinéscope* actuel avec la revue *Infos-ciné* d'avant la scission (donc le n°61 de juin 2005), composée à l'époque pour une bonne part de la même équipe¹⁷⁶². Les articles sont ainsi presque tous signés d'anciens collaborateurs d'*Infos-Ciné*, (comme Michel GASQUI, Pierre GÉRIN, etc.) et on peut observer la même tendance à ce que les articles proviennent en nombre d'un groupe limité de personnes.

Sur le fond, les thématiques ne sont pas trop dissemblables cependant on peut noter des thématiques favorites légèrement différentes et un peu plus tournées vers l'histoire de cinéma des premiers temps et, par exemple, la présence d'une petite actualité critique liée aux sorties en salles actuelles (ce qui n'existe pas vraiment dans *Infos-ciné*). Ces différences sont logiquement liées aux centres d'intérêt des auteurs récurrents comme, par exemple,

¹⁷⁵⁹ Assemblée générale de l'ALICC, le 20 juin 2009, au Restaurant Le Capot de Caluir à Lyon.

¹⁷⁶⁰ J'ai en effet pensé pouvoir m'engager un peu plus au sein de cette association après son soutien à mes initiatives comme mon sondage et mes deux rencontres à la Cinémathèque française. Le niveau d'avancement de cette recherche presque achevée me permettait aussi de penser que mon indépendance (vis-à-vis surtout de *Cinéscope*) était moins importante.

¹⁷⁶¹ Suivant « la liste des abonnés 2009 » jointe avec, *Cinéscope*, n°14, juin 2009.

¹⁷⁶² Michel GASQUI, Pierre GÉRIN, Claude BATAILLE, Jean-Louis GLEIZES, etc.

Georges D'ACUNTO (qui collabore parfois à la revue 1895 de l'AFRHC (l'Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma) ou Claude BATAILLE.

Le sommaire de *Cinéscoopie* (pour la même période que du numéro 70 d'*Infos-Ciné*), soit en septembre 2008, pour le n°11 de *Cinéscoopie* était le suivant :

Editorial, de Michel GASQUI

Albert E. Christie, par Georges D'ACUNTO,

L'Institut Lumière, par Michel GASQUI

La Compagnie Lyonnaise du Cinéma par Jacques BRAS

Le Cinématographe, par Claude BATAILLE

Notes de lecture, par Marc GEORGES

Projecteur Sound MS 280, par Jean-Claude LAUBIE

Le EiKi EX 2000A de Paul Vouillon, par Alain DRUART

Informations sur le film argentine, par Michel GALLOIS

Quelques jeunes premiers, par Jacques RICHARD

Les voleurs de la Lune, par Michel GASQUI

Le coup de cœur du trimestre, par Gérard-Louis GAUTHIER

Note de lecture : Jean Brérault, par Pascal Manuel HEU

L'amie Roger, par Pierre GÉRIN

Bibliographie de Roger Icart, par Pierre GÉRIN

Y aurait il encore des ciné-clubs ? par Jean-Louis GLEIZES

Question de principe, par Pierre GÉRIN

La rubrique de Jacqueline, par Jacqueline GAMBLIN,

Autant en emportera le Mistral, par Pierre GÉRIN

Philippines films, par Jacqueline GAMBLIN,

Pierre GÉRIN signalait dans un édito¹⁷⁶³ que les collaborateurs de cette revue « non professionnelle » étaient des « rédacteurs amateurs » au savoir « approfondi sur les sujets traités » mais en même temps qu'au moins cinq collaborateurs¹⁷⁶⁴ « sur plus d'une vingtaine » sont titulaires d'une carte de presse honoraire (du fait de leur ancienne activité de journaliste) ; cette observation est en comparaison de la situation d'*Infos-ciné* d'après le « schisme » (de fin 2005) assez réversible car il n'y en a presque plus à *Infos-Ciné*.

La pagination et la couverture sont plus sobres (et économiques) que *Infos-Ciné* et complètement en noir et blanc avec de temps à autre une couverture jaune ou blanche.

Si le premier numéro de *Cinéscoopie*, en mars 2006, ne comptait que 19 pages, le second était déjà proche d'*Infos-Ciné* sur le plan du volume et du contenu des suivants avec, en outre, un fac-similé d'un programme complet de « Paris-cinéma »¹⁷⁶⁵. Ce n° 11, de

¹⁷⁶³ GUÉRIN Pierre, « Editorial » « Tous journalistes », *Cinéscoopie*, juin 2009, n°14, p.4.

¹⁷⁶⁴ Gilles ARIZOLLI, Jacqueline GAMBLIN, Gérard Louis GAUTHIER, Pierre GÉRIN et Jacques RICHARD.

¹⁷⁶⁵ *Paris-cinéma hebdomadaire*, organe du cinéma français libre, Programme complet, supplément du 28 novembre 1945, 2p.

septembre 2008, fait 66 pages outre 3 pages séparées d'un brevet d'invention Pathé pour un « ciné-jouet » en recto.

Le prix de l'abonnement aux 4 numéros annuels est de 40 €.

La situation concurrentielle, depuis début 2006 fournit, une émulation assez inattendue pour un milieu somme toute assez restreint, qui poussent ces deux revues à réaliser des numéros de plus en plus denses, ce dont les lecteurs spécialisés ne peuvent que se réjouir, une bonne partie étant membres simultanément de l'ALICC.

D'une certaine façon, ces deux revues se complètent pour les collectionneurs les plus curieux et prêts à être abonnés à ces dernières qui paraissent également à un rythme de publication assez proche même si *Cinéscoopie* est publié trimestriellement depuis le lancement de la revue.

J'ai souvent, pour ma part, été pris à témoin en 2005-2006 par les membres des bureaux des associations / revues *Infos-Ciné* et *Cinéscoopie* lorsque chaque « camp » m'exposaient les qualités de sa revue sur l'autre et... son mépris de l'autre.

A part pour quelques brèves communications, je collabore de plus en plus à *Infos-Ciné*, ce qui signifie certainement chez le bureau de *Cinéscoopie* que j'appartiens au « camp opposé », en étant resté membre, même si pour ma part je n'ai rien contre personne¹⁷⁶⁶ et ne veux ni ne me sens impliqué dans une quelconque querelle qui, il est vrai, sont courantes dans les associations ou entre les associations¹⁷⁶⁷.

- Le « Ciné-Club 9,5 de France » dit également « Ciné-Club 9,5 mm de France » est une des plus anciennes associations puisque sa création officielle remonte à une annonce au journal officiel de 1966¹⁷⁶⁸.

« Nous sommes une association de cinéastes amateurs qui filmons actuellement en 9,5mm, certains de nos adhérents peuvent avoir une collection mais ce n'est pas le but de notre association ¹⁷⁶⁹».

L'association aurait compté jusqu'à 900 adhérents dans les années 1970 et serait de 300 adhérents actuellement¹⁷⁷⁰ ce qui fait d'elle, en nombre de membres, la première association liée aux collectionneurs de films, même si cette activité est officiellement seulement incidente puisqu'il s'agit avant tout un groupement de cinéastes amateurs et de « promotion » du

¹⁷⁶⁶ D'autant que mon adhésion à l'ALICC s'est effectuée peu avant la scission et que mon premier interlocuteur pour les anciens numéros de revues fut Michel GASQUI aujourd'hui de *Cinéscoopie*.

¹⁷⁶⁷ Cet état de fait aura quand même eu une certaine incidence néfaste, avec le temps en lien avec l'organisation et la perception des mes efforts à organiser une mise en relation entre les collectionneurs privés de films argentiques et les centres d'archives ou même cette recherche.

¹⁷⁶⁸ Le 8 mars 1966 sous le numéro 66/369 (J.O du 27 mars 1966) agrément ministériel du 2 novembre 1967

¹⁷⁶⁹ CINE-CLUB 9,5 MM DE FRANCE, R.D., courriel, le 10 juin 2009, suite à ma demande.

¹⁷⁷⁰ Chiffres fournis par l'association : Ibidem, courriel, le 10 juin 2009 même si certains membres que nous avons rencontrés ont déclaré avoir entendu 260 membres à la dernière assemblée générale.

format 9,5 mm. Le nombre d'adhérents semble par ailleurs stable puisque, le 21 novembre 2001¹⁷⁷¹, l'association comptait environ 300 membres directs en France et à l'étranger¹⁷⁷² outre, le fait qu'au moins une cinquantaine d'adhérents supplémentaires sont affiliés seulement aux antennes régionales. L'association est en effet structurée sous la forme d'un réseau de 33 délégués régionaux et 7 délégués à l'étranger et est aussi (du fait sans doute de son ancienneté) un peu plus connue dans le monde du cinéma que les autres qui ne le sont quasiment pas.

Là encore notons qu'un nombre significatif des membres collectionneurs de films sont aussi membres d'une autre association comme Cinéscopie ou l'ALICC.

L'association publie *Ciné 9,5* qui est une revue trimestrielle de 24 pages avec une couverture en papier glacé qui est, pour une bonne part, un compte rendu d'activités. Comme le nom de l'association l'indique, l'activité de « ciné-club » en fait une sorte d'hybride entre un Ciné-club et une fédération de cinéastes amateurs, dans des proportions inverses à l'ALICC, sur la part de la collection et du conseil dans le cadre du cinéma amateur pour la prise de vue en format sub-standard. Cette dernière activité est très particulière puisque l'association et sa revue sont tournés quasi exclusivement vers un format de prédilection unique du 9,5 mm dont elle promeut l'usage.

« Le Ciné-Club 9,5 mm est autonome car nous disposons de machines à découper le 35mm en 9,5mm donc tant qu'il existe du film 35 mm, nous avons la possibilité de nous fournir en film. Ayant été frappés très tôt (en 1976) par l'abandon des sociétés commerciales, les amateurs utilisant le film 9,5 mm se sont organisés pour faire face aux défaillances des entreprises qui auraient dû nous fournir (film, projecteur, caméra, colleuse), ce qui fait que paradoxalement nous sommes actuellement beaucoup mieux armés et équipés que les autres formats argentiques pour répondre aux demandes des cinéastes qui ont compris que l'argentique (et le 9,5 en particulier en raison de ses qualités intrinsèques) était actuellement le seul moyen sérieux de conserver ses films au delà de 10 ans.

Nous avons des membres de notre club qui ont des films 9,5mm qui datent des années 1930 dont la qualité est restée excellente, donc si je filme actuellement en 9,5mm je suis sûr qu'en 2080 mes films pourront encore être vus de la même façon qu'aujourd'hui. Je ne prendrai pas le même pari sur le futur pour la vidéo, même numérique¹⁷⁷³».

Les buts officiels et généraux de l'association sont :

« 1° d'encourager le développement de la technique et de l'art cinématographique en regroupant des cinéastes non professionnels utilisant les formats substandards et, en particulier, le plus ancien d'entre eux, le format 9,5 mm, d'origine française.

¹⁷⁷¹ MOROY Serge, « AG 2001 du Ciné-club 9,5 de France », *Infos-Ciné*, mars 2002, n°49, p.9.

¹⁷⁷² Le nombre des membres du « Ciné-club 9,5 de France » est difficile à obtenir et si le site Internet (à l'adresse URL <http://cine9.5mm.free.fr>) signalait lors de notre dernière consultation le 1 juin 2009 : « Nous sommes environ 1.000 cinéastes amateurs à utiliser le 9,5 mm » et que nous avons cette donnée ancienne nous ne pouvons affirmer le nombre actuel des membres.

¹⁷⁷³ Op. cit., CINE-CLUB 9,5 MM DE France, RD, courriel, le 10 juin 2009, ..

2° D'entretenir la mémoire de l'histoire du cinéma, la connaissance cinéphilique, et de favoriser la conservation du patrimoine du 7^{ème} Art, la constitution et la sauvegarde des cinémathèques, qu'elles soient privées ou collectives.

A cet effet, il entend rassembler les cinéphiles, qu'ils soient ou non cinéastes et les collectionneurs de films en support argentique.

Le ciné-club 9,5 de France ne poursuit aucun but lucratif. Il s'interdit toute activité à caractère politique, philosophique ou confessionnel.¹⁷⁷⁴ »

Sur le site Internet de l'association il est d'ailleurs précisé en introduction :

« Après la défection des fabricants internationaux dans les années 1970, le Ciné-Club 9,5 s'est occupé en priorité de trouver du film au format 9,5 mm pour que les cinéastes de notre format puissent continuer à se livrer à leur passe-temps favori. Pour cela des machines à découper et à perforer le film ont été acquises, ce qui nous assure de pouvoir continuer à filmer sans être tributaire d'un fabricant particulier.

Un laboratoire professionnel ami du 9,5 assure actuellement le travail de conditionnement et de développement. La vente peut se faire par correspondance (délai d'approvisionnement et de développement environ une semaine ce qui est très satisfaisant)...

... dans certaines régions, les adhérents se sont regroupés pour réaliser des films, pour réparer leur matériel, les personnes qui souhaitent mettre en oeuvre leurs idées sont les bienvenues.

Enfin lors des réunions, projections et festivals, les rencontres entre amateurs permettent des échanges de points de vue, des échanges de conseils techniques¹⁷⁷⁵».

L'association et sa revue *Ciné 9,5* sont présents sur quasiment toutes les foires avec d'anciens numéros gratuits. Sa visibilité est assez importante et peut-être supérieure aux deux autres revues d'associations *Infos-Ciné* et *Cinéscoopie*.

On trouve la revue dans quelques bibliothèques spécialisées, comme par exemple, à la Bifi, et l'association n'est pas avare en revues distribuées à titre gracieux et publicitaire pour faire connaître l'association et sa cause, celle d'un format 9,5 mm « vivant ». Cela dit, des feuillets dans les numéros de 2007-2008 ont attiré l'attention des lecteurs sur le manque d'implication des membres quant à la rédaction de la revue *Ciné 9,5* et la charge de travail de Jeannine LATRASSE très présente sur les stands et la vie de l'association.

Le droit d'entrée à l'association est de 5 euros et la cotisation annuelle pour l'abonnement de 45 euros soit 50 euros.

Toujours à la même période que les deux autres revues le sommaire était le suivant fin 2008¹⁷⁷⁶ :

Editorial, de Bernard TREMBLOY, président, Cotisation 2009.

¹⁷⁷⁴ Le Bureau du C.C.9,5 de France, *Ciné Club 9,5* [Feuillet volant de présentation de l'association], In, *Ciné 9,5*, Avril – Mai - Juin 2007, n°293.

¹⁷⁷⁵ Site Internet « Ciné-club 9,5 de France », à l'adresse URL <http://cine9.5mm.free.fr>, consulté le 1 janvier 2008.

¹⁷⁷⁶ « Sommaire », *Ciné 9,5*, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299, p.1.

Analyse de films : séances des 14 et 15 avril 2008 ;
Séances des 19 et 20 mai 2008 ;
Publicité CINEDIA
L'ombre de Scartaris (M. BOUCHER), séances des 16 et 17 juin
Technique : un cadreur pour caméras 9,5
Nouvelle de France : 31° festival International ; foire
1° festival du film court de Ouroux en Morvan
Prochaine foires sans stand CC9,5 ; Foire d'Argenteuil
Hommages à 2 réalisateurs de films : Dr DITTE et Dr COLLOGNON
Historique : les éditions 9,5 et Tobis Degeto par P.F BERGER
Hommage à MELIES
Reportage. - Mordelles (30-03-2008) ; Varades (27-04-2008)
Bièvres (31-05-2008) – Le Fresnoy-Tourcoing (15-06-2008)
Fussy (29-06-2008)
Programme des séances du 4^{ème} trimestre
Merville (04-10-2008) – Montgermont (19-10) – Petites annonces

Le format 9,5 mm est bien sûr le cœur des préoccupations de *Ciné 9,5* au-delà du simple rapport de la vie de l'association ou des foires qui y est décliné. La revue est d'ailleurs sous titré *Ciné 9,5*, « l'officiel, la revue trimestrielle du vrai cinéma amateur ».

Ces trois associations « Ciné 9,5 de France », l'Association de la revue *Cinéscoopie* et l'ALICC sont rejointes par quelques ciné-clubs ou associations diverses dont le « Ciné-club amateur de Provence » qui fédère des passionnés des formats sub-standards et en particulier, elle aussi le 9,5 mm rappelant la place particulière de ce format auprès de ces associations et dans l'histoire des pratiques liées au cinéma amateur en France. Les liens de cette association avec le « Ciné-club 9,5 de France » sont semble t-il assez étroits et le Ciné-club provençal organise quelques manifestation avec lui comme le « festival amateur de La Ciotat » d'autres à Marseille, Cavaillon et Sospel.

Le « Ciné-club amateur de Provence » a été créé en 2002¹⁷⁷⁷ et comptait 52 membres¹⁷⁷⁸ en juin 2009. Ce ciné-club édite un petit « compte rendu d'activité annuel » d'une quinzaine de pages qui n'est donc pas une « revue » même si en couverture est indiqué, en sous-titre au nom de l'association : « Revue du cinéma " amateur " en Provence » et qu'on y trouve quelques articles intéressants comme, par exemple, dans le n° « spécial » de septembre 2003, « Une description et datation des films amateurs Pathé 9,5 de 1923 à 1939 » par

¹⁷⁷⁷ MORET Henri, « Editorial », « Ciné-club amateur de provence – Revue du cinéma " d'amateur " en Provence » « 1998-2008 », n°12, mars 2008, p.3.

¹⁷⁷⁸ SIMIEN André [président du Ciné-club amateur de Provence], courriel (en réponse à mes questions), le 23 juin 2009.

Didier PETOT¹⁷⁷⁹. Henri MORET, son secrétaire général, fait partie des radicaux qui ne considèrent pas la vidéo (ni même le 16 mm !) comme étant un support du « cinéma amateur »¹⁷⁸⁰ et pour qui le 9,5 mm a toutes les vertus. Le prix d'adhésion est modeste à 15 euros, en raison justement de l'absence d'une vraie revue.

Le sommaire de la « revue » (en fait un compte rendu d'activités) était le suivant pour le « Journal n°13 » de mars 2009 :

- Editorial
- La Ciotat en 2008
- La Ciotat - Le cinéma d'amateur préservé
- Festival 5 et 6 Avril au Théâtre du Golfe
- Déjà 10 ans
- Le Creusot
- Journée des associations
- Prévisions d'activités 2009
- Rapports d'activités en 2008

L'association dispose elle aussi d'un site Internet¹⁷⁸¹ où est rappelé le but de l'association qui est : « Pour fédérer tous les cinéastes amateurs utilisant la pellicule argentique ».

Il faut également signaler la revue *Décllic*, « le bulletin de l'association des Iconomécanophiles du Limousin » déclaré en 1998¹⁷⁸² qui compte une centaine de membres¹⁷⁸³. Cette revue, à parution trimestrielle est consacrée à la collection d'appareils photographique argentique et a publié ces dernières années, deux numéros concernant les appareils de cinéma (les n°30 d'avril 2006¹⁷⁸⁴ et n°42 d'avril 2009¹⁷⁸⁵). Ces numéros sur la collection de cinéma ayant connu un certain succès, à partir de 2010 la formule va évoluer¹⁷⁸⁶ en passant à 32 pages dont de 4 à 6 consacrées au cinéma avec des annonces. Le prix de l'adhésion 2009 était de 16 euros et l'abonnement pour les 4 numéros annuels de 44 euros en sus.

¹⁷⁷⁹ PETOT Didier, « Une description et datation des films amateurs Pathé 9,5 de 1923 à 1939 », *Revue du cinéma « amateur » en Provence*, septembre 2003, pp.5-7, 14p.

¹⁷⁸⁰ Rencontre avec PETOT Didier, à la « 22ème foire des cinglés du cinéma d'Argenteuil », le 24 janvier 2009.

¹⁷⁸¹ à l'adresse URL : www.cinemaamateur.com, consulté le 21 juin 2009.

¹⁷⁸² A la préfecture de Haute-Vienne, sous le numéro 1616, le 26 juin 1998.

¹⁷⁸³ Source : un délégué de l'association présent sur le stand de *Décllic* à la « Foire photo de Bièvres » le 13 juin 2009.

¹⁷⁸⁴ Dont le thème était : *Les projecteurs 8 mm*.

¹⁷⁸⁵ Dont le thème était (les appareils) *Pathé*.

¹⁷⁸⁶ GUILBERT Michel, [président et directeur de publication], « Editorial, « Pathé », *Décllic*, avril 2009, n°42, p.3.

A signaler que la revue qui dispose également d'un site Internet¹⁷⁸⁷, est pour une grande part en couleur tout en étant très richement illustrée et qu'en plus, l'association publie un compte rendu mensuel. Cette évolution de la revue fait d'elle une nouvelle revue de collectionneurs de cinéma même si elle devrait être assez exclusivement réservée aux appareils et n'aborder le film que sous son angle technique à l'instar de ce qu'elle a fait avec les deux numéros sur les projecteurs.

La Fédération Française de Cinéma et Vidéo F.F.C.V. (anciennement connue sous le nom de FFCA)¹⁷⁸⁸ regroupe suivant son site Internet¹⁷⁸⁹ :

« Des cinéastes et vidéastes libres, indépendants et cinéphiles regroupés dans les clubs et ateliers de production de la Fédération Française de Cinéma et Vidéo (FFCV) qui offre des services spécifiques à ses adhérents. La FFCV est une association agréée par le ministère chargé de la Jeunesse et des Sports depuis le 20 mai 1950. Elle est également reconnue d'utilité publique pour son action à caractère culturel depuis le 4 octobre 2007 ».

La fédération est assez incontournable et elle compte parmi ses membres, cinéastes, vidéastes amateurs et des collectionneurs de films. Elle publie une revue : *L'Écran*. Elle compte par ailleurs dans ses clubs affiliés des structures qui sont également membres d'autres réseaux comme le « Ciné-club 9,5 de Lorraine »¹⁷⁹⁰ qui est également membre du « Ciné-9,5mm de France ».

Si les buts de cette association s'éloignent, en apparence, de notre sujet (au vu de la place de la vidéo et de la prise de vue), Serge MOROY indiquait dans *Infos-Ciné* d'octobre 2008 comment la FFCV verse ses films au patrimoine national suite à son classement d'utilité publique qu'il aimerait d'ailleurs bien un jour obtenir pour l'ALICC :

« *L'Écran*, le bulletin d'information de la FFCV (Fédération Française de Cinéma et Vidéo), structure la plus importante et la plus représentative de l'activité cinématographique non professionnelle en France, donne dans son éditorial de juin (N°61) deux informations importantes sous la plume de Philippe SEVESTRE, son président : créée le 20 décembre 1932 à l'initiative de cinq club parisiens, la FFCV (qui s'appelait alors la FFCCA) a été enfin reconnue d'utilité publique le 4 octobre 2007 en raison de son utilité culturelle. Cela lui permet de bénéficier d'une capacité juridique plus étendue et lui confère dorénavant légitimité particulière dans son domaine d'action qui est la création d'œuvres cinématographiques.

¹⁷⁸⁷ Sous le nom de « Iconomécanophiles du Limousin », à l'adresse URL : <http://declic87.free.fr> , consulté le 14 juin 2009.

¹⁷⁸⁸ Op, cit., MOROY Serge, « La FFCV verse ses films au patrimoine national », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.55.

¹⁷⁸⁹ Site Internet de la FFCV, à l'adresse URL <http://www.ffcinevideo.org> , consulté le 5 juin 2009.

¹⁷⁹⁰ « Liste des clubs et ateliers » [membres], site Internet, de la FFCV, à l'adresse URL <http://www.ffcinevideo.org/Clubs.html> , consulté le 21 juin 2009.

La prochaine signature d'accords avec la BNF (Bibliothèque Nationale de France) et les Archives du Film (affiliées au CNC) pour le dépôt légal des œuvres des cinéastes et vidéastes amateurs suite à des négociations intervenues depuis mars 2008.

Ainsi, le fonds des archives filmiques de la FFCV sera progressivement versé au patrimoine national et permettra la consultation et la recherche sur le cinéma non commercial au public.

Nul doute que le changement de statut de la FFCV aura facilité les choses en ouvrant de nouvelles portes... « ... l'objectif étant qu'à terme l'ensemble de la production annuelle présentée dans les concours régionaux puisse s'inscrire directement en cinémathèque et entrer ainsi de plein pied en dépôt à la BNF »¹⁷⁹¹.

Au niveau national, elle compterait 1300 membres environ¹⁷⁹² et est organisée en 8 groupements régionaux / « unions » régionales comme, par exemple, l'U.C.C.V.O. (l'Union des Clubs Ciné et Vidéo de l'Ouest)¹⁷⁹³ qui fédèrent eux même des associations diverses et son président était, en juin 2009, Philippe SEVESTRE¹⁷⁹⁴.

Le nombre des clubs affiliés à l'UCCVO, qui est une des « régions » de la FFCV, est à la baisse avec un passage de 16 clubs pour 396 membres et 3 individuels en 2004, à 13 clubs en 2008 pour 261 membres et 2 individuels, et même semble-t-il 10 clubs au 4 avril 2009¹⁷⁹⁵. Cette baisse s'explique certainement par de multiples paramètres dont certainement, en premier lieu, une nouvelle posture des réalisateurs amateurs équipés en vidéo qui ne ressentent plus le besoin d'appartenir à une telle structure de conseil.

La reconnaissance d'utilité publique le 4 octobre 2008 de la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo (F.F.C.V anciennement connue sous le nom de FFCA) a annoncé que :

« Le fond de la FFCV sera progressivement versé au patrimoine national [Ndlr, accord avec la BNF sous forme vidéo et les AFF sous forme argentique] et permettra la consultation et la recherche sur le cinéma et la recherche sur le cinéma non commercial au public¹⁷⁹⁶».

C'est une victoire pour une association qui regroupe un certain nombre de collectionneurs de films et qui permet de sauver et de rendre visibles des films réalisés en marge du système.

En espérant un jour qu'une association comme l'ALICC, ou d'autres dont moi-même pourront peut-être jouer les intermédiaires plus efficacement qu'aujourd'hui entre les collections institutionnelles officielles et les particuliers.

¹⁷⁹¹ MOROY Serge, « La FFCV verse ses films au patrimoine national », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.55.

¹⁷⁹² FLORANCE Daniel, entretien, à l'assemblée générale de l'ALICC, le 20 juin 2009, au Restaurant Le Capot de Caluir à Lyon.

¹⁷⁹³ Qui regroupe deux régions administratives Bretagne et Pays de la Loire.

¹⁷⁹⁴ Op. cit., site Internet, de la FFCV, à l'adresse URL <http://www.ffcinevideo.org/Clubs.html>, consulté le 21 juin 2009.

¹⁷⁹⁵ CHARPENTIER André, in, [enquête de] GUERIN Pierre, « Le cinéma d'amateurs est-il en perte de vitesse ? », *Cinéscoopie*, p.38.

¹⁷⁹⁶ MOROY Serge, « La FFCV verse ses films au patrimoine national », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.55.

Constatant¹⁷⁹⁷ que le cinéma amateur ou les associations de collectionneurs n'ont plus leur place à la Cinémathèque française (depuis la création de la BIFI) j'ai décidé d'en faire part personnellement, lors de l'assemblée générale du 22 juin 2009, à Joël DRAIRE (Délégué général de la Bifi) et à COSTA-GAVRAS (le président de l'association). Ils m'ont tous deux proposé d'établir la liste qui est celle des revues et associations françaises que je présente ici¹⁷⁹⁸. Nous sommes persuadés qu'une telle marque de considération pourrait d'ailleurs être appréciée par ces « petites » associations, ce qui serait favorable au développement des échanges.

Ci-après, par ce tableau nous vous proposons un récapitulatif des principales associations et revues françaises actuelles ayant un rapport avec le sujet des collections de films de cinéma en support photochimique classées, de manière décroissante, par pertinence.

Tableau 20

Tableau synoptique des principales associations et revues françaises actuelles ayants un rapport avec le sujet des collectionneurs de cinéma par pertinence

Nom de l'association	Nom de la revue	Année de création	Estimation du nombre de membres en juin 2009	Pertinence subjective avec notre sujet en %
ALICC	<i>Infos-Ciné</i>	1987	225	80 %
Association de la revue Cinéscopie	<i>Cinéscopie</i>	2006	202	70 %
Ciné-club 9,5 mm de France	<i>Ciné 9,5</i>	1966	300	50 %
Ciné-club amateur de Provence	<i>Revue du cinéma " amateur " en Provence</i>	2002	52	25%
L'association des Iconomécanophiles du Limousin	<i>Déclic</i>	1998	100	5% mais 20% (surtout à partir 2010)
FFCV	<i>L'écran</i>	1932	1300	10%

¹⁷⁹⁷ Après maintes visites mais suivant les explications du responsable de salle de lecture rencontré le lundi 22 juin 2009 qui m'indiquait que les revues amateurs (parce que très probablement jugées par définition non professionnelles) ont été données lors de la création de la Bifi c'est-à-dire vers 1994-1996. Pour rappel les fonds antérieurs sur le sujet semblaient provenir de la Cinémathèque française.

¹⁷⁹⁸ Ce qui fut fait par courriel le 25 juin 2009.

« L'ALICC » et « l'Association de la revue *Cinéscope* » bien qu'ouvertes au cinéma amateur (qui incidemment est aussi en lien avec notre sujet) traitent pour une grande part de collections de cinéma que cela soit d'appareils ou de films.

Cinéscope par sa mise en perspective critique et historique de l'histoire du cinéma fait parfois penser très légèrement plus à une revue cinéphilique traditionnelle alors que l'ALICC par son engagement sur nos rencontres à la Cinémathèque est peut être un peu plus concernée par les collections de films d'où un classement à 80 % pour « l'ALICC » et 70 % pour « l'Association de la revue *Cinéscope* ». La part du cinéma amateur est également très légèrement plus importante dans *Cinéscope*.

Le « Ciné-club 9,5 mm de France » bien que déniait officiellement être une revue assez ancienne de collectionneurs, ne l'est pas moins incidemment de par exemple son intérêt pour les foires, son activité de ciné-club montrant des copies parfois assez rares et du fait que les amateurs de 9,5 mm sont aussi généralement des collectionneurs de films prouvent a minima une pertinence de 50 %, même avec un intérêt focalisé sur le 9,5 mm.

Pour le « Ciné-club amateur de Provence », d'ailleurs proche du « Ciné-club 9,5 mm de France », en l'absence d'une vraie revue, son activité localisée et de ciné-club est éloignée de notre sujet malgré quelques actions de valorisation et festival (de films rares) et nous proposons donc une pertinence de 25 %.

L'association des Iconomécanophiles du Limousin, qui a donc réalisé deux numéros sur les appareils de cinéma, consacrera en 2010, 4 à 6 pages sur le sujet des appareils qui comme nous l'avons vu, est étroitement lié à celui des films pour les collectionneurs. Nous proposons donc de la classer à 5 % en 2009 et 20 % pour 2010.

Enfin on peut constater qu'un certain nombre de collectionneurs que nous connaissions sont aussi, par leur pratique du cinéma amateur, affiliés à la FFCV, qui a elle-même collecté des films argentiques du cinéma amateur pour la postérité. La pertinence est donc pour nous d'au moins 10%.

Il nous faut souligner que dans ces revues (surtout *Ciné 9,5*, *Cinéscope* et *Infos-ciné*), la place des rubriques ou articles nécrologiques augmente du fait du vieillissement des membres et que par ailleurs ce vieillissement pourrait bien affecter leur dynamisme, voire leur existence même leur statut si rien ne change la tendance actuelle et que des jeunes ne prennent la relève plus massivement.

Nous signalons également qu'aucune de ces revues n'est à disposition à la bibliothèque de la Cinémathèque française (l'ancienne « Bifi ») sauf d'anciens numéros de *Ciné 9,5* jusqu'en 2006 et même pas l'Écran édité par la FFCV

A l'étranger existent quelques revues et associations, en particulier aux États-Unis, *Blackhawk*, *Cinema-eight*, *Morcraft*, *National Cinema service*, *Jef Films* et un journal

mensuel d'annonces *Big Reel*. De nouvelles revues peuvent apparaissent comme, en novembre 2005, aux Etats-Unis *Super 8 Today*¹⁷⁹⁹ et d'autres disparaissent comme les associations en lien avec non seulement la collection de films mais aussi la prise de vue amateur en support argentique film, comme en Espagne ou en Italie ou, à notre connaissance elles ont disparu.

Des revues au Royaume-Uni (*Flickers*) ou en Allemagne (*Cine 8-16*) et associations existent également d'autant, comme nous l'avons vu, qu'il existe encore en Angleterre un éditeur de films en formats sub-standards, Derann, qui semble entraîner derrière lui un mouvement relativement actif.

3. 3. 2. 2 Une incitation aux dons et aux dépôts par les centres d'archives

L'imaginaire relatif au sujet de la valorisation potentielle des collections privées lorsque nous explicitons notre sujet de recherche est souvent que : d'un côté il y aurait peut-être bien des collectionneurs de films qui ont des films et de l'autre il y aurait des centres d'archives cinématographiques qui en ont envie.

Les faits sont à notre sens différents car il y a non seulement une certaine « in évidence », à établir des liens ou même simplement communiquer du fait des présupposés qui peuvent exister de part et d'autres, entre les acteurs privés et les publics ou disons « officiels » à communiquer mais aussi à propos de perception du potentiel de cette ressource cumulée en films. On oscille facilement (chez tous, y compris les collectionneurs eux-même) entre la surévaluation d'une collection de films d'édition avec de « gros titres », n'ayant aucun intérêt en matière de sauvegarde ou même d'accessibilité au patrimoine et, d'autre part, un certain mépris pour les « petits » films comme les films institutionnels.

Chez environ la moitié de nos interlocuteurs¹⁸⁰⁰ la réponse qui revient de manière systématique à propos de n'importe quel titre est qu'il doit être aux AFF du CNC. Ce jugement péremptoire rarement argumenté par une vérification n'attise pas la curiosité pour les fonds privés. Ce n'est pas parce que statistiquement un film à plus de chance d'être courant que rare ou unique, qu'il ne l'est pas.

L'absence de demande des éditeurs ou distributeurs envers certains titres et types de films ou même simplement de curiosité est, par ailleurs, en partie un frein à l'exploration de cette ressource qui jusqu'à présent ne semble pas importante.

¹⁷⁹⁹ FLORENCE Daniel, « Un nouveau magazine sur le cinéma argentique », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p56.

¹⁸⁰⁰ Quelle que soit leur situation de « collectionneurs » publics ou privés (comme documentaliste ou responsable de cinémathèque régionale, simple particulier, cadre de centres d'archives nationaux, etc.).

Dans une logique que nous n'hésitons pas à rapprocher du modèle économique du commerce électronique qu'illustre ce que l'on nomme « Long Tail »¹⁸⁰¹ (qu'illustre les librairies en ligne) toutes les copies ayant un potentiel à être exploitées, contretypées, etc. devront l'être car le besoin existera de plus en plus grâce à ce nouveau modèle économique. Ce potentiel nouveau de valorisation du patrimoine cinématographique et audiovisuel ouvre des perspectives en relation avec l'exploration des fonds privés des particuliers à la recherche de nouveaux « contenus » ou éventuellement d'éléments de meilleures qualités. Comme nous l'avons vu, les nouveaux réseaux de distribution numérique, dont le D-cinéma, risquent, pendant une assez longue période de mise en place de catalogues de titres s'accompagner de difficultés à trouver les matériaux d'une programmation sortant des sentiers battus. Les copies argentiques des collectionneurs peuvent être des moyens d'accéder aux films et les collectionneurs être des médiateurs d'un accès aux films non édités en vidéo. A ce titre, il est très probable que pour les réseaux de la culture par le film dont les cinémathèques, certaines salles Art et Essais et des ciné-clubs ou même à destination des chercheurs, les copies de films en support photochimique des collectionneurs privés soient une ressource incontournable face à un réseau de distribution digitale incapable de fournir des titres dont la demande est trop exceptionnelle et qui n'ont donc pas justifié leur numérisation.

Du côté des cinémathèques et des centres d'archives, plusieurs possibilités existent comme les dons, les dépôts mais aussi les achats puisque beaucoup d'entre eux dont, par exemple, la Cinémathèque française disposent d'un budget dédié. Ces fonds sont, dans ce cas, d'ailleurs consacrés à l'achat de films dans des listes de collectionneurs privés (ou leurs héritiers) vendant leurs collections ou de marchands officiels (et officieux), y compris de copies dont les droits ne sont pas détenus par les vendeurs.

Serge BROMBERG avec sa société Lobster films ou certaines cinémathèques étrangères achètent d'ailleurs des fonds entiers et le font savoir, ce qui semble fonctionner assez bien. Lors d'une visite dans les locaux de Lobster films, j'ai par exemple assisté par hasard à la livraison d'une collection de films nitrate par un particulier qui avait récupéré ces films dans la maison de famille dont il avait hérité. [Voir Annexe B, figure 2, photographie d'un dépôt en support 35 mm nitrate par un particulier à Lobster Films]. Un tel lot de films peut très bien du fait de son ancienneté, contenir des titres rares ou uniques. Cela illustre par ailleurs un type de circulation officielle différente des échanges marchands classiques.

¹⁸⁰¹ Soit en français « longue traîne » ou « longue queue » expression qui a été employée pour la première fois en 2004 par Chris Anderson dans un article de *Wired* pour décrire une partie du marché des entreprises telles que Amazon.

Source électronique : site Internet de l'encyclopédie participative Wikipedia. Disponible à l'adresse URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Longue_tra%C3%A9ne , consulté le 1 janvier 2007.

Certains établissements, comme l'ECPA-D., n'acceptent pas les dépôts car ils veulent contrôler au maximum les droits afférents aux films et estiment ne pas pouvoir le faire avec les dépôts. Revers de la médaille, il n'y avait, début 2008, que 49 films amateurs dans les collections l'ECPA-D.¹⁸⁰² ce qui est quasiment « anecdotique » à l'échelle du fond en général malgré une « charte d'entrée des dons au pôle des archives » assez largement diffusée dans les lieux fréquentés par le public dans l'établissement et sur Internet¹⁸⁰³.

D'autres, au contraire, comme « Centre Images », se focalisent sur les dépôts de films amateurs et se méfient des dons de copies dont ils estiment ne pas pouvoir ni gérer les droits ni la paternité réelle des donateurs. Le responsable de cette structure, Jocelyn TERMEAU, nous a d'ailleurs confié¹⁸⁰⁴ son embarras devant les piles de copies 16 mm d'un versement de documentaires de la part du ministère des Affaires étrangères¹⁸⁰⁵, puisqu'il s'estime trop complexe et coûteux d'obtenir des autorisations de diffusion. Cette « circonspection » s'applique aussi aux films documentaires ou institutionnels sur la région Centre (ce qui est certainement regrettable au regard de la mission générale du fonds) mais illustre les craintes liées aux droits de représentation.

Certaines Cinémathèques ou centres d'archives n'ayant aucune copie à leur lancement¹⁸⁰⁶ comme « La Cinémathèque du Nord et du Pas de Calais » ; on peut donc estimer, dans ces cas de figure, que le besoin de copies est important avec une appétence en proportion. Certains centres d'archives, comme l'INA, disposent de fonds très importants qui sont, de plus, alimentés par de nombreux versements réguliers d'institutionnels¹⁸⁰⁷ ce qui mobilisent leurs ressources en moyens humains et financiers. Cet état de fait ne favorise peut-être pas le besoin de faire des efforts particuliers à destination de collectionneurs privés, qui ne sont pas connus d'eux comme détenteurs de films et qui pourraient compléter leurs collections. Nous voyons constamment des éléments provenant, par exemple, de l'ORTF chez des collectionneurs.

Avec le temps, les contacts se réalisent entre le monde des archives officielles et les collectionneurs privés, car quelles que soient les préventions des uns et des autres, l'objet collectionné est le même : « le film en support argentique ». La fréquentation, au moins par curiosité, des foires spécialisées comme Les Cinglés d'Argenteuil par les personnels des

¹⁸⁰² CHALLÉAT Violaine, (communication), « Présentation du pôle archives de l'ECPA-D », « Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », Cinémathèque française, le 12 janvier 2008.

¹⁸⁰³ A l'adresse URL : <http://www.ecpad.fr/ecpa/pagesdyn/data/pdf/charte%20version%20internet.pdf>, consulté le 14 juin 2009.

¹⁸⁰⁴ Lors de notre visite à Centre Images, avec Bruno BOUCHARD, le 15 septembre 2008.

¹⁸⁰⁵ Copies mise à disposition dans les ambassades françaises qui ont transité par le CNC qui les a redistribuées à des centres d'archives locaux.

¹⁸⁰⁶ Toujours en cours fin 2008 et depuis au moins 2007.

¹⁸⁰⁷ Dans le cas de l'INA, des chaînes de télévision par exemple qui ont peu jusqu'à nos jours disposé de fonds de films en support argentique.

cinémathèques obligent les acteurs privés et publics à se parler. Des échanges ont lieu, des rendez vous sont pris pour visiter les installations des uns et des autres et s'amorce alors un dialogue dont les retombées peuvent être l'acquisition d'un film d'une collection privée au bénéfice d'une collection plus accessible au public. Dans les allées des foires sont ainsi visibles les permanences des revues de collectionneurs comme le « Ciné-club 9,5 de France » et logiquement les responsables des centres d'archives finissent par se servir de ces outils de communication pour transmettre des appels aux dépôts ou aux dons.

Dans les revues comme *Infos-ciné* et site affilié comme l'Alicc.net apparaissent, petit à petit, des annonces venant des cinémathèques régionales qui sont des appels aux dépôts. Alors que ce type d'annonces était absent au début de la revue à la fin des années 1980, au début des années 1990 elles sont devenues assez nombreuses. Pour le seul mois d'octobre 2007 dans le n°70 à la page 60 d'*Infos-Ciné*, on pouvait trouver l'annonce suivante de La Cinémathèque de Vendée:

« Afin d'enrichir le patrimoine cinématographique de la Vendée, nous recherchons tous les films, quels qu'en soient le thème ou le support, tournés en Vendée et sur la Vendée. La Cinémathèque s'engage à conserver et protéger vos documents ainsi que vos droits par l'établissement d'une convention.

La cinémathèque recherche également du matériel cinématographique sous forme de don ou de dépôt caméras, projecteur 8, Super 8, 9,5 et 16 mm, magnétoscopes, magnétophones.. »¹⁸⁰⁸.

La Cinémathèque des pays de Savoie (qui n'est pas membre) avec l'annonce :

« Pour la sauvegarde du patrimoine culturel régional tout film amateur ou professionnel relatif à la région Rhône Alpes »¹⁸⁰⁹.

Il y avait aussi dans le même numéro, suite à une erreur reportée du numéro précédent (*Infos-Ciné* d'avril 2008 n°68) une annonce, alors périmée, que j'avais transmis de la part du programmateur Jean-François RAUGER, programmateur de la Cinémathèque française à la recherche de copies de Jesus FRANCO¹⁸¹⁰ qui malheureusement n'a pas eu d'effets.

Une émission de télévision locale suisse *Autrefois Genève* diffusée sur « Lemman Bleu télévision » recherchait également des images sur Genève tournés par des particuliers en échange de leur numérisation.

Enfin Serge BROMBERG renouvelait son annonce récurrente de recherche :

« Vieux films flamme et tous films en formats rares (28 mm – 17,5 mm – 16 mm teintés [Ndlr, par exemple, peintes au pochoir à la main] et donc très anciens¹⁸¹¹ ».

¹⁸⁰⁸ La Cinémathèque de Vendée, Annonce (comme membre n°562 de l'ALICC), *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.60.

¹⁸⁰⁹ « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.60.

¹⁸¹⁰ Ibidem.

¹⁸¹¹ Ibidem.

A la dernière page du même numéro était d'ailleurs insérée à la suite d'un article de Daniel NAJBERG¹⁸¹² une annonce équivalente :

« Vous habitez la région Centre et vous possédez des films pouvant intéresser les archives du film de la Région Centre ? Vous êtes cinéaste amateur et vous souhaiteriez vous faire référencer ? Contactez par courriel ou courrier Centre Images¹⁸¹³.».

Les cinémathèques doivent faire preuve « d'appétence » pour ces collections et être plus souples dans leurs relations avec leurs auteurs. Les simples dépôts ne séduisent pas forcément ceux qui collectionnent des films avec peine. Des mises à dispositions ponctuelles de titres devraient être possibles, de même clairement que des achats.

Signalons que Éric LE ROY, (chef du service « Accès, valorisation et enrichissement des collections » des Archives Françaises du Film du CNC) nous a indiqué à la 1^{ère} rencontre que nous organisons à la cinémathèque française¹⁸¹⁴, la possibilité de dépôts temporaires, le temps de la restauration d'une œuvre. Il a également parlé de nombreux liens avec les collectionneurs et la part des dépôts qu'ils représentaient.

Nous connaissons les très bonnes relations de la Cinémathèque de Toulouse avec les collectionneurs comme cela a d'ailleurs été rappelé par Christophe GAUTHIER (conservateur de la cinémathèque de Toulouse) à la 2^{ème} édition des rencontres que nous organisons à la Cinémathèque française. En ce qui concerne le CNC, par contre, nous remarquons que, si le caractère incontournable de l'établissement public et un certain effet de masse lié à l'importance de ses collections donne raison à Éric LE ROY (qui peut aussi mettre en avant certains chiffres), il n'en demeure pas moins que le CNC n'est pas vraiment dans le cœur de beaucoup de collectionneurs. Nous avons rencontré des collectionneurs importants comme Daniel NAJBERG qui y ont des dépôts (au moins Nitrates), et Éric LE ROY a indiqué connaître par exemple le plus important d'entre eux, feu René CHARLES (dont l'historique des copies est d'ailleurs pour partie lié au CNC) mais nous sommes pourtant sceptiques quant au niveau réel médian des liens qui existent entre les collectionneurs privés de film de cinéma en support argentique en France et le CNC. Il y a certainement un travail à faire, quant à l'amélioration de l'image de l'établissement auprès des collectionneurs chez qui l'acronyme « CNC » est quasi tabou, pour ceux qui ; comme nous ; veulent parler des contenus des collections privées avec leurs auteurs car en préalable, ils doivent juger ne pas avoir de lien avec le CNC¹⁸¹⁵.

¹⁸¹² Op. cit., NAJBERG Daniel, « Conservation des films : le Centre images de la région Centre », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.62.

¹⁸¹³ Ibidem.

¹⁸¹⁴ Op. cit., LE ROY Éric, (communication), « 1^{ère} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », à la Cinémathèque française, le 13 janvier 2008.

¹⁸¹⁵ L'accueil parfois difficile de notre sondage et quelques insultes sont liés au CNC avec qui pourtant nous n'avons toujours pas de lien.

Cela dit, nous pouvons remarquer un décalage avec certaines déclarations de bonne volonté, que certains dépôts sont à la charge des déposants ou que par exemple les dépôts d'appareils dépendent de marchés publics pour recourir tout simplement à un transporteur¹⁸¹⁶, ce qui induit parfois une inertie décourageante pour tous (y compris d'ailleurs pour les grandes cinémathèques elles-mêmes).

Suite au décès de Roger ICART qui fut un collectionneur très lié à Raymond BORDE, à la Cinémathèque de Toulouse et à *Cinéscoopie* auquel il collaborait, nous avons remarqué un article qui révèle une fois de plus un problème de la relève, élargi à un fonds non-film qu'on ne peut que supposé riche :

« Il est d'autant plus dommage que la collection de films et les archives de Roger ICART aient été éparpillées entre quelques bouquinistes et marchands toulousains, au lieu d'être recueillies par une institution patrimoniale. Aurait pu être créé un fonds Icart, particulièrement précieux pour les historiens du cinéma, en plus de contribuer à perpétuer la mémoire de son œuvre. La Cinémathèque de Toulouse aurait été le lieu idéal, vu les liens qu'avaient entretenus Roger ICART avec celle-ci, vu aussi la richesse de son centre de documentation, à laquelle il n'était d'ailleurs pas étranger, et la qualité des conditions de conservation et de consultation qu'elle garantit. Ce n'est hélas pas la première fois, et sans doute pas la dernière, que les bibliothèque et vidéothèque, ainsi que les archives d'un grand cinéophile (ou d'un grand cinéaste, Abel GANCE le premier !) se retrouvent dispersées dans la nature, voire disparaissent. Loin de moi l'idée d'incriminer tel ou tel, que ce soient les héritiers (dont ce ne peut être la préoccupation majeure au moment où le malheur les frappe), les conservateurs d'institutions cinématographiques (qui croulent sans doute sous le travail administratif que génèrent désormais ces grosses maisons, ce qui expliquerait leur manque de diligence) ou les bouquinistes (dont il serait malvenu d'assimiler l'opportunisme à de la cupidité, vu que c'est leur métier et que leur intervention permet parfois de sauver l'essentiel), voire les personnes qui sentent la mort venir, dont on peut aussi concevoir qu'elles n'aient plus alors le souci ou la force d'assurer la pérennité de leurs collections.

Je ne puis cependant que regretter de ne pas m'être montré quelque peu "charognard" en n'osant m'enquérir auprès de ses proches, dès l'annonce du décès de Roger ICART, de ce qu'allaient devenir ses archives...

Ne serait-il pas plus que temps que les historiens, chercheurs en cinéma, amateurs éclairés et cinéphiles s'associent, par exemple sous l'égide de l'Association française de recherche en histoire du cinéma (AFRHC), pour créer un Institut similaire, une sorte d'institut "Mémoires de l'édition et de la documentation cinématographiques" ("Médoc") (1)¹⁸¹⁷».

¹⁸¹⁶ Ce que j'ai découvert alors que je servais d'intermédiaire pour le dépôt du collège catholique de Passy-Buzenval, en janvier 2007.

¹⁸¹⁷ HEU Pascal Manuel, [sous le pseudonyme de MISTER ARKADIN], [source électronique site Internet], « ICART, Cinéscoopie et le « médoc » », site Internet, *mister-arkadin.over-blog.fr*, publié le 21 octobre 2008, à l'adresse URL : <http://mister-arkadin.over-blog.fr/article-23939053.html> , consulté le 5 novembre 2008.

L'auteur signale également en note de cet article, qui va complètement dans le sens de nos préoccupations à propos du « Médoc », que les professeurs Marc CERISUELO et Hervé JOUBERT-LAURENCIN ont créé, au sein de l'Université de Paris VII, un groupe de recherche Documents et Ecrits de Cinéma : Littérature, Interprétation, Critique (du nom de « DÉCLIC »), qui, se proposait de constituer des archives de la critique de cinéma.¹⁸¹⁸

3. 3. 2. 3 Une première rencontre à la Cinémathèque française

Après mes premières rencontres avec des responsables de la Cinémathèque française, en 2005-2006¹⁸¹⁹, en relation étroite avec ce travail de recherche, j'ai souhaité faire un premier pas pour mettre en contact les acteurs des archives cinématographiques qu'ils soient publics ou officiels (disons ceux qui sont « reconnus ») et les « privés » (au sens des simples particuliers). Notre projet était aussi d'inviter des chercheurs, des associations ou des structures ayant un rapport avec le sujet à échanger avec les collectionneurs publics et privés pour tenter de « démystifier » ce sujet méconnu mais sensible dans la logique d'une application opérationnelle de notre recherche.

J'ai contacté la direction de la Cinémathèque française, en novembre 2006¹⁸²⁰, pour faire une première proposition pour l'organisation d'une « Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques ». En mars 2007, j'ai également contacté quelques personnes potentiellement concernées¹⁸²¹ pour les tenir informées de mon projet et par là même sonder leur intérêt sur le sujet. J'ai par ailleurs voulu publier un article dans *1895* avant la rencontre pour appuyer ma démarche, mais il ne l'a été que bien plus tard (en Juin 2008)¹⁸²².

En partie légitimé par mon statut de déposant de films et de membre votant¹⁸²³ à la Cinémathèque française mais aussi par mon travail de recherche et mon sondage de début 2006¹⁸²⁴, finalement c'est grâce à Laurent MANNONI (Directeur scientifique du patrimoine et

¹⁸¹⁸ Ibidem

¹⁸¹⁹ RAUGER Jean-François (le programmateur), rencontre, le 18 novembre 2005.

KAUFMANN Claudine (alors chargée des collections de films) rencontre, le 15 mai 2006.

PICHARD Hervé (alors chargé des acquisitions), visite du Fort de Saint-Cyr, le 18 octobre 2006.

¹⁸²⁰ ROMAND-MONNIER Michel (Directeur général adjoint), par lettre, le 2 novembre 2006.

¹⁸²¹ Dont, par un courriel le 30 mars 2007 : DE PASTRE Béatrice (directrice des collections de films des AFF du CNC), CAROU Alain (responsable du service audiovisuel de la BNF) et GILI Jean (alors professeur des Universités à Paris I).

¹⁸²² Op. cit., ROLLAND Frédéric, « Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques », *1895*, juin 2008, n°55, pp.181-192.

¹⁸²³ En cours de traitement entre décembre 2005 et le 3 mai 2007.

¹⁸²⁴ Connu via l'article d'*Infos-Ciné* qui a visiblement circulé au delà des seuls membres de l'ALICC : Op. cit., ROLLAND Frédéric, « Compte rendu du sondage auprès des collectionneurs de films argentiques en France », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, pp. 22-25.

directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du CNC)¹⁸²⁵ que j'ai eu l'occasion d'organiser cette rencontre. Ce dernier m'a exprimé une relative méfiance de la direction de la Cinémathèque française à l'égard de cette thématique.

Pour nous, cette position chez des responsables de l'association créée par Henri LANGLOIS était en fait symptomatique de l'incommunicabilité et des a priori sur cette question, nous motivant encore plus pour établir ce dialogue.

Une des conditions posées par Serge TOUBIANA (le directeur de la Cinémathèque) (comme le montre un courriel¹⁸²⁶ reçu par Laurent MANNONI que ce dernier m'a transmis par volonté de transparence) est qu'une telle rencontre devait avoir pour préalable une mise en garde sur les aspects juridiques :

« Il y a quand même toute une zone assez floue, de " non-droit ", qui fait que certains collectionneurs sont parfois perçus comme détenant des matériels qui ne leur appartiennent pas.¹⁸²⁷ ».

Sophie CAZES, la juriste de la Cinémathèque, avait donc pour « mission » de rappeler les règles juridiques appliquées à ce type de collections mais aussi d'évoquer les problèmes que connaît la Cinémathèque française à ce sujet.

Ayant obtenu ce « feu vert », j'ai donc choisi, à partir du mois de juillet 2007, de faire des annonces ciblées vers les trois catégories de public : les collectionneurs privés, les personnels des centres d'archives (ou des cinémathèques) et enfin à destination les chercheurs potentiellement liés au sujet.

La communication sur cette rencontre, initialement programmée le 24 novembre 2007, s'est effectuée en premier lieu par des appels dans les revues spécialisées *Infos-Ciné*¹⁸²⁸ et *Cinésopie*¹⁸²⁹. [Voir Annexe A22. Communiqué dans *Infos-Ciné* n° 67 de la 1^{ère} rencontre collectionneurs privés et publics]. J'ai également communiqué via des listes de diffusion par courriel (des « mailing lists ») comme celles : dite « Ciné histoire » de l'A.F.R.H.C. (l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma) qui comptait lors de notre envoi¹⁸³⁰ 733 membres¹⁸³¹, de l'A.F.E.C.C.A.V. (l'Association Française des Enseignants et Chercheur en Cinéma et Audiovisuel)¹⁸³², de l'Institut Charles Cros¹⁸³³ et du CHCSC (Centre

¹⁸²⁵ Contacté par courriel le 30 mars 2007 sur ce projet auquel il a donné son accord final par courriel le 11 juillet 2007.

¹⁸²⁶ MANNONI Laurent, (Courriel de), le 11 juillet 2007.

¹⁸²⁷ TOUBIANA Serge, in, MANNONI Laurent, (Courriel), (qui reprenant un courriel qui lui était adressé), le 11 juillet 2007.

¹⁸²⁸ ROLLAND Frédéric, « Communiqué - Pour que les choses bougent enfin ! », *infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.39.

¹⁸²⁹ ROLLAND Frédéric, « Infos Scopie », *Cinésopie*, septembre 2007, n°7, p.22.

¹⁸³⁰ Le 23 juillet 2007.

¹⁸³¹ MORRISSEY Priska [alors responsable de la base de données de l'AFRHC], dans un courriel, du 31 juillet 2007.

¹⁸³² Le 25 septembre 2007.

¹⁸³³ Le 12 octobre 2007.

d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines) de l'Université de Versailles-Saint-Quentin. Le 24 octobre 2007, lors d'une prise de parole improvisée à *Archimages07* à l'I.N.H.A. (l'Institut National d'histoire de l'Art), j'ai également brièvement attiré l'attention sur l'organisation de cette rencontre et enfin ai bien sûr signalé cette rencontre à mes propres réseaux (de collectionneurs¹⁸³⁴) comme la Cinémathèque française l'a fait elle-même en interne¹⁸³⁵.

Notre courriel générique indiquait en préambule au programme que :

« Il s'agit d'ouvrir la voie et de reprendre contact entre les institutions (AFF du CNC, Cinémathèque française, ECPAD, etc..) et les collectionneurs privés, dans le respect de tous, pour s'informer de part et d'autres. Restaurer la confiance, l'esprit ouvert ce qui sera profitable à tous et surtout au patrimoine audiovisuel français ». ¹⁸³⁶].

Au total, suivant nos évaluations, ce serait au moins 1600 personnes qui auraient été touchées si beaucoup n'étaient pas membres de plusieurs structures¹⁸³⁷, ce qui doit ramener, très approximativement, le nombre de personnes différentes contactées directement très largement sous la barre des 800. Par ailleurs, certaines personnes ont été informées par ouïe dire, ce qui prouve que l'information s'est diffusée beaucoup plus largement.

La Cinémathèque française, après concertation, n'a pas fait figurer cette rencontre dans son programme officiel car le but était, en accord avec ma posture, de cibler les personnes susceptibles d'être intéressées et ne pas ouvrir aux simples curieux (potentiellement pas toujours « bien intentionnés »¹⁸³⁸) ou simplement, par exemple, aux abonnés de la Cinémathèque française.

Certains étaient motivés pour participer mais excusés comme Christophe GAUTHIER de la Cinémathèque de Toulouse ou quelques collectionneurs éloignés et âgés, mais d'autres, parmi les institutions et services d'archives, n'ont pas souhaité participer¹⁸³⁹ (ce qui est en soit une information) ou d'autres qui n'ont jamais répondu à des appels parfois multiples¹⁸⁴⁰.

Les mouvements sociaux nous ont contraint, sur la pression de certains invités qui menaçaient de ne plus venir, à reporter la première date qui était fixée le 24 novembre 2007

¹⁸³⁴ Une quarantaine de personnes dont Emmanuel ROSSI et d'autres collectionneurs privés parfois connus ces dernières années, grâce à mon site Internet, à l'adresse URL : www.cinematographe.org .

¹⁸³⁵ Courriel groupé le 11 septembre 2007.

¹⁸³⁶ Ibidem.

¹⁸³⁷ Puisqu'un nombre important de personnes ou de structures sont membres de plusieurs associations comme moi, qui était membre de quasiment toutes à cette date.

¹⁸³⁸ Comme les organismes comme l'ALPA (l'Association de Lutte Contre la Piraterie Audiovisuelle), la FNCF (la Fédération Nationale des Cinéma Français), d'éventuels distributeurs, etc.

¹⁸³⁹ Comme Marc VERNET de l'Institut National du Patrimoine.

¹⁸⁴⁰ Comme l'INA.

au 12 janvier 2008 avec un préavis très court¹⁸⁴¹. [Voir Annexe A23 Communiqué dans *Infos-Ciné* n° 68 du report de la 1^{ère} rencontre au 12 janvier 2008].

Les pré-réservations laissaient augurer une très bonne participation correspondant presque à la capacité de la salle¹⁸⁴² mais le report a finalement été très nuisible et seulement environ 53 personnes étaient finalement présentes, intervenants compris. Si nous avons perdu par ce report quelques participants¹⁸⁴³, sur le fond, la rencontre a eu lieu et c'est bien passée¹⁸⁴⁴, donc l'objectif a été atteint.

La rencontre, concrètement organisée par la Cinémathèque elle-même¹⁸⁴⁵, de 14h00 à 18h00 le 12 janvier 2008, s'est divisée, comme prévu, en trois temps : une présentation, la projection de deux petits films et une interaction via un débat avec la salle.

Les huit intervenants de la première partie, étaient, dans l'ordre des interventions :

- Laurent MANNONI (co-directeur du patrimoine de la Cinémathèque française) en tant que représentant de l'établissement d'accueil et co-modérateur de la rencontre pour une mise en perspective dans le cadre de l'Histoire de la Cinémathèque française.
- Frédéric ROLLAND (Attaché Temporaire d'Enseignement et de Recherche à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, doctorant au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin), initiateur et co-modérateur de la rencontre pour une mise en perspective du sujet (qui est aussi celui de cette thèse).
- Éric LE ROY (chef du service « Accès, valorisation et enrichissement des collections » des Archives Françaises du Film du CNC mais aussi vice-président de la FIAF). Il représentaient la structure publique (et donc indirectement le dépôt légal du support film photochimique) qu'il a présentée en rapport avec les collectionneurs privés.
- Violaine CHALLÉAT, (conservatrice du patrimoine, responsable du pôle Archives de l'ECPA-D), qui a effectué une présentation de son établissement et de ses collections.
- Sylvie DALLET (professeur des universités, à l'Université Paris-Est Marne-La-vallée, chercheur titulaire au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines de l'Université de Versailles Saint-Quentin, présidente de l'Institut Charles Cros et

¹⁸⁴¹ Pour ne pas dire trop court puisqu'il donna lieu à quelques incidents.

¹⁸⁴² Environ 85 personnes pour 94 places.

¹⁸⁴³ Comme par exemple: François CARRIN (collectionneur spécialiste des formats larges), Charlotte GARÇON (critique aux Cahiers du cinéma, productrice dans le cadre de *Sur les docks*, d'une émission consacrée aux collectionneurs cinéma) et Maëlle ARNAUD (conservatrice à l'Institut Lumière de Lyon) qui fut la victime d'une erreur d'information sur le report de ma part.

¹⁸⁴⁴ Sans, par exemple, de conflits entre les membres de l'ALICC et ceux de *Cinéscoopie*.

¹⁸⁴⁵ Avec la mise à disposition d'un personnel dédié dont une hôtesse en bas de l'escalier et un opérateur son enregistrant la rencontre pour la BIFI, un projectionniste et précédemment l'aide précieuse de Pauline DE RAYMOND chargée des manifestations de ce type.

directrice de cette thèse) qui a fait une intervention sur l'utilité des collections privées et en particulier celles de films institutionnels pour le patrimoine audiovisuel mais aussi sur l'accès aux chercheurs de ces collections.

- Jean-François RAUGER (programmeur de la Cinémathèque française et critique au journal *Le Monde*) a fait part de ses besoins et de son désir de copies d'où qu'elles puissent venir.
- Une intervention commune de Camille BLOT-WELLENS (chargée des collections de films de la Cinémathèque française) et de Laurent MANNONI (au titre de directeur des collections d'appareils de la Cinémathèque française et du CNC).
- Sophie CAZES (juriste à la Cinémathèque française) avait pour sa part la « mission » de faire un rappel à la loi.

Laurent MANNONI et moi-même encadrions les intervenants après nos propres interventions [voir Annexe B, figure 58, photographie de L.Mannoni et F.Rolland à la Cinémathèque française en 2008].

J'avais souhaité amorcer la problématique en énonçant directement une opinion sur le fond du problème juridique, objet principal du malaise sur le sujet :

« Je tiens à dire ici que je pense profondément, quitte à mettre les pieds dans le plat dès le début de cette rencontre, de manière un peu iconoclaste... que du moment qu'il ne s'agit pas d'une posture marchande mais bien de la démarche d'un collectionneur : tout ce qui a permis de sauver un film doit être, a posteriori, légitimé comme un acte de résistance et qu'une tolérance, une souplesse, doit exister de la part des autorités ou même des ayants-droit lorsque l'intérêt patrimonial collectif l'emporte sur une application ou une interprétation radicale de lois et de textes envers une communauté de probablement 1000 personnes qui font bien plus de bien que de mal au cinéma ! ¹⁸⁴⁶ »

Chaque intervenant a par la suite effectué sa communication qui tenait la plupart du temps dans une présentation de leur établissement et l'explicitation des modalités des dépôts de films ; la perception des collectionneurs par ces établissements était généralement seulement incidente et les contacts jugés satisfaisants par Éric LEROY.

Dans son compte rendu en synthèse, Serge MOROY rapportait dans *Infos-Ciné* une synthèse par intervention ¹⁸⁴⁷:

« Violaine CHALLÉAT dans sa présentation du centre des archives militaires, basé au Fort d'Evry (cf. article sur l'ECPA-D dans I-C n° 67), rappela que la collecte des films privés répondait à un double objectif : sauvegarder des documents fragiles et compléter les fonds institutionnels déjà existants. C'est ainsi que l'on apprit que, dans ses archives, l'armée

¹⁸⁴⁶ ROLLAND Frédéric, (Intervention), in, ESTRAFFO Benjamin, (article en ligne), « Rencontre avec les collectionneurs », site Internet de la BIFI, à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=246> , consulté en avril 2008.

¹⁸⁴⁷ MOROY Serge, « Rencontre collectionneurs privés / centre d'archives cinématographiques », « Dis moi qui je suis, je te dirai qui tu es », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, pp.19-21.

possédait seulement 49 films amateurs (essentiellement des documents sur les guerres d'Indochine et d'Algérie). La préférence est toujours donnée aux œuvres des militaires, réalisées dans le cadre de leurs missions afin d'éviter les problèmes de droits et leurs complications inhérentes. Faire appel aux films amateurs des civils reste donc exceptionnel ». Le très faible volume des dons a étonné l'assistance, même s'il est lié, comme nous l'avons signalé à l'impossibilité juridique d'effectuer des dépôts.

« Sylvie DALLET, évoqua le problème existentiel du statut du collectionneur, personne ne pouvant douter de l'apport décisif de celui-ci dans la sauvegarde des films tant on a souvent affaire à des spécialistes pointus dans leur domaine de prédilection, mais cependant non reconnu dans son action de sauvegarde méritoire et isolée. Cette donnée doit être prise en compte par les institutionnels même si une certaine méfiance persiste vis-à-vis du particulier.¹⁸⁴⁸ »

« Jean-François RAUGER lança en guise d'introduction un slogan efficace : "*vos films m'intéressent*". La programmation des films à la Cinémathèque débuta en 1992. Pour remplir cette mission, il arrive que l'on recherche des titres ou copies disparus auprès des collectionneurs, mais seulement "*après avoir épuisé toutes les voies légales*". Entendez par là que si l'on s'adresse à nous, c'est uniquement parce que les institutionnels et ayants-droit sont impuissants ailleurs. Or, on sait que le marché parallèle des "copies d'occasion" reste pour la réglementation professionnelle (Code du cinéma) l'un des canaux essentiels de la fraude à combattre en termes de diffusion et de vente. Quant au cinéma non commercial, il ne faut pas rêver. Il est considéré comme non rentable et perçu comme une menace par les distributeurs qui ne peuvent contrôler le sort de leurs copies qui finissent souvent au domicile d'un particulier. Rien n'a donc changé depuis 1936 et un certain Henri LANGLOIS !¹⁸⁴⁹ »

Après les interventions et avant de donner la parole à la salle, a été montré par la Cinémathèque française en projection un court métrage 35 mm de Segundo DE CHOMON intitulé *Les lunatiques*, film édité en 1908 par Pathé-Frères. Ce choix était proposé par la Cinémathèque, qui a voulu ici montrer son savoir faire et sa préoccupation pour les films anciens¹⁸⁵⁰.

De mon côté, j'ai voulu montrer un film institutionnel 35mm, réalisé en 1950 par Georges-Édouard DROUET, *Une vieille Industrie modernisée ; la distillation du bois en vase clos*¹⁸⁵¹ dans le but de montrer le type de films que l'on peut trouver dans des collections privées et qui n'existent pas ailleurs et du coup montre le potentiel des collections privées.

¹⁸⁴⁸ Ibidem.

¹⁸⁴⁹ Ibidem.

¹⁸⁵⁰ Avec un clin d'œil pour le « plan Nitrate » qui ne m'a pas semblé très à propos mais qui illustre peut-être aussi l'incompréhension vis à vis de la nature des films conservés par les collectionneurs mais peut aussi être perçu comme une démonstration de savoir faire et des missions de la Cinémathèque française.

¹⁸⁵¹ Que j'ai acquis, au bénéfice de Jean VAN HERZEELE, début 2004, lors de la vente, par sa famille, de la collection de feu le Dr BONAPARTE (collectionneur bourguignon). Le film, par son côté didactique désuet, semble avoir amusé les invités.

Comme le faisait remarquer Marc BOULENGER (alias Marc GEORGES) de l'association « La lanterne magique » qui a fait un compte rendu pour *Cinéscoopie* :

« Mais celle qui fit le plus réagir le public [Ndlr, après la pause] fut la communication de Sophie CAZES, juriste à la " Cinémathèque française ", qui fixa, selon les lois de la propriété intellectuelle, les droits et obligations de chacun, tout juste celui de posséder une copie. Elle rappela les procès qui frappèrent certains marchands de pellicule, ouvrant un débat avec l'assistance, convivial, mais passionné. ¹⁸⁵² »

Dans la salle et participant aux débats dans un volume horaire certes limité à une heure mais avec intensité : Serge BROMBERG (de Lobster Films), le bureau de l'ALICC au complet, Corine FAUGERON, (conservatrice du musée Gaumont) qui s'est voulue rassurante sur la posture de Gaumont à l'égard des collectionneurs), Laurent GARREAU (responsable des archives audiovisuelles du CNDP), Michelle PEJU (de la future cinémathèque du Nord), Bernard BÉNOLIEL (chargé des manifestations à la Cinémathèque française), Jean-Baptiste HENNION (chercheur à l'université Paris 8 et chargé du déploiement du cinéma numérique pour XDC France), etc.

L'enregistrement audio des débats est disponible à la BIFI (la Bibliothèque du Film à la Cinémathèque française) et un article (de la BIFI) est en ligne¹⁸⁵³ même si le compte-rendu est à nos yeux un peu étrange : il est illustré d'images des collections de la Cinémathèque française et on peut y lire les traces du malaise vécu par les collectionneurs, victimes d'un double discours vis à vis d'eux :

« José AUGUSTI, initiateur de l'événement des Cinglés du Cinéma, soulève un point notable : sa manifestation se fait avec l'accord du CNC et de divers partenaires locaux (la préfecture, etc.). Il organise pourtant chaque année une " journée marchande ", une foire où vendeurs et collectionneurs s'échangent des copies. Est également évoqué le cas d'Alain GOMET, un vendeur condamné par la justice, ce qui pour autant ne l'a pas empêché de continuer à exercer son commerce et d'y être une personnalité reconnue : une raison de plus pour José AUGUSTI de déceler une certaine hypocrisie de la part des pouvoirs publics. L'amertume des collectionneurs privés est compréhensible, et l'on peut mieux cerner le problème des relations avec les institutions : sous la menace d'une loi assez sensible concernant la possession de copies film par des particuliers, comment ceux-ci pourraient-ils être transparents sur le contenu de leurs collections et ainsi collaborer avec les instituts de conservation ? Comment pourraient-ils donc être « reconnus » ?...

Jean-François RAUGER fait une analyse assez lucide de la situation : il explique que depuis des années nous sommes sous un régime de " tolérance ". L'État a souvent envisagé de revoir la législation de ce qu'on appelle le " non-commercial ", mais la profession n'a pas

¹⁸⁵² GEORGES Marc, (alias de), BOULENGER Marc, « Evènement – Cinémathèques publiques cinémathèques privées », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°9, pp.59-60.

¹⁸⁵³ ESTRAFANO Benjamin, « Actualité patrimoniale », « Rencontre avec les collectionneurs », site Internet de la BIFI, à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=246> consulté en février 2008.

envie d'augmenter la possibilité de montrer les films en dehors de ce qui est autorisé. Elle préfère tolérer ce qui existe déjà, et qu'elle n'ignore pas, plutôt que se lier les mains avec une nouvelle loi. D'autant que la contrefaçon qui concerne les collectionneurs n'est rien, commercialement, n'ayant rien à voir avec le piratage de DVD à grande échelle. La représentante de Gaumont [Ndlr, Corine FAUGERON] ira dans le sens de Jean-François RAUGER : d'une part, Nicolas SEYDOUX [en note, Nicolas SEYDOUX est président de la société Gaumont] serait intervenu publiquement pour défendre Alain GOMET lors de son procès (quelques protestations dans la salle...) ; d'autre part, on ne peut pas demander à un industriel d'abandonner son fonds de commerce.¹⁸⁵⁴»

D'autres ont été plus discrets mais très concernés, comme quelques collectionneurs privés dont Bruno BOUCHARD, Jean VAN HERZEELE et Emmanuel ROSSI (qui sont tous deux objets d'une monographie) et diverses personnes liées directement au sujet, comme Bernard SEUTIN (animateur de cinéma ambulant), Alain CAROU (conservateur du patrimoine et responsable du département audiovisuel de la BNF), Anne GAILLY (chercheuse belge), etc. Par la suite, lors de la visite rapide des expositions temporaires ou à la sortie, nous avons pu assister à quelques échanges entre Laurent GARREAU (du CNDP), François GARRABOS et Joël BOOTER (tous deux du bureau de l'ALICC) et j'ai pu recueillir à chaud quelques impressions comme, par exemple, celle d'une représentante d'une cinémathèque thématique (« le peuple qui manque »).

Je concluais mon compte rendu de la rencontre dans *Infos-Ciné* par :

« J'espère que cette rencontre aura été l'occasion pour certains de prendre conscience de l'existence et du potentiel de ces collections, en respectant ceux qui les ont constituées. Le principal était le principe du dialogue et les quelques constats qui auront pu être faits de part et d'autre. Je suis donc très satisfait de cette journée et de l'esprit qui y régnait, le bilan est, en ce qui me concerne, largement positif ! Un statut pour le collectionneur n'est sûrement pas pour demain. Il ne faut pas trop rêver, mais les choses auront un peu avancé ! L'idée de se revoir en laissant plus de place aux collectionneurs est un appel pour l'année prochaine à aller, ensemble, plus loin encore¹⁸⁵⁵ ».

La confiance n'est pas acquise du côté de tous les collectionneurs et un certain scepticisme, pour ne pas dire un manque d'enthousiasme, était toutefois lisible dans l'éditorial de Michel GASQUI, le rédacteur en chef de *Cinéscoopie* :

« Indépendant, les petits collectionneurs que nous sommes doivent faire reconnaître, avec la liberté qui est la leur, leurs multiples talents et réelles connaissances en les laissant s'épanouir dans les revues comme la nôtre, sur des sites Internet ou à l'occasion des nombreuses manifestations auxquelles ils pourraient être conviés - Foires, festivals projections, évènement et expositions - Il ne faut pas perdre cet état de fait qui nous garantit

¹⁸⁵⁴ Ibidem.

¹⁸⁵⁵ ROLLAND Frédéric, « Rencontre collectionneurs privés / centres d'archives cinématographiques La rencontre vue par son initiateur », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.23.

notre liberté de ton. Il ne faut pas devenir des Corsaires du Roi mais demeurer des pirates¹⁸⁵⁶».

La posture d'être un « Pirate » ou « Corsaire du roi » serait au fond peut-être une synthèse possible de l'état de la question où « l'intérêt » d'une telle démarche n'est pas évidente pour tous les collectionneurs.

Après la première rencontre, en effet, la posture des uns et des autres a commencé à changer, d'autant que le fait qu'une telle rencontre ait eu lieu est un précédent qui n'est pas sans valeur car potentiellement preuve d'un dialogue renoué. Le bureau de l'ALICC semblait d'ailleurs motivé à faire avancer les choses de son côté, ce qui est un élément très encourageant d'une dissémination de cette envie de nouveaux liens.

Bruno BOUCHARD, collectionneur, organisa, de son côté, à la suite de cette première rencontre, le 1^{er} février 2008, un « Casse croûte des collectionneurs » dans son secteur¹⁸⁵⁷ dans l'esprit d'une suite à donner, mais elle n'a pas essaimé sauf à être suivie, elle aussi, d'une nouvelle édition en 2009.

3. 3. 2. 4 Une seconde rencontre à la Cinémathèque française

Dans la continuité de la précédente édition, toujours à mon initiative et grâce à Laurent MANNONI, la Cinémathèque française a donc accueilli, le 28 mars 2009, une seconde « Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques ». Ouverte au public dans la grande salle Henri LANGLOIS, elle était cette fois-ci annoncée dans le programme officiel¹⁸⁵⁸.

COSTA-GAVRAS, réalisateur et président la Cinémathèque française, m'a d'ailleurs contacté¹⁸⁵⁹ et fait part de son enthousiasme vis à vis de cette rencontre à laquelle il voulait participer¹⁸⁶⁰, bien qu'il se soit finalement désisté pour cause de promotion de son dernier film (*Eden à l'ouest*).

Dans la salle (hors communications sur scène), quelques cinémathèques étaient représentées dont l'ECPA-D (qui était déjà intervenu) mais aussi Gaumont¹⁸⁶¹, Centre Images, le CNDP et « Le peuple qui manque » (toutes déjà présentes l'année passée) et nous avons également noté la présence d'un représentant de Ciné-Archives (les archives du

¹⁸⁵⁶ GASQUI Michel, « Editorial », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°9, p.4.

¹⁸⁵⁷ Avec certains collectionneurs locaux comme M. et Mme LÉGUILLÉ, Jack PASCAUX, Claude PALISSON, Michel PRAT et Pascal RIGAUD.

¹⁸⁵⁸ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, « 2^{ème} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », *Programme Mars – Mai 2009*, Cinémathèque française, p.102. 120p.

¹⁸⁵⁹ Après avoir eu connaissance de cette rencontre par Jean VAN HERZEELE et lors d'une séance au Ciné-club d'Avallon (présidé par Jean- Marie BARBARO) le 21 mars 2009.

¹⁸⁶⁰ GAVRAS Constantin (dit COSTA-GRAVAS), communication téléphonique avec, le 24 mars 2009.

¹⁸⁶¹ Toujours représenté par Corine FAUGERON.

Parti Communiste Français) mais aussi d'un délégué de l'Association Européenne des Inédits. Aucun n'a participé aux débats dans la salle, encore une fois trop courts, et moins animés que la première fois, mais en revanche ont été plus actifs, ce qui est déjà intéressant, aux discussions à la sortie de la rencontre.

En plus des représentant des centres d'archives cités et des collectionneurs que nous connaissions, quelques curieux étaient venus comme, par exemple, une personne qui m'a interrogé à la sortie sur la cote de quelques titres de films 35 mm sur le marché parallèle, une chercheuse Stéphanie LOUIS qui travaille en thèse¹⁸⁶² sur les micro-musées de cinéma ou encore un représentant de ciné-club qui est intervenu pendant le débat pour exprimer son désarroi face aux prix des droits des copies demandés par les ayants-droit (même lorsqu'elles ne sont pas disponibles via les fédérations de ciné-clubs).

Au final, il y avait environ 78 personnes présentes, ce qui est une certaine déception pour nous, avec pourtant une communication effectuée par des canaux assez semblables¹⁸⁶³, en plus du programme de la Cinémathèque, via un courriel [Annexe A24. Texte du courriel type annonçant la 2^{ème} rencontre entre les collectionneurs privés et publics du 28 mars 2009 et qui reprenait pour partie l'annonce faite dans le programme de mars – mai 2009 de la Cinémathèque française]. Ce dernier ne semble pas avoir attiré du public puisqu'avec Serge MOROY (président de l'ALICC) nous avons pu identifier environ 58 personnes qui ont presque toutes, (par pure déduction logique liée à leur personne), dues être informées en dehors du programme officiel.

Cette rencontre a également fait l'objet de comptes-rendus par Serge MOROY¹⁸⁶⁴ et moi-même¹⁸⁶⁵ mais aussi d'une bonne synthèse réalisée par Stéphanie QUANTIN¹⁸⁶⁶, au nom de la Bifi (la Bibliothèque du Film) et la Cinémathèque française (dont elle dépend maintenant)¹⁸⁶⁷ :

« À l'initiative de Frédéric ROLLAND, une première manifestation avait eu lieu le 12 janvier 2008 et avait permis, pour la première fois depuis la mort d'Henri LANGLOIS, de renouer officiellement le dialogue entre amateurs et professionnels. Pour cette édition 2009, l'accent a été mis sur les collectionneurs privés, les pionniers historiques comme les figures actuelles. En effet, la nécessité d'une collaboration plus étroite entre les différents acteurs est rendue encore plus impérieuse par la disparition progressive de l'argentique au profit du numérique.

¹⁸⁶² LOUIS Stéphanie, *Montrer le cinéma. Les expositions de cinéma en France, 1946-2006*, thèse en cours sous la direction de Christian DELAGE, à l'EHESS,

¹⁸⁶³ Sauf la revue *Cinéscoopie* du moins dans sa forme papier (information le 8 janvier 2009 par courriel) et par exemple l'A.F.E.C.C.A.V. (l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma) qui ne m'a pas semblé, au regard de l'expérience de l'année passée, une cible pertinente.

¹⁸⁶⁴ MOROY Serge, « Seconde rencontre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, pp.36-37.

¹⁸⁶⁵ ROLLAND Frédéric, « Seconde rencontre entre collectionneurs privés et centres d'archives cinématographiques », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72 pp.38-39.

¹⁸⁶⁶ Etudiante préparant le concours du conservatoire du patrimoine.

¹⁸⁶⁷ La synthèse est disponible en ligne sur Internet et l'enregistrement audio disponible à la Bifi.

Ainsi, la rencontre a porté non plus seulement sur le film, mais aussi sur la culture matérielle et technique. Comme l'ont rappelé de concert Laurent MANNONI, directeur scientifique du Patrimoine à la Cinémathèque française, et Frédéric ROLLAND, la dialectique entre privé et public, particulièrement forte dans l'histoire des collections officielles, s'avère fondatrice dans le cas des institutions patrimoniales cinématographiques.

L'histoire de quelques pionniers-collectionneurs en témoigne. Exemple paradigmatique, la Cinémathèque française s'origine dans la personnalité singulière du collectionneur avisé que fut Henri LANGLOIS. Fondateur des Archives du film en 1968, Jean VIVIÉ fut aussi un grand collectionneur d'appareils, films et d'archives. Dans la typologie esquissée par Laurent MANNONI, les exemples de Maria PROLO, Iris BARRY, James CARD ou Freddy BUACHE montrent à quel point l'histoire des archives cinématographiques publiques est tributaire de personnes privées¹⁸⁶⁸»

Après l'introduction du sujet par Laurent MANNONI, j'ai effectué quelques rappels sur l'édition antérieure (avec les noms et qualités des intervenants), donné les quelques chiffres marquants de mon sondage de 2006 mais aussi fait quelques réflexions d'ordre général sur le sujet qui m'ont semblé concorder avec l'intervention de Laurent MANNONI :

« Pour Laurent Mannoni, la réaction doit être collective et concertée ; ce patrimoine à sauver de la destruction rend plus que jamais nécessaire un partenariat entre collectionneurs privés et archives publiques. L'analyse de Frédéric ROLLAND est, à cet égard, d'une grande pertinence : ces bouleversements techniques créent une distinction entre le support film et le cinéma digital, entre la pellicule et le numérique, jouant un rôle de catalyseur dans le processus de patrimonialisation. Le support argentique gagne en épaisseur historique ce qu'il perd en usage fonctionnel, et se trouve ainsi relégué au rang "d'antiquité", d'objet patrimonial. En réaction à ce nouveau défi, la culture matérielle et technique (appareils de projection et supports films) constituait l'un des axes de réflexion majeurs de cette deuxième rencontre¹⁸⁶⁹ ».

Nous avons ensuite cédé la parole aux collectionneurs invités ; nous avons en effet voulu donner la possibilité aux collectionneurs privés de s'exprimer dans la première partie « conférence », afin qu'ils présentent leurs activités et deux d'entre eux avaient la parole. Serge MOROY m'a semblé un choix légitime en tant que représentant d'une association dont l'acronyme (l'A.L.I.C.C. - l'Agence de Liaison Inter-Collectionneur du Cinéma) symbolise le fond de notre démarche, c'est-à-dire tenter d'établir la « liaison », qui constitue logiquement le préliminaire au dialogue entre les amateurs et les professionnels de l'archive de cinéma.

« Pour ma part [dixit Serge MOROY], je suis intervenu en tant président de l'ALICC pour présenter notre association et les principes qui avaient prévalu lors de sa création et notre

¹⁸⁶⁸ QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », site Internet de la BIFI, [consulté pour lecture avant publication], à l'adresse URL <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=299> , consulté le 15 avril 2009.

¹⁸⁶⁹ Ibidem.

publication associative née du besoin d'avoir de l'information et de favoriser le partage des expériences parmi nous. J'ai conclu mon allocution en précisant que si nous étions autant attachés à cette notion de réseau (qui n'existait pas avant la création de l'ALICC fin 1987), nous poursuivions notre tâche de sensibilisation sur la disparition inéluctable du support argentique tout en restant vigilants sur toutes les informations concernant notre champ d'action, notamment la question juridique qui demeure le point le plus délicat dans notre milieu de collectionneurs ¹⁸⁷⁰».

Quant à Pascal RIGAUD, collectionneur nivernais, son importante collection de 600 appareils (visité en novembre 2008 avec Laurent MANNONI) le positionnait pour symboliser ce type de collections.

Nous avons en effet préalablement insisté sur la matérialité des collections et tenté d'aborder la question des collections d'appareils en sus de celles des collections de films en répétant encore une fois que le collectionneur de films est un collecteur de matériaux.

« Selon Frédéric ROLLAND, le collectionneur, qu'il soit « public » ou privé, se distingue du cinéophile en tant qu'il appréhende l'objet dans sa réalité physique, en sus de sa dimension esthétique. C'est ce regard patrimonial qui motive l'intérêt pour le préfilm (particulièrement les appareils de projection), pour les aspects techniques de la conservation et de la restauration. Frédéric Rolland rappelle que cette culture matérielle commune ne doit pas être oubliée, tant elle cimenter les relations actuelles entre les différents acteurs¹⁸⁷¹ ».

Un peu plus tard, lors du débat, la question de la technique s'est d'ailleurs rappelée comme une préoccupation nodale chez les collectionneurs, avec deux des rares questions portant sur les collections de films en 70 mm.

Nous avons aussi voulu donner la parole à de nouveaux centres d'archives pour effectuer une rotation, avec Jean-Marc LAMOTTE, chargé du service Patrimoine à l'institut Lumière de Lyon et Christophe GAUTHIER, conservateur du patrimoine et conservateur de la cinémathèque de Toulouse, comme je le présentais dans mon compte-rendu dans la revue *Infos-ciné* :

« Il me semblait également logique de donner cette année la parole à de nouveaux centres d'archives après les AFF (Archives Françaises du Film) du CNC ou l'E.C.P.A.D. (l'Etablissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense).

En 2003 la donation de la collection du Dr Paul GÉNARD¹⁸⁷² à l'Institut Lumière de Lyon nous a [Ndlr, avec Laurent MANNONI] paru intéressante à aborder dans une logique d'exemplarité. Enfin Christophe Gauthier, conservateur à la Cinémathèque de Toulouse (indisponible lors de la première édition) a souhaité pouvoir présenter l'approche de la question par son

¹⁸⁷⁰ Op, cit., MOROY Serge, « Seconde rencontre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.36.

¹⁸⁷¹ Op, cit., QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », site Internet de la BIFI,...

¹⁸⁷² Paul GÉNARD qui commença en 1948 une collection d'appareils cinématographiques. En 1982, puis en 2002 - 2003, la collection fut acquise par l'institut Lumière de son vivant.

établissement qui établit de vrais contacts avec les collectionneurs locaux, dont l'Aliccien Maurice BLANC qui y est déposant (et qui m'a écrit une lettre touchante peu avant la rencontre)¹⁸⁷³ ».

Christophe GAUTHIER a évoqué dans son intervention la proximité historique de Raymond BORDE (fondateur de la Cinémathèque de Toulouse) avec certains collectionneurs, tel Raymond Neveu, avec lequel il collectait auprès de tourneurs.

« Je souhaitais que nous avancions un peu dans le détail des questions opérationnelles concernant la circulation de l'information. Je dois dire que Christophe Gauthier (Cinémathèque de Toulouse) m'a épaté par son approche décomplexée du sujet en parlant même de la possibilité de troc avec les collectionneurs pour des copies 16 mm surnuméraires dans les collections, et même tout simplement de son appétit vis-à-vis des copies dans ce format-là, pour lesquelles je remarque un certain mépris chez des responsables de cinémathèques pour qui le 16 mm est un peu vite classé comme « sans intérêt ». A l'instar de Jean-François RAUGER, il ne s'interdit pas de programmer (en toute légalité pour les ayants-droit qui sont rémunérés) des copies de collectionneurs. Quelques petites aides logistiques semblent aussi envisageables (à Toulouse), par exemple pour des carters ou pour des nettoyages de copies prêtées. Du côté des grandes cinémathèques, le message devrait être passé (par divers canaux) et je pense qu'à partir de maintenant on pourra trouver quelques relais.

... Nous avons dit à nouveau qu'il faut faire circuler l'information - et donc les listes de titres - dans l'intérêt non seulement du patrimoine cinématographique sur le plan de la préservation des films, mais aussi de la visibilité des films ; un point qui touche les collectionneurs souvent frustrés de ne pas pouvoir montrer leurs copies.¹⁸⁷⁴ ».

Christophe GAUTHIER a aussi parlé de ses liens avec le collectionneur privé Maurice BLANC¹⁸⁷⁵ pour son précieux concours dans la démarche de sauvegarde et de conservation de l'institution. Ce dernier m'a écrit une lettre à propos de cette rencontre et donné son opinion :

« J'approuve entièrement votre démarche qui consiste à favoriser un rapprochement entre institutionnels et collectionneurs, chose que nous avons bien compris à Toulouse et qui fonctionne. Les uns et les autres ont tout à gagner. En effet si les collectionneurs étaient reconnus, sachant qu'ils ne risquaient aucun ennui, ils ouvriraient leurs collections sans aucune crainte à faire connaître les titres qu'ils possèdent, comme je l'ai fait et comme vous l'avez fait, la confiance serait établie et ils pourraient en profiter dans le cadre de leurs prérogatives et avec l'accord des ayants droit.

Ces institutionnels seraient certainement très surpris de constater la valeur patrimoniale de certaines collections...¹⁸⁷⁶ ».

¹⁸⁷³ Op, cit., ROLLAND Frédéric, « Seconde rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », *Infos-Ciné*, avril 2009, n° 72, p.38.

¹⁸⁷⁴ Ibidem.

¹⁸⁷⁵ Qui nous a écrit une lettre le 28 février 2009 à propos de cette rencontre.

¹⁸⁷⁶ BLANC Maurice, lettre, Toulouse, le 28 février 2009.

La question du besoin d'accès aux copies argentiques nous est également apparu sous un jour « nouveau » dans les débats alors que le modèle de distribution du cinéma numérique se développe à grand pas et se précise dans les faits. Les craintes concernant la liberté de programmation et l'accès à certains titres de films qui ne seront pas numérisés se sont faits jours chez plusieurs intervenants qui ne sont pas les moins bien placés pour avoir des craintes sur la question (en particulier RAUGER et GAUTHIER).

Cette problématique qui au début de cette recherche en 2005 n'était pas encore une question « légitime », est en train de le devenir en 2009, ce qui corrobore ce que nous savons du sujet par le biais des colloques techniques¹⁸⁷⁷. Les copies des collectionneurs pourraient être un complément à celles des cinémathèques pour accéder à des films de répertoire ou les films que Jean-François RAUGER qualifie de « aux marges du cinéma », qui pourraient devenir indisponibles du fait du changement de support de la distribution cinématographique traditionnelle. Pour sortir des sentiers battus des catalogues de titres numérisés

« ... nombre d'intervenants ont réitéré leur attachement à la préservation de la diversité des supports au sein des collections. Christophe GAUTHIER, convaincu que cette pluralité de supports garantit la diversité des contenus, souhaite que le support argentique continue d'être exploité parallèlement à l'adoption du numérique dans le cadre de la programmation de la Cinémathèque de Toulouse. En effet, les états de conservation diffèrent de copie en copie, mais ces variations fondent la richesse de l'histoire du cinéma. Plus largement, à l'heure de la dématérialisation des supports, la préservation d'un film sous toutes ses formes – en VO ou en VF, en substandard ou standard, en argentique ou non – constitue, selon Christophe GAUTHIER, un des points de rencontre possible entre l'action des archives publiques et celle des collectionneurs. ¹⁸⁷⁸»

Après cette rencontre, comme l'année passée avec l'Institut Lumière de Lyon, nous avons transmis nos listes à Christophe GAUTHIER de Toulouse et l'avons fait savoir dans l'article d'*Infos-Ciné*¹⁸⁷⁹. Il signalait également, dans son intervention, l'enrichissement de ses fonds au rythme important de 1200 films par an et nous comprenons maintenant que c'est certainement en raison de son désir qu'il permet cet enrichissement par des acquisitions, des dépôts ou des dons.

« La confidentialité des titres déposés - ou même prêtés - à ces cinémathèques de portée nationale me semble garantie (d'ailleurs on ne m'a jamais rapporté de problèmes à ce sujet et ces établissements prestigieux sont plus capables que nous de se défendre face à un ayant-droit sourcilleux)

¹⁸⁷⁷ Comme deux jours auparavant, lors des *5ème rencontres numériques de TDF*, le 26 mars 2009, à l'Élysée Biarritz à Paris.

¹⁸⁷⁸ Op, cit., QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques »,...

¹⁸⁷⁹ Ibidem.

Au titre des collections nationales d'appareils, Laurent Mannoni serait certainement heureux d'obtenir des listes pour cartographier l'existence des appareils non présents dans les collections qu'il gère¹⁸⁸⁰ ».

En plus des débats, comme l'année passée, j'avais voulu intégrer des films à cette rencontre pour faire une pause après la première partie et les débats se greffant sur l'intervention de Jean-François RAUGER.

Comme l'a souligné F. ROLLAND, une rencontre de cinéma doit si possible s'accompagner de films. C'est pourquoi vint ensuite la projection de six bandes annonces 35 mm qui sont aussi devenues des objets de collection (faute de temps, nous n'avons pas pu voir celles en 16 mm plus tournées vers le répertoire français). Ces bandes annonces complétaient en quelque sorte les projections de l'an dernier axées pour leur part sur la fiction et le documentaire institutionnel : *Ben-Hur* (recadré en Scope 2.35), le chef-d'œuvre aux 11 oscars de 1959, *La rouquine et le Cow boy* (western de 1951 avec Glenn Ford), *Superman contre les femmes vampires* (un bon nanar mexicain de 1962), *Le chat et le canari* (une curiosité anglaise très kitsch de 1979), *Starcrash, le choc des étoiles* (superbe nanar italien de 1978 revisitant la guerre des étoiles), et enfin une publicité de 1991 sur *Connaissance du monde*, la plus grande organisation de ciné-conférences qui fonctionne depuis maintenant 64 ans avec un concept simple mais efficace : « sur l'écran un grand film, sur scène l'auteur¹⁸⁸¹ ».

Sur le plan des retombées opérationnelles, pour ma part, j'ai trouvé que cette nouvelle édition avait tout son sens en faisant de la publicité autour de la question et qu'à défaut de débats animés, quelques discussions à la sortie furent très intéressantes (pour ceux qui restèrent pour y participer).

Il est d'ailleurs toujours étonnant de voir à quel point certains collectionneurs sont isolés et ne connaissent pas forcément nos réseaux et les associations, telle, par exemple, l'ALICC, ce qui est rappelons le encore fois le cas d'un certain nombre de modestes centres d'archives.

A la Cinémathèque Française, en 2009, des collectionneurs de longue date découvraient toujours l'existence des associations, de la même façon que je peux le constater sur un plan plus personnel tout au long de l'année, ne serait-ce via mon site Internet personnel¹⁸⁸². D'où la nécessité de communiquer encore et encore. Il faut être patient, prendre en compte les légitimes interrogations et les susceptibilités qui peuvent exister de part et d'autre.

Lors de l'assemblée générale de l'ALICC, le 20 juin 2009, au Restaurant Le Capot de Caluir à Lyon, un membre (dont nous tairons le nom en raison de ses craintes) s'est publiquement inquiété de mon action qui serait susceptible d'être dangereuse pour lui en attirant l'attention

¹⁸⁸⁰ Ibidem.

¹⁸⁸¹ Op.cit., MOROY Serge, « Seconde rencontre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.37.

¹⁸⁸² à l'adresse URL : www.cinematographe.org.

du « C.N.C » comme : « Laurent MANNONI [Sic¹⁸⁸³] qui pourrait venir perquisitionner chez lui ». Il a tenu à rajouter « qu'il n'avait plus de copies chez lui » et qu'il ne savait pas comment se comporter alors qu'il allait prochainement le rencontrer parmi d'autres personnes et qu'il ne viendrait jamais à un tel type de rencontre.

« ...à une époque encore récente [Ndlr, pour le moins] prévalait une relative incommunicabilité entre responsables d'archives publiques et collectionneurs privés. La méconnaissance des réseaux existants ou encore la rétivité à l'égard de certaines formes d'amateurisme prévenaient les premiers contre les seconds. Comme le confirme Jean-François RAUGER [Ndlr, qui participait pour la seconde fois aux débats], la prise de conscience de la richesse des collections privées est somme toute assez nouvelle. Or, l'histoire du goût montre que les collectionneurs jouent déjà un rôle essentiel aux côtés des institutions : d'un goût moins élitiste que les archives publiques, ils ont acquis des films ou des objets rares que l'évolution du goût et des connaissances rend précieux. De toute évidence, leurs collections peuvent combler les insuffisances des archives publiques (y compris celles du dépôt légal). En dépit de la complémentarité des fonds privés et publics, la reconnaissance du rôle des collectionneurs semble toujours compromise par le flou juridique relatif à la diffusion des copies, qui fut au coeur des débats de la précédente édition...

... Comme le souligne Laurent MANNONI, les collectionneurs sont parfois en possession de films, d'affiches, d'appareils ou d'archives qui pourraient combler les lacunes des collections officielles. Les dons et dépôts doivent bien sûr être encouragés, mais Christophe GAUTHIER explique que, dans le cas de doublons, des échanges peuvent être envisagés avec des particuliers: Il signale d'ailleurs qu'une liste de films 16 mm dont le nombre d'exemplaires excède 3 est à leur disposition. . Les représentants des archives publiques ont aussi mis l'accent sur les échanges immatériels : l'érudition, les savoirs, mais également les compétences, l'expertise, peuvent donner matière à collaboration: Certains échanges demeurent inclassables, tant ils ont pu prendre des formes peu orthodoxes, tel le pacte tacite qui unit Raymond BORDE et Francis GROSSO : ce dernier demanda au directeur de la Cinémathèque de Toulouse de rechercher tous les films avec Gaby MORLAY, dont il était fanatique, en échange de quoi il offrit la parcelle sur laquelle fut érigé le premier stock du film au VERNET...

La récente rétrospective Jess FRANCO a d'ailleurs donné lieu à un appel à copies auprès des collectionneurs privés, qui n'a pas donné de résultat.. De nombreux collectionneurs, tel Pascal RIGAUD, font oeuvre de restaurateur ; la qualité de leur travail pourrait en faire des interlocuteurs privilégiés¹⁸⁸⁴». Une telle rencontre est un moment délicat où il faut faire attention à gérer toutes les susceptibilités. Si par habitude, j'ai toujours porté attention aux collectionneurs privés de film qui sont parfois difficiles à approcher, il n'en faut pas autant

¹⁸⁸³ Qui est en fait principalement employé par la Cinémathèque française mais j'observe même chez les collectionneurs bien renseignés une certaine confusion ou « assimilation » entre le CNC et la Cinémathèque française.

¹⁸⁸⁴ Op, cit., QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques »,..

oublier les Cinémathèques. Laurent MANNONI s'est fait écho après la rencontre d'une part de sa déception générale (même s'il m'a signalé une promesse de don de films des années 1960) mais a aussi insisté sur un malaise ressenti par certains de ses collègues¹⁸⁸⁵ à propos d'une photographie montrant les conséquences de l'incendie du Pontel, présente dans mon Power Point en étant associée au texte suivant

« Il est en même.. Pourquoi pas.. Une question de sécurité dans l'existence des collections privées même sous la forme de simples positifs puisqu'un accident peut toujours arriver et ses conséquences peuvent être graves... spécialement quand on met tous les « œufs dans un même papier »... ici au Pontel en 1980 mais plus récemment pour le non-film un incendie à la Bifi le 28 janvier 2002 sur plus de 13 000 cartons d'archives stockés [Ndlr, j'aurai aussi pu montrer les destructions au musée du cinéma à Chaillot en 1997 ou d'autres]...

Les bonnes conditions de stockage ne sont pas une garantie absolue... même à Bois d'Arcy ou pour les négatifs des laboratoires chez le prestataire à Augy au Sud d'Auxerre¹⁸⁸⁶. »

Cette polémique iconographique a porté atteinte au lien qui pouvait, semble t-il, s'être créé, entre Laurent MANNONI et moi-même. Par ailleurs, à une certaine « autosatisfaction » des centres d'archives comme la Cinémathèque française, Laurent MANNONI m'a renvoyé à celle de :

« Beaucoup de collectionneurs devraient aussi prendre du recul par rapport à leur propre fonds, souvent surévalué d'une façon ridicule.¹⁸⁸⁷ »

Cet incident, pour partie anecdotique, rappelle, l'in évidence du sujet. Il m'a beaucoup affecté car il montre la précarité du dialogue et les précautions qu'il faut prendre dans l'expression de son opinion sur l'état des lieux, même si nous pensons que, dans un contexte polémique, un discours trop lisse peut faire perdre de vue la raison d'être d'un dialogue où il existe des tensions contradictoires.

En dehors même de cet incident, il nous apparaît justement qu'il faut trouver un autre dispositif de dialogue là où nous nous sommes évidemment pour une part répété et où la place d'un échange réel entre les parties n'est pas vraiment possible. La place du débat est encore à mes yeux largement insuffisante.

Je note par ailleurs qu'il n'y a pas eu de compte rendu dans le numéro de juin de *Cinésopie*¹⁸⁸⁸ ni dans *ciné 9,5* ou encore dans une autre revue même de non collectionneur.

¹⁸⁸⁵ « Certains de mes collègues ont trouvé contre-productive la projection de l'image du Pontel. Et en effet, si notre mission est de rapprocher les collectionneurs et les institutions, dont la CF, pourquoi leur montrer l'horreur ? ».

MANNONI Laurent, extrait de courriel, du 30 mars 2009, 8h20.

¹⁸⁸⁶ ROLLAND Frédéric, extrait du texte de l'intervention, « 2^{ème} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », à la Cinémathèque française, le 28 mars 2009,.

¹⁸⁸⁷ MANNONI Laurent, extrait de courriel, du 30 mars 2009, 14h48.

¹⁸⁸⁸ GEORGES Marc, (alias de) Marc BOULENGER était pourtant présent mais n'a pas fait, pour des raisons que j'ignore, un compte rendu dans le n°14 de juin 2009 de *Cinésopie*.

Peut-être que des visites (comme celle que j'avais justement effectuée avec Laurent MANNONI à Nevers au mois de novembre 2008) jumelées avec de petites tables rondes pourraient être le lieu d'un dialogue plus constructif que l'expression successive de points de vue sur le mode de la conférence.

Serge MOROY, très positif (comme beaucoup d'autres collectionneurs ou de centres d'archives présents) rappelait dans son compte rendu l'intervention de Jean-François RAUGER de la Cinémathèque française qui souhaite que les fonds privés soient mieux connus :

« ...Jean-François RAUGER, programmateur à la Cinémathèque française (présent lors de la première édition) de rappeler son intérêt pour les films des collectionneurs privés, ceci afin d'enrichir les programmations thématiques de la CF. Il a à nouveau insisté sur la nécessité de renouer le dialogue (listes de films, dépôts des copies) et c'est peut-être lui qui a eu l'expression la plus positive de la journée lorsqu'il déclara « la meilleure façon de conserver les films, c'est de les projeter » fustigeant l'oubli qui est la pire chose pouvant arriver à un film ; la première cause de disparition des films n'étant pas tant la dégradation du support photochimique que l'indifférence et les destructions volontaires, surtout à l'heure de la numérisation où l'on voit les plus grands succès réédités. Mais qu'advient-il des autres films, laissés pour compte, qui recèlent toujours un intérêt et peuvent dès lors motiver une démarche didactique en ce sens ? ¹⁸⁸⁹ »

La Bifi dans son résumé de la rencontre observait que :

« De même, la cartographie du patrimoine technique cinématographique établie à la suite de la campagne de recensement lancée en 1995 par Laurent MANNONI auprès des cinémathèques régionales pourrait être étendue aux collections privées.

Alors que la collaboration entre archives publiques et collectionneurs privés était restée à l'état de souhait lors de la première édition, cette deuxième rencontre a mis au jour de nombreuses propositions concrètes, qui témoignent du volontarisme des différents acteurs à l'heure de la disparition progressive de l'argentique. Plutôt que des divergences, c'est une communauté de valeurs et d'aspirations qui s'est esquissée au gré des interventions, dont la cohésion est assurée par une même intention patrimoniale, augurant des contacts féconds pour l'avenir ¹⁸⁹⁰ »

Afin de donner « l'exemple », j'ai annoncé publiquement pendant cette rencontre mais aussi sous forme écrite dans les comptes rendus, que nous avons (avec Jean VAN HERZEELE) transmis les listes de nos films à la Cinémathèque française lors de mon dépôt, à l'Institut Lumière de Lyon en janvier 2008, à la Cinémathèque de Toulouse en avril 2009, en échange de l'assurance d'une discrétion sur le contenu en dehors de ces structures. Ainsi, nous

¹⁸⁸⁹ Op, cit., MOROY Serge, « Seconde rencontre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.37.

¹⁸⁹⁰ Op, cit., QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques »,..

gardons nos films (il n'y a pas cession) et, en même temps, la collectivité des cinéphiles ou même celle des ayants-droit est susceptible d'en profiter.

3. 3. 2. 5 Les dispositifs possibles de l'échange d'informations

Les associations sont des relais via leurs petites annonces, leurs sites mais aussi les listes des membres ou d'abonnés qui permettent de les joindre. Elles contiennent également d'intéressantes informations en spécifiant, par exemple pour celle de *Cinéscope*¹⁸⁹¹, quelques informations données par les membres eux-mêmes comme la nature de leur collection, leur pratique du cinéma amateur et leur profession.

Pourtant aucune associations ou revues ne fédèrent l'ensemble des collectionneurs pour des raisons thématique (axé sur le format 9,5 mm, sur le cinéma amateur, une approche historique, etc.). Par ailleurs si la collection de matériels (projecteurs, caméras, affiches, etc.) chez les particuliers ne pose globalement pas de problèmes juridiques, il n'en est pas de même, comme nous l'avons vu, pour les films où le secret de la possession à domicile est de mise face à une législation qui peut faire mal quand elle frappe.

Le fait d'être membre d'une association fait peur à bien des collectionneurs qui s'en sont d'ailleurs ouvert lors d'entretiens pendant la durée de cette recherche. Certains ne souhaitent d'ailleurs pas figurer dans la liste des membres¹⁸⁹². Il faut trouver d'autres moyens de liaison avec les collectionneurs concomitamment à ces associations qui sont incontournables.

Certaines cinémathèques, comme celle de Toulouse, soulignent avec raison l'existence (ou plus exactement la persistance) de liens avec des collectionneurs, mais le degré réel de ces liens me semble souvent isolé par rapport à la réalité globale médiante de l'ensemble des établissements qui ont vocation à recueillir et valoriser des films (même sur une thématique pointue ou au niveau local).

Les revues et associations qui existent déjà, doivent être mises en avant comme des relais possibles de l'information entre les acteurs publics et privés du monde des archives cinématographiques. Il faut ouvrir plus encore les pages des revues et des sites Internet affiliés à des annonces patrimoniales, même au-delà des dépôts, des « avis de recherches » même pour des programmations particulières ponctuelles, à l'exemple des recherches de Jean-François RAUGER sur les films de Jess FRANCO parues dans *Infos-Ciné* pour une rétrospective à la Cinémathèque Française (même si, c'était pour cette fois sans succès).

¹⁸⁹¹ « Liste des abonnés à *Cinéscope* pour l'année 2009 », distribuée avec, *Cinéscope* n°14, Juin 2009.

¹⁸⁹² Comme 4 membres de *Cinéscope* début 2009.

Source : Ibidem, « Liste des abonnés à *Cinéscope* pour l'année 2009 », distribuée avec, *Cinéscope* n°14, Juin 2009.

Le climat doit changer et la défiance de part et d'autres disparaître au profit de la volonté de préserver et rendre visible.

Certes les dons des collectionneurs (suite à un décès par exemple) vers les institutionnels peuvent constituer une politique qui mériterait d'être encouragée comme proposer aux déposants de garder un droit « ad libitum » sur leurs dépôts. Ces contacts et accords ne doivent pas oblitérer d'une vraie démarche altruiste des uns vers les autres, c'est à dire dans les deux sens. Il s'agit avant tout de collections construites par des personnes qu'il faut respecter en tentant, a minima, de s'intéresser à leurs motivations pour mieux comprendre le sens de leur travail de collectionneurs. Dans un bon nombre de cas, leurs démarches individuelles, même aux marges de la loi, valent bien celles de structures qui dérivent (parfois même sans en avoir conscience) vers la seule voie concrète d'une valorisation commerciale de leurs fonds par le biais d'une marchandisation des images justement au nom de la morale. La connaissance d'un film (et sa préservation) ne devrait-elle pas pourtant être une valeur morale encore plus forte ?

Les chercheurs pourraient eux aussi trouver matière à renouveler leurs problématiques et ils doivent avoir à l'esprit que de nombreux propriétaires de collections sont prêts à les aider en leur montrant gracieusement des films auxquels ils pourraient avoir du mal à accéder par d'autres moyens. Encore faut-il trouver les moyens d'un échange d'informations et que les chercheurs en cinéma connaissent non seulement les associations de collectionneurs mais tout simplement, dans de nombreux cas, surtout chez les jeunes chercheurs, leur existence. Il faut que chacun des acteurs du patrimoine aille vers les autres, dans l'intérêt général du patrimoine audiovisuel, pour aider ceux qui sont en position de faire avancer les choses parce qu'ils ont un rôle institutionnel, qu'ils détiennent des copies de films ou du matériel cinématographique ayant un intérêt potentiel. Des visites et échanges entre tous les acteurs du patrimoine audiovisuel sont à favoriser à différentes échelles, même à de petites échelles interpersonnelles.

Ma démarche personnelle vers la Cinémathèque française et en particulier envers Laurent MANNONI fut de cet ordre :

« Le 14 et 15 novembre 2008, j'ai eu l'occasion d'emmener Laurent MANNONI (directeur scientifique de la Cinémathèque française) et Laure PARCHOMENKO, sa collaboratrice, à l'inauguration de l'exposition " Montreurs d'images " organisée par l'Allicien Bruno BOUCHARD inaugurer l'exposition " Montreurs d'images " ¹⁸⁹³ au centre culturel Jean Jaurès de Nevers jusqu'en février 2009.

Ce voyage était aussi pour moi une nouvelle opportunité, depuis la première " Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques ", le 12 janvier

¹⁸⁹³ Entre novembre 2008 et février 2009. Inauguration en présence de l'adjointe au maire de Nevers pour la culture, de collectionneurs et des représentants de Centre Images. Voir Annexe B, figure 59, affichette des animations du 13 janvier 2009 à la médiathèque de Nevers.

2008, à la Cinémathèque française, d'établir des liens entre le monde des cinémathèques officielles et les collectionneurs privés (ici, in situ, au niveau régional).¹⁸⁹⁴ »

Nous avons visité en chemin la collection de Jean VAN HERZEELE, celle de Pascal RIGAUD et le lendemain une autre exposition au Musée de La Loire à Cosne-sur-Loire que BOUCHARD organisait sur le cinéma municipal l'Eden. Après, cette visite fut l'occasion pour Laurent MANNONI de rencontrer les collectionneurs locaux (surtout spécialisés dans les appareils anciens)¹⁸⁹⁵.

Lors d'un déjeuner de collectionneurs¹⁸⁹⁶, à titre personnel, j'ai pu me sentir dans la peau d'un collectionneur « amateur » n'ayant pas une collection d'appareils : autour de la table, il y avait des collections privées de plusieurs centaines d'appareils de projection chacune, qui cumulées représentent 40% de celles de la Cinémathèque française et du CNC.

Laurent MANNONI a semblé très heureux de ce voyage qui a peut-être permis de donner ce qui pourrait être une nouvelle impulsion à notre projet de mise en contact des parties privées et publiques, même si les préoccupations des uns et des autres portaient plus sur les collections d'appareils.

Bruno BOUCHARD [voir Annexe B, figure 56, photographie de Bruno BOUCHARD devant sa collection de projecteurs jouets], a eu l'initiative, à la suite à la première rencontre 2008 à la Cinémathèque française, de faire un « casse croûte des collectionneurs » dans son secteur (régions Centre et Ouest Bourgogne). Cette initiative semble être pérenne avec une édition en janvier 2009 [Voir Annexe, B figure n60, photographie de groupe des collectionneurs au *casse croûte des collectionneurs* 2009] en marge de son exposition « Montreurs d'images » et diverses animations d'une de mes conférences¹⁸⁹⁷.

L'ancienne rubrique d'*Infos-Ciné*, « les incomplets » sous la forme qualifiée par son auteur Patrice LACOUR comme une « démarche expérimentale », lancée en octobre 1994¹⁸⁹⁸ n'est-

¹⁸⁹⁴ ROLLAND Frédéric, « Un voyage avec Laurent Mannoni pour l'inauguration de « Montreurs d'images » une exposition de Bruno Bouchard », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.11.

¹⁸⁹⁵ Notre parcours itinérant est passé par une visite de notre collection de films avec Jean VAN HERZEELE, puis celle de Pascal RIGAUD (un collectionneur possédant 400 appareils).

¹⁸⁹⁶ Comme un déjeuner, le lendemain, le 15 novembre 2008, chez le collectionneur Bruno BOUCHARD à Boulleret (commune du Cher) où étaient présents : sa compagne Virginie, Jack PASCAUX, Pascal RIGAUD, Michel PRAT (un collectionneur qui possède une grande érudition technique et plus de 500 appareils) Laurent MANNONI et Laure PARCHOMENKO (de la Cinémathèque française).

A eux quatre, (même si ce sont des cas relativement exceptionnels), les collectionneurs privés d'appareils présents disposaient d'environ 1 600 appareils soit 40% du nombre des 4 000 appareils des collections nationales d'appareils dont s'occupe Laurent MANNONI au nom du CNC et de la Cinémathèque française.

¹⁸⁹⁷ ROLLAND Frédéric, « Collections de cinéma », (conférence), médiathèque de Nevers, le 13 janvier 2009.

¹⁸⁹⁸ LACOUR Patrice, *Infos-Ciné*, octobre 1994, n°26, p.26.

Les champs étaient : Titres, Format, Marque (avec en sous colonnes : Générique, Fin, 1^{ère}, 2^{ème}, 3^{ème}, Séquence).

elle pas une idée à reprendre de manière élargie, que celle de compléter les copies des collectionneurs de parties manquantes?

« nous avons tous dans nos collections soit des films pour lesquels il nous manque une bobine complète, soit des films où telle ou telle séquence a disparu... pas de générique, ou de mot fin, ou une séquence musicale absente... et pourtant, peut-être qu'à l'autre bout de la France, un autre collectionneur a le même problème que vous sur le même film.

Aussi, aux fins de reconstituer ces copies amputées, je vous propose de m'adresser la liste de vos incomplets, selon le modèle ci-dessous. L'ensemble de ces titres seront mis sur ordinateur, et espérons qu'il fera des heureux. Je ferai paraître dans le prochain numéro d'*Infos-ciné* la liste des copies ayant pu être retrouvées, avec les coordonnées des Alliciens les possédant. Il ne vous restera plus qu'à prendre contact entre vous...¹⁸⁹⁹ ».

Une nouvelle tentative a été faite par le collectionneur Paul VOUILLON en 2002¹⁹⁰⁰ qui avait constitué à partir d'informations envoyées par les adhérents de l'ALICC une liste de 93 membres, mais cette expérience n'avait semble t-il pas porté ses fruits.

Des logiciels relativement simples comme Excel sont une opportunité pour tous ceux qui veulent savoir ce que ces collections privées contiennent même si ces listes circulent peu ou pas (du fait en particulier, des craintes juridiques), mais aussi parce qu'elles n'existent tout simplement pas particulièrement chez des collectionneurs âgés, rétifs à l'informatique.

Certes, si les cinémathèques elles ne sont pas toutes (loin s'en faut) respectueuses des conventions documentaires établies par la FIAF, que dire des collectionneurs amateurs ? Beaucoup de collectionneurs ne connaissent souvent pas les règles même d'un simple classement alphabétique (certes plus complexe qu'il ne peut y paraître au premier abord).

Certains particuliers se sont cependant lancés, au travers des revues, dans la constitution de listes très complètes des films d'édition édités en sub-standard et en particulier en Super 8 et 16 mm¹⁹⁰¹. *Infos-Ciné* publiait, par exemple, une liste de scopitones édités par Davis BOYER dans les années 1960 à 1970 pour la communauté arabe vivant en France¹⁹⁰².

En septembre 2007, presque simultanément aux inventaires de scopitones, paraissait à ce sujet un hors série d'*Infos-Ciné*¹⁹⁰³ et la revue *CinéscoPie* joignait en supplément au n°7 de la revue, une liste générale¹⁹⁰⁴ des 700 à 800 « scopitones¹⁹⁰⁵ » qui ont été édités entre 1960 et 1978 (dont 500 produits par Daisy DAVIS-BOYER¹⁹⁰⁶).

¹⁸⁹⁹ Ibidem.

¹⁹⁰⁰ VOUILLON Paul (élaboration de liste auprès des adhérents) « Film incomplets ou extraits de films », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50, pp.13-14.

¹⁹⁰¹ Par exemple, le numéro d'*Infos-Ciné*, juillet 2007, (hors série), sur la musique au cinéma avec des listes de Scopitones édités, pp10-21.

¹⁹⁰² BOYER Davis « Catalogue des scopitones arabes », *Infos-Ciné* (hors série), juillet 2007, p.21.

¹⁹⁰³ *Infos-Ciné* (hors série), juillet 2007, 63p.

¹⁹⁰⁴ CINESCOPIE « Scopitone Liste Générale », supplément gratuit, *CinéscoPie*, septembre 2007, n°7, 14p.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que personne ne connaît le nombre exact de scopitones produits en particulier par les petits producteurs, parfois même en format Super 8 : les collectionneurs sont peut-être les seuls à pouvoir et même vouloir répondre à cette question. Plus généralement, les revues d'amateurs, avec leurs monographies de burlesques ou autres, contiennent de précieuses informations car leurs auteurs parlent souvent des films qu'ils possèdent et qu'ils peuvent voir à loisir, contrairement aux autres chercheurs de cinéma, qui ne peuvent avoir facilement accès aux films détenus par les cinémathèques et centres d'archives. Par exemple, parmi quantité d'articles de Georges D'ACUNTO sur Harry « SNUB » POLLARD (BEAUCITRON)¹⁹⁰⁷ ou encore une « liste des films en format 9,5 mm édités en France avec Ben TURPIN alias ANDOCHE, CALOUCHARD, CALOUCHON, CASIMIR ou NARCISSE ¹⁹⁰⁸», qui plus indirectement permettent de faire savoir aux curieux, comme par exemple les chercheurs, ce qui a été édité à destination des amateurs et qui est donc peut-être disponible dans ces collections.

Sur Internet, on trouve également des sites qui font l'inventaire des films édités en format 9,5 mm avec les catalogues Pathé Bay¹⁹⁰⁹.

Des catalogues de films d'éditions en Super 8¹⁹¹⁰ ont aussi été numérisés et sont distribués sur demande par voie postale par un collectionneur, tandis que d'autres se trouvent sous leurs formes originales dans les foires et brocantes de cinéma.

Ces initiatives qui concernent aussi le 17,5 mm¹⁹¹¹ et d'autres formats peuvent, au delà des collectionneurs, intéresser les chercheurs de tous pays.

Signalons également l'initiative de la revue *Cinéscoopie* qui faisait un appel sous forme d'un questionnaire, à ses abonnés qui sont, ou ont été des cinéastes amateurs pour réaliser un « Inventaire des films d'animation réalisés par des amateurs »¹⁹¹².

¹⁹⁰⁵ Qui sont l'ancêtre du clip vidéo pour la promotion et les lancements des 45 tours. Ils s'agit de films 16 mm en son magnétique (en général 36) qui, dans une sorte de Jukebox, joignent sur demande du client l'image au son. De nombreux réalisateurs en ont réalisés. Claude LELOUCH pour sa part a réalisé pas moins de 130 scopitones.

¹⁹⁰⁶ MOROY Serge, « La patronne des scopitones », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.39.

¹⁹⁰⁷ D'ACUNTO Georges, « Harry « SNUB » POLLARD avec BEAUCITRON », *Cinéscoopie*, juin 2007, n°6, pp31-32.

¹⁹⁰⁸ D'ACUNTO Georges, « liste des films en format 9,5 mm édités en France avec Ben Turpin alias Andoche, Calouchard, Calouchon, Casimir ou Narcisse », *Cinéscoopie*, mars 2008, n°9, pp47-50.

¹⁹⁰⁹ Avec, par exemple, l'initiative du « 9,5 USA » un club d'amateurs américain du format 9,5 mm français et en particulier de Jerry WAGNER qui recense 448 films dans le catalogue Pathé Bay de 1923 mais aussi des catalogues de matériels et accessoires Pathé Baby.

Source électronique, site Internet, PHILLIPS Kevin,

à l'adresse URL : <http://www.9-5usa.org/95USAhome.htm>, consulté le 15 juin 2009.

¹⁹¹⁰ Catalogue Films Office 1982 en format Super 8 – Catalogue HEFA films Super 8 saison 1979-1980.

¹⁹¹¹ Avec par exemple l'initiative d'un anglais « amoureux » du format 17,5 mm, Steven MARTYN sur le site Internet CINERDISTAN, à l'adresse URL : <http://www.cinerdistan.co.uk/>, consulté le 15 juillet 2008.

¹⁹¹² GASQUI Michel, « Inventaire des films d'animation réalisés par des amateurs », (appel sous forme d'une fiche questionnaire), supplément (volant), *Cinéscoopie*, mars 2008, n°9.

Il s'agit de modestes initiatives qui peuvent apporter leur pierre à l'édifice de la connaissance des fonds privés.

Serait-il vraiment si difficile de faire une base de donnée de listes de collectionneurs dans une optique beaucoup plus large en complément des collections publiques ou celles des ayants-droit ?

Le CNC qui contrôle et réglemente la question de la détention des films a pour mission la « conservation du patrimoine cinématographique et le dépôt légal du film » ne pourrait-il pas garantir l'absence de poursuites de collectionneurs en échange de leur bonne volonté à communiquer les titres dont ils disposent pour permettre le contretypage de leurs copies ? Est-ce si utopique au moment où le support argentique va disparaître comme moyen usuel de projeter des films en salle, de celui de la raréfaction des collectionneurs de films et enfin, au regard, du bénéfice potentiel d'une telle mesure que de penser que cela pourrait un jour être fait au bénéfice de ceux qui sont censés les poursuivre c'est-à-dire les ayants-droit.

L'État français ne pourrait-il pas s'impliquer sur cette question des collections privées de films sans se montrer autoritaire ?

En échange du secret de l'identité des détenteurs de titres et de la garantie par l'Etat de la non poursuite des collectionneurs de films, une base de donnée pourrait permettre de sauver des films

Conclusion

Des collections menacées

La « convergence média » et le passage au « cinéma digital » sont des mutations récentes qui renouvellent les perspectives de valorisation des fonds d'archives audiovisuels et, de manière ambivalente peuvent également donner l'impression à certains que le support argentique film n'est plus qu'un objet « obsolète », ce qui pourrait alors induire une absence d'utilité patrimoniale et fonctionnelle.

De nouvelles priorités liées aux mutations technologiques en cours peuvent alors détourner certains responsables de préoccupations concernant notamment les fonds acétate, menacés à brève échéance par le syndrome du vinaigre, mais aussi face aux volumes importants que ces établissements gèrent souvent déjà, des politiques d'acquisition dynamique.

L'enrichissement des fonds des centres d'archives audiovisuels est devenu depuis le lancement en 1991 et même depuis la fin du « Plan Nitrate » en 2006, une préoccupation de moindre importance qu'auparavant. Le manque de curiosité des centres d'archives envers les collections privées peut donc probablement s'expliquer par cette évolution (souvent budgétaire) de la hiérarchisation des priorités vers le traitement des archives existantes.

De fait, la constitution de bases de données européennes inter-inémathèques, permettra certainement des recoupements mettant en perspective différemment la valeur de la rareté de certains fonds. Il n'est d'ailleurs pas exclu que de petites cinémathèques thématiques, si elles pouvaient un jour être reliées à ces bases de données comme « European films Gateway », n'étonnent par les ressources singulières dont elles disposent, face à de grandes cinémathèques. Celles-ci se concentrent d'avantage sur les classiques du cinéma dit de « répertoire », dont la valeur est en général commune à toutes les grandes cinémathèques.

Le film, rendu virtuel dans certains esprits par la technique numérique, ne l'est pourtant pas dans la réalité, où la majorité des fonds d'archives s'avèrent être en support argentique et ces derniers ne seront pas numérisés en « haute définition » avant bien longtemps.

De plus, pour le moment, le seul support pérenne pour la conservation des films est toujours le 35 mm en support polyester et aucune instance internationale comme la FIAF ou l'UNESCO n'a encore désigné un support numérique capable de la même performance.

Le numérique ne doit pas pour autant faire oublier que sans support « physique » il n'y a pas de film. Si le film n'est pas ou plus présent quelque part sous sa forme originale (en support film photochimique) ou éventuellement sous forme d'un fichier numérique à réelle parité qualitative et de format d'images... il n'y a pas de film.

Au terme de cette enquête, l'incomplétude, au moins individuelle, des fonds d'archives institutionnelles est patente. Il en est de même du dépôt légal même si, incontestablement, d'importants progrès ont été faits depuis, au moins 1994, y compris officiellement en ce qui concerne l'accessibilité aux collections publiques.

Certains types de films sont, en proportion de ce qui a été produit, peu ou pas collectionnés dans les fonds officiels. Les manques sont nombreux pour certaines périodes du cinéma, parfois pas si lointaines comme les années 1960-1970 (pour les films français de court ou de long-métrage). Cet état de fait n'est heureusement pas vérifié dans tous les domaines et toutes les périodes.

La sauvegarde du patrimoine cinématographique passe par l'ouverture aux catégories autres que le long-métrage de fiction, comme par exemple le documentaire ou encore les réalisations audiovisuelles anodines en apparence, comme les « films de commande ».

En l'absence de données historiques globales très structurées et complètes sur la production et la distribution de films en France, il est notoire que certains films manquent à l'appel. On ignore même jusqu'à leur existence (surtout avant 1944 et la mise en place des visas, ou ultérieurement surtout pour les films d'entreprises ou certaines petites productions).

Cependant, à la longue, avec la création de nouvelles structures comme l'ANATEC (pour le film institutionnel) et des cinémathèques thématiques, de nombreux progrès ont été réalisés, notamment si on pense, par exemple, à la publicité (même si c'est avec l'appui de collectionneurs). Comme disait souvent Henri LANGLOIS en leitmotiv :

« Tous les films doivent être sauvés ! ».

Nous pourrions ainsi nous permettre de corriger amicalement la déclaration de Marc VERNET que nous évoquions en introduction :

« Le cinéma vient tout juste d'achever sa phase d'accumulation primitive »¹⁹¹³,

en disant que : « Le cinéma vient tout juste d'achever sa phase de patrimonialisation primitive ». Ce qui, pour nous, signifie, non pas que tout ce qui doit être dans les cinémathèques s'y trouve, mais que le film, en général, est maintenant reconnu comme possédant une valeur « patrimoniale » à la fois morale et économique (au moins grâce au nouveau modèle de distribution à la demande d'Internet).

Le film ou l'archive audiovisuelle sont les témoins d'un passé « consacré » parce que, tout simplement, le temps leur a donné une valeur de document historique, qu'il n'avait pas encore lorsque les premières cinémathèques se sont créées. Il fallait encore au cinéma devenir un « 7^{ème} Art » légitime.

Maintenant que les cinémathèques sont devenues des « institutions » et leurs personnels, les « gardiens du temple », un nouveau rapport aux fonds s'est établi. Par exemple, le rapport à la matérialité des films a été amoindri. Les films sont tenus à distance d'une grande part des personnels pour qui ces derniers ne sont plus que des titres sur une programmation, pour lesquels il faut négocier (si c'est possible) les droits en fonction des

¹⁹¹³ Op. cit., VERNET Marc, DAIRE Joël (avec la collaboration de), *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*, mémoire, INP, 20 mars 2006, p.3,..

réalités économiques et marchandes. Face à toutes sortes de difficultés, si les films sont difficiles à trouver, alors on ne les projette pas.

Dans les cinémathèques, la conservation s'oppose toujours trop souvent à la diffusion. Le mauvais état des copies (qui va forcément aller en empirant) est un argument qui empêche la consultation de certains films.

Dans les archives audiovisuelles, la règle générale, sur le plan statistique, est qu'en fait moins de 5 % des titres sont demandés, tandis que les titres 95 % restants ne le sont jamais. Ce phénomène notoire pousse certains centres d'archives à effectuer des tris avant même les inventaires et l'indexation des fonds, car même sans évoquer un éventuel transfert de support pour une consultation (qui est aujourd'hui le premier pas classique d'une valorisation), les films coûtent chers à stocker. On peut alors préférer parfois les détruire plutôt que d'avoir à les gérer.

De l'aveu même de certains responsables de centres d'archives, qui ont des comptes à rendre en matière de « rentabilité », les choix cornéliens effectués sous leur responsabilité, aboutissent à une hiérarchisation de valeur, où principalement, la demande doit s'adapter l'offre. Le film, comme document d'archives, est perçu comme un actif financier, induisant sa sauvegarde ou non. Certains documents d'archives s'avèrent alors avoir plus de valeur que d'autres, alors qu'on est en droit de penser qu'une archive est aussi précieuse du fait de sa rareté.

Le système légal actuel génère ses contradictions qui peuvent avoir de terribles conséquences.

En ce qui concerne la sauvegarde des films, dans certains cas particuliers, comme, paradoxalement, les films tombés dans domaine public ou lors de désaccord entre ayants-droit moraux, producteurs ou distributeurs, on aboutit finalement à l'impossibilité « juridique » de restaurer (par exemple durant le « Plan Nitrate ») ou de montrer certains films (comme par exemple dans la médiatique affaire Pierre ÉTAIX¹⁹¹⁴).

Ces situations restent intolérables pour le collectionneur privé qui lui n'attend pas une décision juridique pour sauvegarder ou pour voir des films. Cela le positionne bien sûr en marge, mais aussi en quelque sorte en secours des « enfers pavés de bonnes intentions » que peuvent être certaines cinémathèques et centres d'archives officiels.

Les administrateurs des cinémathèques modernes semblent parfois être là seulement pour contrôler la légalité de ce qui est fait. Le bon sens et l'amour du cinéma devraient plutôt les inciter à « résister », voire s'opposer aux injustices comme celles d'obéir à tous ceux (dont parfois même les auteurs) qui ne veulent pas ou plus qu'on voit un film, ou aux règles si

¹⁹¹⁴ Même si elle a trouvé de ce point de vue finalement un heureux épilogue.

tatillonnes (pour les visas d'exploitation ou les projections non-commerciales) qu'elles reviennent à rien de moins qu'être une forme de censure.

L'illusion de la « possession » des films, de la « collection » (même collective), de l'appétence parfois déraisonnable car « gloutonne » que possédait un personnage comme Henri LANGLOIS à la Cinémathèque française, ont finalement disparu depuis sa mort, remplacée par des « gestionnaires de fonds », bien loin de l'esprit des collectionneurs. Les liens avec ces derniers ont d'ailleurs été coupés avec sa disparition, annonçant la fin d'une époque et un autre rapport au film.

L'importance historique du cinéma « non commercial », des ciné-clubs ou des patronages (parfois transformés, directement ou non, en collections privées) dans la construction de la cinéphilie française a été malheureusement oubliée.

La cinéphilie, elle-même, a connu de profondes transformations et le rapport au film s'est profondément modifié avec l'apparition de la vidéo, qui petit à petit, depuis la fin des années 1970, a remplacé le film, même comme objet de collection (donc de « patrimonialisation ») pour le grand public. Chez beaucoup de collectionneurs, la vidéo projection est séduisante car plus facile d'utilisation, moins coûteuse et d'un niveau qualitatif croissant par exemple récemment avec la TVHD.

Le rapport fétichiste au support film ne concerne plus qu'une tranche infime des collectionneurs de films, par rapport à ceux des années 1970. Il s'agit de ceux qui vivent leur passion et leur rêve de cinéma dans le besoin de reproduire le dispositif cinématographique de « l'âge d'or » de l'exploitation (des années 1950) ou de s'approprier une part « d'authenticité » du cinéma en possédant « physiquement » les supports du « vrai » cinéma, même en format sub-standard et souvent que de films d'édition conçus spécifiquement pour les amateurs. Le collectionneur de film vénère ses icônes : ses copies de films, liant fond, forme et technique d'enregistrement avec le film, lui-même devenu objet de désir. Il y a en effet dans le film argentique, pour certains collectionneurs, une dimension supplémentaire qui va au-delà des paramètres qualitatifs ou même historiques et réalise la synthèse à la fois de « l'image vérité » et du « spectacle de magie » pour littéralement réaliser une forme « d'ensorcellement ».

Nous avons été, durant cette étude, plus que surpris par ce que nous avons entendu au sujet des archives privées de films chez un grand nombre de professionnels (même de certains chercheurs), soit ils connaissaient mal les collectionneurs privés (en le regrettant parfois comme Jean-François RAUGER¹⁹¹⁵) soit, dans certains cas, ils étaient même incapables de se représenter de quoi il s'agissait, à l'évocation de notre sujet de recherche pourtant explicite dans son titre même.

¹⁹¹⁵ Le programmeur de la Cinémathèque française et à ce titre le premier programmeur concerné par ces collections.

Le constat d'incommunicabilité entre institutions et collectionneurs privés que nous avons décelé au lancement de cette étude, nous est d'ailleurs apparu plus important encore que nous ne le pensions au départ.

Certains propos relevés sont si naïfs ou inquiétants que, pour certains de ces professionnels, j'ai pensé qu'il valait mieux ne pas les rapporter ici (même s'il s'agit souvent de personnes nommées comme « gestionnaires » et pas « d'amoureux du cinéma »).

Un « gouffre » s'est installé, malgré les liens réels mais isolés de quelques uns comme ceux établis par la Cinémathèque de Toulouse ou par Serge BROMBERG sur le créneau de la valorisation du film ancien. La confiance, si elle existe, n'est présente qu'en surface et les présupposés sont nombreux de part et d'autre.

Nous ne sommes d'ailleurs pas sûrs qu'il soit encore possible de combler ce vide, tant pour des raisons liées aux facteurs humains, qu'à des paramètres en lien avec l'évolution de la société et d'un contexte légal plus hostile. Les collectionneurs privés sont assimilés à des « hors la loi » en particuliers parce qu'ils sont en marge du système peut-être aussi parce que la collection de film est devenue une activité inconnue de beaucoup de « cinémathécaires » professionnels.

Pour les collectionneurs privés de films, la fin de l'état de grâce remonte à 1964 et une réforme du statut du « cinéma non commercial ». Toutefois, le succès du format Super 8 à partir de cette même date et jusque vers 1980 (y compris comme format de prise de vue) ou encore les opportunités de récupérer des matériels et films en format 35 mm dans les années 1970 (suite à la crise du cinéma) ont pu maintenir le nombre des collectionneurs.

Cependant, à partir des années 1980, le temps a fini par faire son ouvrage. La vidéo a changé irrémédiablement la donne, et le nombre des collectionneurs a diminué depuis, sans renouvellement probant de ceux qui arrêtent la collection ou bien décèdent.

Les dernières éditions de films neufs spécifiquement conçues pour le marché amateur, comme celles éditées par Derann en Angleterre, vivent à l'évidence leurs dernières années (plus de 25 ans après l'arrêt de production des grandes firmes comme Film Office).

Le ralentissement des échanges de films pour l'ancien est lui aussi visible et certains annoncent même la mort de la collection de films, alors qu'il existe encore un nombre assez important de foires et même encore quelques boutiques spécialisées.

La passion du cinéma a fait trop souvent place à une démarche marchande où le film devient comme le « non-film », une « charmante » antiquité de cinéma aux cotes quasi spéculatives. Au côté des copies, se pose de manière aiguë le problème de vieillissement des collectionneurs privés de films, qui ont, pour notre échantillon lors de notre sondage début 2006, une moyenne d'âge de 60 ans. Il ne faudrait cependant pas croire qu'en raison d'une quasi-absence de relève, la possibilité de dépôts ou de dons dans des centres d'archives audiovisuelles soit une réponse suffisamment attractive pour les collectionneurs.

Les collectionneurs les plus anciens acceptent souvent favorablement la perspective d'une valorisation de leur patrimoine filmique, qui représente pour eux l'aboutissement d'une vie de collection, une valeur financière ou sentimentale. Ils sont en droit d'espérer, a minima, en retour de leurs dons ou dépôts à des institutionnels un minimum de considérations et aussi l'espoir que des films invisibles pourront être à nouveau projetés.

Les motivations des collectionneurs à continuer, et même dans quelques cas à commencer une collection, sont plurielles mais souvent différentes de leurs aînés, du moins pour ce qui est de la composante fonctionnelle (pour juste voir des films). Cela peut ouvrir des perspectives en matière de collaboration à des fins programmatiques d'autant que les rares « nouveaux entrants » pratiquent pour beaucoup le format 35 mm.

Quels usages possibles pour ces collections

Lorsqu'on pense aux collections de films, on pense en premier lieu aux films d'édition. La situation est pourtant souvent plus complexe et pour chaque format le contexte est différent. Les « vrais » films d'édition ne composent par exemple qu'une partie minoritaire des fonds privés en format 16 mm, (qui est, suivant notre sondage, le format le plus collectionné avec 90,5 % de pratiquants). Pour d'autres formats sub-standards comme le 9,5 mm, le bon rendement de l'image et l'ancienneté des copies relativisent pour partie leur caractère amateur, même s'il est clair que l'intérêt du Super 8 semble, a priori, limité aux films amateurs, dont il a été un support prolifique puisque largement démocratisé.

Pour certains formats comme le 17,5 mm, qui sont beaucoup plus rares, on peut penser qu'ils sont certainement intéressants sur le plan patrimonial, d'autant que les fonds cumulés sont certainement plus importants chez les particuliers que chez les professionnels de l'archive (qui ne les connaissent parfois même plus).

Le nombre de collectionneurs de copie en 35 mm est quant à lui largement sous estimé. Le format ne compte pas moins de 44,5 % de pratiquants (déclarés) dans notre sondage, ce qui représente des milliers de copies de long-métrage et, par exemple, très certainement plus de bandes annonces anciennes que tous les centres d'archives institutionnels français réunis.

Certains collectionneurs ont en outre des capacités logistiques que les professionnels ne possèdent plus comme, par exemple, celle de projeter du 70 mm « ultrapanavision » ou du Cinérama mais aussi du 28 mm, du 22 mm ou du 17,5 mm.

Même en tenant en compte que « seulement » 34,5 % de collectionneurs déclarent plus de 100 films de long-métrage, on est en droit de déduire que pour un millier (au minimum) de collectionneurs privés résidents en France, le volume total de leurs copies (uniquement pour les formats 16 mm et 35 mm) doit être au moins équivalent à celui de la Cinémathèque française. Certes, le nombre réel de titres de long-métrage est bien plus limité que celui des

copies (qui peuvent pour certains films exister à des centaines d'exemplaires) alors que les cinémathèques, quant à elles, ne gardent plus qu'une voire deux copies pour un même film. Toutefois concernant les courts métrages de toute nature, la variété et le nombre des titres dans les collections privées compensent largement les doublons.

Il existe donc, en quelque sorte, en France une « Cinémathèque française virtuelle » éclatée sur des centaines de sites avec des centaines de salles (qui là aussi, de manière cumulée, ont une fréquentation significative).

C'est également vrai en ce qui concerne un « musée du cinéma ». Il nous faut insister ici sur le fait que, de par leurs richesses de collections en « non film » et en particulier en appareils, de nombreux collectionneurs disposent de très beaux musées du cinéma souvent ouverts aux visites (même si ce n'est pas officiellement).

Un des enseignements de cette recherche est d'ailleurs que, certainement plus encore que par le passé, les collectionneurs de films et d'appareils sont difficilement dissociables (même si nous avons essayé de le faire). Avec la disparition de l'obligation de voir des films uniquement en argentique, l'appareil est devenu pour une part le siège du rêve du collectionneur de film, qui est aussi le plus souvent un projectionniste dans l'âme.

On ignore le détail de ces ressources, en particulier de films mais au travers de l'historique des acquisitions ou de la circulation des copies, de la subjectivité de leurs auteurs et au regard des listes qui effluent de temps à autre, on peut déduire que l'opinion de 53,9 % des collectionneurs pensant disposer d'au moins un titre rare ou même unique est vraisemblable. Alors que les institutions et les centres officiels des archives audiovisuelles communiquent de plus en plus, à l'instar des cinémathèques régionales qui participent à une prise de conscience de l'importance, ou même une « mode », du « cinéma amateur » (au sens de la prise de vue par des particuliers), l'importance des collections privées de films de cinéma reste à démontrer pour certains acteurs des archives officielles.

Nous avons rencontré beaucoup de sceptiques, parfois peu amènes, qui s'avèrent finalement ouverts au sujet, du moment qu'il peut leur apporter des informations exploitables. C'est certainement là le lot du chercheur d'avoir à exposer et à démontrer sans relâche pour que son sujet soit pris en considération.

La recherche et la communication sur notre sujet ont été délicates, particulièrement, lorsqu'il s'agissait de savoir qui détient quelles copies. Il est difficile également d'évaluer dans le détail l'importance qualitative (tant sur le plan de la valeur des titres, que de leur état mécanique et chimique moyen) ou même quantitative des fonds privés. Il est par conséquent difficile d'établir la « valeur » des titres disponibles chez les collectionneurs, au regard de ce qui existe déjà sur le plan institutionnel, pour tenter d'évaluer le rôle possible sur le plan patrimonial ou fonctionnel des collectionneurs à la veille du retrait du support argentique.

Il n'existe qu'un seul patrimoine audiovisuel, la complémentarité des collections professionnelles et celles des collectionneurs amateurs n'en apparaît que plus évidente. Il y a dans les collections privées, des copies de films qu'on ne trouve ni dans les cinémathèques et centres d'archives officiels, ni au dépôt légal. Elles pourraient permettre de retrouver des films disparus ou oubliés. Un film est fait pour être connu et vu, et non pas oublié dans une boîte.

Ces collections privées et leurs auteurs sont susceptibles de compléter celles conservées par les institutions ou même d'aider les ayants-droit à exploiter des films qu'ils n'ont pas su ou pu conserver. Comme nous l'avons évoqué, même une copie en format 9,5 mm peut avoir son utilité en permettant par exemple de reconstituer un intertitre de film muet, une séquence entière ou un film. N'en déplaise à certains dont les discours sont pour nous à la limite de l'irrationnel, il vaut mieux une copie en format sub-standard même fatiguée mécaniquement que rien du tout. Beaucoup de négatifs ont disparu ou ne sont pas exploitables. L'outil numérique est d'ailleurs maintenant assez puissant et efficace pour redonner une certaine jeunesse à des films abîmés, avec une meilleure efficacité que de simples bains de Perchloroéthylène. Toutefois les coûts d'une restauration technique ambitieuse sont encore un obstacle pour beaucoup de « petits » films.

Certes la valeur patrimoniale de ces collections privées est à prendre, au niveau national, dans sa globalité, d'autant qu'il est difficile d'évaluer la redondance de certains titres qui s'y trouvent. Pourtant même s'il ne s'agit que de rares titres, cela vaut la peine de retrouver ces copies manquantes pour que des films soient à nouveau visibles au bénéfice du patrimoine commun.

« Enfin, puisque que concurremment à l'écrit, il [Ndlr, le cinéma] retient, pour les générations futures, tout ce qui a existé. Une mémoire dont nous sommes, nous même collectionneurs, en partie dépositaires. Car en rassemblant nos films (d'édition ou de famille) dans nos petits paradis personnels afin des offrir à nos proches, nous contribuons, modestement mais réellement à la conservation du patrimoine cinématographique, à l'instar des cinémathèques officielles¹⁹¹⁶. »

Nous avons observé plusieurs fois durant cette étude que l'appétence de certains centres d'archives manque autant que le besoin de compléter leurs fonds. Débordés, ne sachant ou ne pouvant pas valoriser certains types de films, les cinémathécaires sont parfois inertes face à ces collections privées. Cette recherche devance peut-être de quelques années l'attention disponible des centres d'archives envers le type de fonds privés que nous estimons patrimonialement intéressants.

¹⁹¹⁶ GUERRIN Pierre, « Ciné-mémoire », in « Cent Cine-Bougies », *Infos-Ciné*, octobre 1995, n°30, p.20.

Dans quelles mesures, les collections amateurs pourraient-elles être éventuellement associées au développement des structures professionnelles ? En particulier en ce qui concerne les petites cinémathèques locales et les cinémathèques thématiques dont beaucoup trouvent leur origine dans l'initiative et les fonds de collectionneurs « privés ».

Si certaines conditions étaient réunies, ces collections privées ne permettraient-elles pas de rendre plus accessibles certains films méconnus, d'une façon moins confidentielle et souterraine qu'aujourd'hui ? En l'état actuel de la réglementation, si la possession des films même en théorie en 35 mm n'est pas répréhensible, il en est autrement pour leur mise à disposition du public même de façon non commerciale et gratuite.

Certains collectionneurs privés ont d'ailleurs été traumatisés par quelques procès retentissants dont le procès GOMET, au point pour certains ont adopté des postures que l'on peut qualifier de « paranoïaques » (jusqu'à preuve du contraire) en ce qui concerne la possession des copies. Paradoxalement sur le plan des échanges (qui étaient en cause lors de ces procès) ou plus encore de la diffusion, certains collectionneurs font preuve, selon nous, d'une certaine inconscience.

Il est clair que certaines collections privées ont une portée qui dépasse parfois le cadre strictement familial, même si, n'en déplaisent à certains, ces débordements sont marginaux et plus productifs que nuisibles. Des centaines de petites salles de cinéma non officielles existent en France, mais du moment qu'elles n'entrent pas en concurrence avec l'exploitant de leur secteur géographique, ne faudrait-il pas se garder de porter un jugement hâtif et simplement constater que, sur un public aussi restreint, il y a bien plus d'avantages à les encourager qu'à les punir. De nombreux collectionneurs ouvrent leurs portes aux curieux et exposent au-delà des films, de véritables musées du cinéma dans les zones les plus rurales. En cela, on est en droit de penser qu'ils remplissent une vraie « mission » pédagogique, notamment lorsque, beaucoup d'entre eux, prennent, ce qui est maintenant un « risque », de montrer à de jeunes publics la magie du cinéma.

L'exploitation de ces copies sorties du système, même par des professionnels qui veulent en acquitter les droits, s'avère compliquée et le sera plus encore dans l'avenir.

Pour une plus grande et complète visibilité de tous les films pas encore disponible en vidéo, ces copies de films pourraient être d'une grande utilité, si du moins les ressources étaient mieux identifiées et localisées.

Cela pourrait pourtant être un moyen pratique, par exemple, pour des chercheurs d'accéder à certaines copies de films qui sont difficilement visibles ou même introuvables ailleurs qu'au dépôt légal. En effet, ces dernières existent parfois uniquement sous des formes non consultables par le public comme les négatifs ou même les copies uniques, supports « intouchables » pour des consultations ponctuelles.

En quelques années, particulièrement durant le temps de notre recherche, s'est précisé le modèle industriel du cinéma numérique.

De nouvelles formes de distribution numérique définissent de nouveaux rapports de force entre ceux qui détiennent les droits des images et ceux qui veulent les exploiter ou les programmer. Le revers du numérique est qu'il ne semble être qu'un support technique de substitution pour diffuser des images alors qu'il faut avoir à l'esprit qu'il ne s'agit pas forcément des mêmes images (films en 3D, captés en numérique, etc.) et qu'à ce titre le cinéma dit « du répertoire » aura parfois du mal à trouver sa place et être respecté dans ses qualités et formes originales.

Les salles de cinéma vont rapidement devenir des lieux de spectacle plus généralistes qu'auparavant, en devenant finalement des lieux de diffusion de « flux vidéo », et les spectateurs vont se retrouver face à une « chronologie des médias » de plus en plus courte. On ne peut exclure, face à ces évolutions, comme d'autres fois dans son histoire et au-delà de la rupture technologique actuelle, que l'on risque de connaître à terme la « mort du cinéma » comme lieu de vie « naturel » du film.

Le droit est d'ailleurs certainement, avant même la technique, le premier facteur de limitation à la visibilité d'un film. Les cas particuliers seront de plus en plus complexes à gérer, dès lors qu'ils sortiront du cas général d'une édition sous forme de vidéogrammes ou d'une sortie (ou re sortie) sur un volume de « copies virtuelles » significatif. De nombreux programmeurs seront poussés, qu'ils le veuillent ou non, à suivre, comme cela existe déjà pour des motifs économiques, la ligne de leurs groupements de programmation. La sortie d'un film en copie 35 mm ou bien sûr 16 mm, sera, certainement plus vite qu'on ne peut l'admettre aujourd'hui, une curiosité compliquée à gérer sur tous les plans même d'un point de vue technique.

Les salles officielles pourraient en outre avoir bien du mal à trouver des films sortant des sentiers battus, face à des catalogues de titres de film du « répertoire » forcément limités pendant quelques décennies. Maintenir la diversité des films « anciens » projetés en salle va certainement être, pendant une longue période, encore plus difficile qu'aujourd'hui.

Certains films seront invisibles s'ils ne sont pas numérisés, dans un système de distribution qui exclura peut-être alors, en dehors des cinémathèques et de rares festivals, une exploitation dans le format natif des films « anciens », à savoir le film argentique. Le film argentique deviendra en terme d'usage, ce qu'il est déjà dans certains esprits une « antiquité ». Il sera alors encore plus naturel qu'aujourd'hui de trouver des copies (surtout en format 35 mm) dans les brocantes.

Il n'y a souvent qu'un pas entre la non diffusion et la disparition des films, et comme nous l'avons évoqué, ce ne sont pas tant les destructions chimiques qui sont à l'origine des disparitions massives de films, mais l'indifférence et un contexte industriel pendant longtemps amnésique.

A cause du cinéma numérique réservé aux seuls titres rentables ou convenus, le besoin de copies photochimiques sera paradoxalement, dans une période de transition disons pour les vingt ans à venir, d'un recours indispensable pour accéder aux films non disponibles en numérique ou par crainte de frais d'édition trop importants pour une diffusion ponctuelle :

« Jean-François Rauger, en qualité de directeur de la programmation de la Cinémathèque française, affirme que certains ayants droit ne seront pas nécessairement intéressés par la numérisation de leurs copies, de sorte que, même sur le long terme, les supports films demeureront une ressource indispensable pour certaines institutions¹⁹¹⁷. »

Pour ceux qui souhaiteront se montrer originaux, les copies des collectionneurs pourraient alors devenir un recours possible comme support de diffusion, parce qu'elles sont justement en dehors du système traditionnel de diffusion. Les destructions parfois encore récentes des copies dites de « circulation » et de prêt, vont d'ailleurs, selon nous, accentuer ce besoin.

Pour les professionnels de l'exploitation, les programmeurs de festivals ou de cinémathèques, ces copies pourraient plus encore qu'aujourd'hui, être les copies de la « dernière chance », pour de nombreuses programmations.

L'importance de ce que nous décrivons ici, à savoir l'usage « fonctionnel » de copies en format 35 mm ou même 16 mm provenant de collectionneurs, nous apparaît plus important encore que nous le pensions originellement comme une voie possible de valorisation des collections privées.

D'une certaine manière, en ce qui concerne notamment les fictions, cet « usage » prend peut-être même le pas sur d'éventuels besoins patrimoniaux, et c'est en soit pour nous un enseignement de cette étude.

Pour les collectionneurs qui veulent se défaire pour une raison ou une autre de leur collection, les cinémathèques nationales ne sont pas aussi « attirantes » qu'elles semblent le penser. Par exemple, dans la perspective d'une absence de relève et d'héritiers motivés, certains collectionneurs préfèrent tout simplement vendre de leur vivant au plus offrant, pour transformer ainsi leurs « actifs » en capitaux, dans une symétrie aussi peu « poétique » que la perception des films dans certaines cinémathèques. Dans cette perspective, lors notamment des successions, les fonds qui n'ont pas été vendus à d'autres collectionneurs peuvent éventuellement être déposés (ou vendus) à une cinémathèque, si celle-ci est susceptible d'être intéressée mais aussi de les valoriser.

On peut penser, par exemple, que dans l'idéal : les films amateurs réalisés ou récupérés par les collectionneurs seraient « mieux » dans une cinémathèque régionale ou locale, les copies de films institutionnels à l'ANATEC, les longs-métrages en 16 mm à la Cinémathèque de Toulouse ou revendus à l'unité à d'autres collectionneurs, les longs-métrages en format

¹⁹¹⁷ Op. cit., QUANTIN Stéphanie, « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=299>

35 mm à la Cinémathèque française, d'éventuelles raretés en Nitrate ou des formats rares chez Lobster films, les courts-métrages de fiction au CNC et les documentaires dans une éventuelle cinémathèque thématique.

Nous ne pensons pas qu'il y ait une réponse globale même si l'appétence affichée de certains pour tous les films existe. Chaque film doit idéalement être là où il manque et pourrait être utilisé. Une énième copie 35 mm ou 16 mm de tel ou tel film n'aura aucun intérêt pour une cinémathèque si elle la possède déjà d'autant qu'elle est susceptible, s'il y a donation, de la détruire pour ne pas avoir à gérer son stockage.

Nous ne pouvons d'ailleurs, comme observateur, que douter que, dans la plupart des cas, les films déposés en dehors des films amateurs, soient effectivement montrés car même pour un documentaire sur une réalité locale dans une cinémathèque régionale (comme Centre Images), les questions de droit (donc financières) en empêcheront sa diffusion au public jusqu'au jour où, cet état de fait, fera réagir le législateur et le système dans son ensemble.

Pour un développement des échanges

Nous avons rencontré, grâce à nos réseaux, souvent au prix de notre engagement à rester discret, quelques collectionneurs qui nous ont permis d'élargir nos connaissances et, par exemple, de découvrir des installations et des collections dont nous ne soupçonnions même pas l'existence, au regard de leur richesse (spécialement en matériels de projection).

Notre peur du départ de ne pas pouvoir aborder dans le détail certains cas particuliers (par crainte d'implications juridiques pour les personnes concernées) s'est en grande partie dissipée du fait de l'ampleur du sujet, rendant inutile, en dehors des monographies, un traitement trop précis.

La gestion de l'information sur ces collections est un des principaux enjeux de notre recherche. Paradoxalement, d'autres travaux ultérieurs ne pourront probablement pas non plus répondre précisément en terme d'indexation des titres « préservés », afin qu'ils deviennent enfin « disponibles ».

De fait, il semble en effet impossible de réaliser une base de données des collections et encore moins de leurs contenus, du moins dans l'état actuel de l'incommunicabilité entre les différents acteurs du patrimoine audiovisuel public ou privé.

L'état de la réglementation (même chargée de contradictions) rend illusoire la réalisation d'un tel inventaire. La volonté de le réaliser n'existe d'ailleurs pas vraiment tant chez les collectionneurs qu'au niveau des instances en charge du patrimoine audiovisuel. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que même les grandes cinémathèques comme celle de Toulouse, la Cinémathèque française et les AFF du CNC ne partagent pas toutes les données de leur

base documentaire LISE (qui leur est pourtant commune). En se cachant réciproquement des informations sur leurs fonds, même pour de bonnes raisons¹⁹¹⁸, elles offrent un exemple ambigu à des particuliers, qui eux courent le risque d'avoir des problèmes avec la justice, à une échelle tout autre qu'un centre habilité à diffuser des films.

Une solution existe peut-être, dans l'incitation à la diffusion de listes de titres provenant de collections privées à destination de cinémathèques de confiance comme nous l'avons fait avec Jean VAN HERZEELE. Le collectionneur n'est alors pas « dépossédé » de sa collection, mais participe activement à la visibilité des films en prêtant, si on le lui demande, une copie qu'il est impossible pour une cinémathèque de trouver ailleurs¹⁹¹⁹. Cette solution implique cependant une parfaite confiance et devrait idéalement trouver un appui officiel auprès du CNC ou même du Ministère de la Culture afin qu'elle puisse se banaliser.

Si de réelles et profondes peurs perdurent, l'isolement, dont sont encore victimes certains collectionneurs a certainement autant d'importance.

Il est par exemple étonnant pour un observateur extérieur de constater que beaucoup de collectionneurs (même ceux qui disposent de fonds importants) ne connaissent pas les associations, comme l'ALICC et leurs revues spécialisées. Le cloisonnement historique de certains réseaux d'échange ou d'acquisition et parfois l'âge avancé des collectionneurs sont à l'origine de telles situations. Ajoutons que certains collectionneurs ne souhaitent à aucun prix sortir de leur isolement.

On ne peut se satisfaire d'un tel constat d'incommunicabilité. Il est nécessaire d'engager plus avant un dialogue constructif entre toutes les parties concernées, en particulier, les ayants-droit qui en seront, d'ailleurs, les premiers bénéficiaires avec une plus grande visibilité de leurs œuvres et des informations sur les titres existants.

Durant cette étude, il est d'ailleurs important de signaler que nous n'avons pas cherché à établir des contacts avec les distributeurs (sauf Gaumont) ni pour notre travail de recherche, ni à l'occasion de la première rencontre à la Cinémathèque française, et encore moins avec l'ALPA, par soucis de ne pas mettre en danger notre recherche.

Pourtant le CNC, en les personnes de Éric LE ROY ou Béatrice De PASTRE se sont montrés intéressés par cette étude, avec une posture amicale qui, a leur niveau (les AFF), n'implique aucune menace et même au contraire montre une ouverture à l'échange.

Le dialogue passe par la connaissance de l'autre, de son travail ou de sa passion. Les a priori doivent être dépassés par les deux parties (institutionnelle et privée). L'intérêt du patrimoine mais aussi de la visibilité des œuvres filmiques doivent être la préoccupation première de tous.

¹⁹¹⁸ Pour préserver justement le secret des déposants.

¹⁹¹⁹ J'observe cependant que sur trois des plus grandes cinémathèques à qui durant cette étude nous avons fait cette proposition, seule une copie (en dépôt) a été vue en comité restreint, et une seule bande annonce (en liste) programmée dans un festival.

Certains collectionneurs privés de films peuvent facilement faire passer des professionnels pour des amateurs et ce sur de nombreux plans. La confrontation, in vivo, lors de visites de collections privées par des professionnels et réciproquement laisse songeur un observateur attentif (comme nous avons pu l'être à plusieurs reprises) et si tous repartent étonnés de cet échange, ce n'est pas forcément pour les raisons que l'on pourrait imaginer.

Il y a de ce constat général, souvent vérifié, y compris lors de simples discussions entre les deux « parties », une morale à tirer, qui va, il nous semble, dans le sens d'une considération de notre sujet puisque les « amateurs » et les « professionnels » sont peut-être plus difficiles à distinguer que ne le laissent penser les critères communément admis même s'il est indéniable que, statistiquement, beaucoup de fonds privés sont secondaires sur le plan patrimonial.

L'inexpérience de certains professionnels (certes souvent jeunes) ou, par exemple, la préoccupation encore récente du patrimoine audiovisuel local, peuvent expliquer certains manques, tandis que la passion, l'érudition ou simplement le temps ont permis à de simples particuliers de constituer des collections très importantes tant sur le plan quantitatif, qualitatif que de la rareté des titres conservés.

Les disparités de moyens, entre par exemple un simple amateur et une structure financée par des fonds publics disposant d'un personnel en nombre pour un fonds et même parfois des actions de valorisation modestes donnent, à l'occasion, une curieuse impression qui peut, même s'il s'agit de cas isolés, mettre en perspective le sujet dans son ensemble, d'une façon assez iconoclaste.

Les échanges, en apparence internes, comme ceux qui passent par les associations sont en fait bénéfiques à tous, de même que certaines initiatives comme les « casse-croûtes des collectionneurs » ou expositions collectives organisées par Bruno BOUCHARD.

La communication autour des collections doit devenir une priorité, particulièrement, si on en vient à demander à des collectionneurs privés de communiquer des informations sur leurs collections, ou bien sûr d'effectuer des dépôts.

Les appels et avis de recherche des centres d'archives, dans les supports de communication des associations, sont à développer et il faut aider les cinémathèques à prendre conscience que ces moyens de communiquer avec les collectionneurs, existent¹⁹²⁰. Se pose toutefois le problème lié à la lenteur de diffusion dans ces revues (qui peut prendre plusieurs mois) face, par exemple, à une programmation donnée (comme nous avons pu en faire l'expérience avec l'appel de Jean-François RAUGER concernant les films de Jess FRANCO).

¹⁹²⁰ C'est pour cela que j'ai accepté un poste au bureau de l'ALICC en juin 2009 comme conseiller à la communication externe de l'association.

Des « mailing liste » seraient peut-être à envisager, mais y aura-t-il assez de collectionneurs prêts à participer à une telle « opération », qui serait pourtant, en théorie, susceptible de trouver une solution, même à une indisponibilité d'une copie de dernière minute.

Notre implication personnelle n'a pas complètement suffi à rassurer en toutes circonstances mais a incontestablement aidé à notre recherche. Nous avons par exemple été un peu plus libres que nous nous le pensions à l'origine de parler avec les collectionneurs qui du sujet sous tous ses aspects mêmes les plus illicites. Pour l'anecdote nous avons du souvent commencer tout dialogue avec certains collectionneurs, en précisant, avant même toute forme de politesse, que nous n'avions rien à voir avec le CNC, qui est fréquemment perçu comme une incarnation démoniaque par les collectionneurs.

Notre posture impliquée a peut-être d'ailleurs eu une vertu sur le plan patrimonial, en incitant certains collectionneurs à se projeter dans notre problématique, et même à épouser ce qu'elle sous tend en matière de volonté d'établir un dialogue constructif même face à des interlocuteurs circonspects (comme les centres d'archives officiels) ou même hostiles (comme, a priori, des distributeurs ou des ayants-droit).

Le dialogue, que j'ai voulu initier en complément de cette recherche, dans les rencontres à la Cinémathèque française ou par le biais d'articles¹⁹²¹, a, je l'espère, installé le principe du dialogue comme souhaitable mais surtout possible sur ce sujet assez sensible.

Il y a une certaine urgence à établir des liens, car il est à craindre que beaucoup de collectionneurs et même de collections disparaissent dans les prochaines années. Ailleurs en Europe, certains ont compris l'intérêt de ces collections privées et ne manqueront sûrement pas de ponctionner massivement les collections privées françaises.

Il se peut également que le syndrome du vinaigre ne fasse des dégâts massifs et irrémédiables, avant qu'il soit possible d'évaluer et de valoriser non seulement les éléments rares de ces collections mais aussi les copies disponibles pour de nouveaux usages fonctionnels.

Nous espérons que cette étude apportera sa pierre à l'édifice des liens constructifs à établir entre les acteurs officiels ou reconnus du monde des archives cinématographiques et les simples particuliers collectionneurs de films.

Notre souhait a été de fournir des éléments de réflexion et un état des lieux du sujet dans la seconde moitié des années 2000. Nous espérons que notre travail sera repris par d'autres, au niveau européen, qui prendront alors le relais pour tenter de réussir, ce qui est peut-être un impossible rapprochement.

¹⁹²¹ Dans les revues *Infos-Ciné* et *1895*.

Bibliographie

Index bibliographique :

Livres, dictionnaires et revues scientifiques ¹⁹²² (par auteur des propos) :	p.593
Rapports, mémoires et thèses (par auteur) :	p.599
Colloques, conférences, rencontres et congrès (par manifestations) :	p.601
Autres articles de revues ¹⁹²³ et de journaux (par auteur des propos) :	p.605
Émissions de radio (par auteur des propos) :	p.615
Autres sources (Tv-vidéo, CD Rom, etc.) :	p.615
Autres dont catalogues :	p.616
Entretiens (par ordre alphabétique) :	p.618
Autres sources Internet (par URL racines des sites Internet ¹⁹²⁴) :	p.619

¹⁹²² Il s'agit ici de : *1895* édité par l'A.F.R.H.C. (Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma) et *Journal of Film Preservation* édité par la Fédération Internationale des Archives du Film (la F.I.A.F.).

¹⁹²³ A l'exception de certaines petites annonces mais avec les suppléments des revues.

¹⁹²⁴ Les détails des pages sont en note dans le texte.

Livres, dictionnaires et revues scientifiques (par auteur des propos) :

AUBERT Michelle, « Les nouvelles perspectives d'accès aux collections des archives françaises du film du centre national de la Cinématographie », in, *1895*, décembre 2006, n°50.

AUBERT Michelle, MANNONI Laurent, ROBINSON David, (dossier réuni par), « La collection Will DAY », *1895*, hors série, septembre 1997. 208p.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris : Nathan, 1983, 223p.

BAECQUE Antoine de, *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris : Fayard, 2003. 405p.

BELFONG (éditeur) « Note de l'éditeur », in, « La carrière de Welles », Chronologie, in, WELLES Orson, BOGDANOVICH Peter, *Moi, Orson Welles*, Ed Belfond, avril 1993, p.387. 533p.

BERNARD Hervé, (avec la contribution de HELT François et SINTAS Matthieu), *L'image numérique et le cinéma Un pont entre l'argentique et le numérique*, Saint Paul : Éd Eyrolles, 2000. 221p.

BESSY Maurice, LEGRAND Jacques (dir.), A l'Exposition universelle, le Cinématographe est réhabilité avec éclat aux yeux d'un vaste public, in, Naissance d'une industrie, in, *Chronique du cinéma* [encyclopédie], Boulogne-Billancourt : Éd Chronique, octobre 1992. 959p.

BESSEY Maurice, CHARDANS Jean-Louis, « cabine de projection », in, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, (Tome 1), Ed Jean-Jacques Lauvert, 1965.

BERTOLA Alain, « Rétrospective et restauration de l'œuvre cinématographique d'Emile Cohl », in, *1895*, décembre 2007, n°53.

BIDAULT Suzanne, *Souvenirs de guerre et d'occupation*, Paris : Ed La table rond, 1973.

BLUHER Dominique (dir.), PILARD Philippe Pilard (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 créations et créateurs*, Ed Presses Universitaires de Rennes, mars 2009. 220p.

BOMSEL Olivier, LE BLANC Gilles, *Dernier tango de l'argentique. Le cinéma face à la numérisation*, Paris : Éd École des mines de Paris – Les Presses, 2002. 98p.

BORDE Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1983, 259p. ; rééd. Ramsay, (coll. Ramsay poche cinéma), 1988. 254p.

BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques... Et du monde*, Lausanne (Suisse) : L'Âge d'homme (coll. Cinéma vivant), 1997. 109 p.

BOSSERO Christian-Marc, *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, collection Découvertes Gallimard n°308. Évreux : Éd Gallimard, 1996, 128p.

BUACHE Freddy, in, BORDE Raymond, BUACHE Freddy, *La crise des cinémathèques...Et du monde*, Ed L'age du monde, 4ème trimestre 1997, p.73. 111p.

CANUDO Ricciotto, *Le manifeste des sept arts*, Paris : Éd Séguier (coll. Carré d'Art), 1995 [Éd originale 1923], 30p.

CAROU Alain, VIGNAUX Valérie (dir.), « Quel avenir pour un patrimoine numérique ? », in, *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*.

CHAMPION Virginie, LEMOINE Bertrand, TERRAUX Claude, *Les cinémas de Paris 1945-1995*, Paris : Éd délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris (coll. Paris son et patrimoine), 1995. 218p.

CHAVEAU Agnès, TÉTART Philippe, *Introduction à l'histoire des médias en France de 1881 à nos jours*, Paris, Éd Armand Colin (coll Synthèse), 1999. 96p.

CHIRAT Raymond, *Catalogue des films français de long métrage. Films de fiction 1940-1950*, Ed Imprimeries Saint-Paul, Ed S.A. Luxembourg – Cinémathèque municipale de Luxembourg, 1981.

CHIRAT Raymond, ROMER Jean-Claude, *Catalogue des films de fiction de première partie. 1, 1929-1939*, Ed Publications du Service des archives du film du Centre national de la cinématographie, 2^{ème} trimestre 1984, 157p.

CHOKO Stanislas, *100 ans d'affiches de cinéma – Description et cotes de 20 000 affiches*, Editions De L'amateur, 1996. 394p.

CNC, *Les textes juridiques cinéma - télévision – vidéo*, Éditions Dixit – CNC, 2006. 1130p.

COISSAC Georges-Michel, *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*, Paris : Ed Cinéopse-Gauthier Villars, 1925, 604p.

COMTE Christian, RICORDEL Nicolas, « SACHA : un scanner spécifique pour les films anciens aux Archives Françaises du Film », *Journal of film preservation*, (Éd FIAF), décembre 2004, n°68, p.20.

COSANDEY Roland, GAUDRENAULT André, GUNNING Ton (dir.), *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Saint-Foy/Lausanne : Éd Presses de l'université de Laval / Éd Payot, 1992, in, VIGNAUX Valérie, *Jean-Benoît Lévy ou le corps comme utopie une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*, Plein Chant à Bassac (Charente) : Éd AFRHC, 2007, p.17.

DAGNAUD Monique, *Les artisans de l'imaginaire. Comment la télévision fabrique la culture de masse*, Paris : Éd Armand Colin, 2006, 319p.

DAIRE Joël, MANNONI Laurent, *L'œuvre de George Méliès*, (catalogue d'exposition), Paris : Éd de la Martinière, La cinémathèque française, 2008. 359p.

DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris : Éd La découverte, 2000. 128p.

DEBBASCH Charles, *Droit de l'audiovisuel*, (4ème édition), Ed Dalloz, août 1995. 757p.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, [sous forme électronique], « paragraphe 1 », site Internet La bibliothèque virtuelle, à l'adresse URL : http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_societe_spectacle_1.html, consulté le 15 juin 2007.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Mesnil-sur-l'Estrée : Éd Gallimard (coll Folio essais), 1992. 526p.

DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Ed Minuit, 1985. 378p.

DELPORTE Christian, in, RIOUX Jean-Pierre (dir.), SIRINELLI Jean-François (dir.), *Au miroir des médias. La culture de masse en France de la Belle époque à aujourd'hui*, Fayard, 2002. 462p.

DESJONQUIÈRES Pascale, *Les droits d'auteur guide juridique et fiscale*, Les éditions Juris service AGECE, 1997, 414p.

DESMÉ François, « Archives et banques de données : l'exemple de la SNCF », in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinémAction, Ed Corlet – Télérama – INA, octobre 2000. 280p.

ÉTHIS Emmanuel, DE SINGLY François (dir.), *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris : Éd Armand Colin (coll.128), 2005. 128p.

FARCHY Joëlle, *L'industrie du cinéma*, Paris : Éd presse universitaire de France (coll Que sais-je ?), 2004.

- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Editions du Seuil, 1989.156p.
- F.I.A.F., *This film is Dangerous a celebration of nitrate film*, London : Éd Fédération Internationale des Archives du Film, Roger SMITHER, Associate editor Catherine A SUROWIEC. 690p.
- F.I.A.F., *50 ans d'Archives du film FIAF 1938-1988*, Éd Fédération Internationale des Archives du Film, 1988. 203p.
- FIANT Antony (dir.), HAMERY Roxane (dir.), *Court-métrage français de 1945 à 1968 (2)*, Ed Agence du court métrage - Presses Universitaires de Rennes, (coll Le spectaculaire), 2008. 416p.
- FOREST Claude, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris : Éd CNRS économie, 1995. 310p.
- FRANCHI Rudy, FRANCHI Barbara, *Miller's Movie collectibles*, London : Ed Octopus, 2002, 146p.
- FREUD Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions*, 1915, in, CHEMANA Roland (dir), Dictionnaire de la psychanalyse, Ed Larousse, 1995, p.215. 356p.
- FREUD Sigmund, BREUER Joseph, *Etudes sur l'hystérie*, (Ed originale 1895), Ed Presses Universitaires de France – PUF, août 2002, 254p.
- GAUTHIER Christophe, « Zoom arrière: Une tentative pour incarner une Cinémathèque », *Journal of Film Preservation*, n°74-75, novembre 2007, (Éd FIAF), p.9.
- GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975*, Ed Presses Universitaires de France, mai 2009. 335p.
- GÉNOT Pascal, « Cinémathèques régionales et études cinématographiques : quelles relations pour quels apports ? », in, *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*.
- GILI Jean A ., MARIE Michel, « Pourquoi une cinémathèque universitaire ? », in, *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*.
- GRÉMILLON Jean, *Remarques sur la fonction et l'existence d'une cinémathèque*, [texte inédit], Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle. in, (Émission de radiophonique), LAURENT Natacha, « La Cinémathèque de Toulouse », in « Le Cercle des Cinéphiles », (présentée par TYLSKI Alexandre), diffusée à partir du 21 février 2006, disponible à l'adresse URL : http://www.esav-castres.fr/?page=_page_radio_cadrage.php&id_emission=5, consultée le 1 juillet 2008.
- GUERIF François, *Ciné Miscellanées*, Paris : Ed. Payot, 2007. 430p.
- GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des français*, Paris : Éd La documentation française, 2000. 349p.
- Houben Jean-François (dir.), *Dictionnaire de l'édition de cinéma*, coll CinémAction, Éd Corlet Télérama, 2001, 240p.
- HUGON Christine, *Le régime juridique de l'œuvre audiovisuelle*, coll Bibliothèque du droit de l'entreprise, Ed fédération nationale pour le droit de l'entreprise - LITEC, décembre 1993. 538p.
- INA (Institut national de l'audiovisuel), CNC (Centre national de la cinématographie), BNF, Guide des collections audiovisuelles en France, *Guide des collections audiovisuelles en France*, Paris, Ed. du CFPJ, 1994. 351p.
- JEANNE René, FORD Charles, *Histoire du cinéma 1895-1945*, (Tome IV), *Le cinéma parlant*, Paris : Éd Robert Laffont - SEDE, 1958. 574p.

- JOST François, *Comprendre la télévision*, Paris : Éd Armand Colin (coll 128), 2005, 128p.
- JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris ; Montréal, Ed l'Harmattan, 1997. 203p.
- KAUFMANN Claudine, MARTINAND Bernard, « sauver l'éphémère », in, *La persistance des images*, in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinémAction, Ed Corlet – Télérama – INA, octobre 2000, 208p.
- KITTELSON Timothy, ROSEN Robert, (entretien), in, DESSERE Gérard, « La mémoire des studios Aux portes d'Hollywood : l'UCLA. », *Les archives du cinéma et de la télévision*, CinémAction (coll), octobre 2000, p.58-61, 280p.
- LAUTNER Georges, *On aura tout vu*, à Lonrai : Ed Flammarion, novembre 2005, p.46, 281p.
- MERLAT Guy (dir. de publication), *Petit Larousse illustré*, 1988, Ed Larousse. 1720p.
- MORDER Joseph, in, VIRMAUX Alain (dir.), VIRMAUX Odette (dir.), « amateur (cinéma) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.35. 925p.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne (Suisse) : L'âge d'homme, 1973 [Éd originale 1947]. 409p.
- KUYPER Eric de, « La mémoire de archives », *Journal of Film Preservation*, (Éd FIAF), octobre 1999, n° 58-59, p.22.
- LÉON Claude, *L'image par le film ou pourtant elle tourne*, Bonchamp-Lès-Laval (Mayenne) : Éd Diderot Éditeur, (coll Arts et sciences), 1997. 149p.
- LE FORESTIER Laurent, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé 1905-1908*, Paris : Éd L'Harmattan - AFHRC, décembre 2006. 351p.
- LE ROY Éric, « L'accès aux collections des Archives françaises du film-CNC », in, *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*, pp.195-196.
- LORANCHET Philippe, *Le cinéma numérique, la technique derrière la magie*, Paris : Éd Dujarric, 2000. 256p.
- MALRAUX André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, 1946, rééd, in, *La nouvelle revue française*, n° 520, spécial cinéma, Éd. Gallimard, mai 1996.
- MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Ed Gallimard, 2006, 508p.
- MANNONI Laurent, VIGNAUX Valérie (dir.), « Musées du cinéma et expositions temporaires, valorisation des collections d'appareils : une histoire déjà ancienne », in, *1895*, octobre 2003, n°41, *Archives*, p.16.
- MANNONI Laurent, « Inauguration de la Cinémathèque corse », *1895*, n°32, in, [Source électronique], mis en ligne le 6 septembre 2006, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document122.html> , consulté le 10 avril 2008.
- MASSIGNON Valérie, *La recherche d'images. Méthodes, sources et droits*, Éd Boeck, juin 2002. 208p.
- MATTELART Armand, MATTELART Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris, Éd La découverte (coll. Repères), 3^{ème} édition : 2004.128p.
- Mc LUHAN Marshall, *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects, with Quentin Fiore*, Ed Ginkon Press 2001, [Ed originale : New York : Ed Bantam, 1967 – London : Ed Allen Lane, 1967], 160p.

- MERLAT Guy (dir de publication), *Maxidico* (dictionnaire), Ed De la connaissance, 1996. 1720p.
- METZ Christian, 1984, p.102, in, ÉTHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Ed Armand Collin 2005, p.113.
- METZ Christian, « Cinéma, photo, fétiche », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.173. 208p.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma*, Paris : Éditions universitaires, (coll. « Encyclopédie universitaire »), 5 vol.: 1968-1980.
- MORDER Joseph, VIRMAUX Alain (dir.), VIRMAUX Odette (dir.), « amateur (cinéma) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.35. 925p.
- MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Ed Armand Colin, 2007 [Éd originale 1962].
- MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris : Ed Armand Colin, 2007 [1^{ère} édition 1962].
- PAÏNI Dominique, « L'évidence patrimoniale du cinéma en question », in, *Les archives du cinéma et de la télévision*, coll CinemAction, Éd Corlet - Télérama - INA, octobre 2000, p.265. 208p.
- PINEL Vincent, LEGRAND Jacques (dir.), Les chevaux exemplaires d'Eadweard Muybridge, in, De l'image animée au Cinématographe 1600-1899, in, *Chronique du cinéma* (encyclopédie), Boulogne-Billancourt, Éd Chronique, octobre 1992, p.29. 959 p.
- PLATON, *la République*, Flammarion (rééd) 2002, 801p.
- PONT Patrice Hervé, PRINCELLE Jean-Loup, *50 ans de caméras françaises*, Éd Le rêve édition, 144p.
- READ Paul, « Hollywood's Proposals for Digital Cinema, Digital Projection of Heritage Film content at Original Frame Rates », *Journal of film preservation*, (Éd FIAF), novembre 2007, n°74-75, pp.61-70.
- ROLLAND Frédéric, « Plaidoyer pour les collectionneurs de films argentiques », in, *1895*, juin 2008, n°55, pp.181-192.
- REUMONT François, *Le guide de l'image de la prise de vues cinéma*, Paris : Éd Dujarics, Octobre 2002, 356p.
- RIMÉ Bernard, « Le partage social des émotions » (1987), in, Les émotions, RIMÉ Bernard et K. SCHERER K (Dir.), DETACHAUX et NIESTLÉ, Neuchâtel-Paris 1998, in, VANOYE Francis, « Le suspense et la participation émotionnelle du spectateur », *Le suspense au cinéma*, coll CinemAction, n°71, Ed Colet – Télérama, 1994, p.32.
- SABRIA Jean-Charles, *Cinéma français. Les années 50*, Éd Économica – Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.
- SADOUL Georges, *Le cinéma français*, Paris : Ed Flammarion, 1962, 294p.
- SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, Paris : Éd Denoël, 6 vol.: 1946-1954.
- SCHAEFFER Pierre, *La mémoire du futur* (entretien avec DESGRAUPES Pierre), in, « Quel contenus pour quel public », *Le Point*, juin 1974, ED INA, novembre 1995, p.13. 30p.
- SCHMITT Nicole, SCHMITT Frantz, VIRMAUX Alain (dir), VIRMAUX Odete (dir.), « Archives (et cinémathèques) », in, *Dictionnaire du cinéma mondial*, Ed du Rocher, septembre 1994, p.59. 925p.
- SERCEAU Michel, « projection et surface de l'écran : entre miroir et le divan », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.69. 208p.

STAAL Ana Helena de, « Epreuve de fiction : le spectateur déchaîné », in, *Cinéma et psychanalyse*, coll CinemAction, n°50, Ed Corlet 1989, p.99. 208p.

TOUBIANA Serge, in, AUBERT Michelle, « Histoire de la cinémathèque française », *Journal of film preservation*, (Éd FIAF), novembre 2007, n°74-75, p.101.

VANOYE Francis, « Le suspense et la participation émotionnelle du spectateur », in, *Le suspense au cinéma*, coll CinemAction, n°71, Ed Colet – Télérama, 1994, p.32.

VIGNAUX Valérie, « Des archives et de l'historien ou comment « chaque époque rêve la suivante » », 1895, n°41, *Archives*, 2003, [En ligne], mis en ligne le 10 février 2008, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document2223.html>, consulté le 10 avril 2008.

VOLKMANN Herbert, in, collectif des membres de la Fédération Internationale des Archives du Film, « La conservation » (chapitre III), *Manuel des archives du film*, publié par le secrétariat de la FIAF, à Bruxelles : Ed Eileen Bowser et John Kuiper, 1980, p.18, 151p.

Autres articles collectifs de 1895 / A.F.R.H.C. :

A.F.R.H.C. « Incendie d'un dépôt de la Bibliothèque du Film (BiFi) : le point de vue de l'AFRHC », 1895, n°37, *Varia*, 2002, [Revue en ligne], texte en ligne le 7 février 2007, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document229.html>, consulté le 10 avril 2008.

« S », « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », 1895, n°33, 2001, in, [source électronique] revue mise en ligne le 28 novembre 2007, à l'adresse URL : <http://1895.revues.org/document102.html>, consulté le 10 avril 2008.

Autres ouvrages de référence :

BAUDE Olivier (coord), *Corpus oraux - Guide des bonnes pratiques 2006*, Ed CNRS Editions & Presses Universitaire d'Orléans. 203 p.

F.I.A.F., *Règles de catalogages des archives de films*, Paris : AFNOR, octobre 1994, 280p.

Journal of film preservation, n°51 novembre 1995 à n°77/78 octobre 2008 [sous forme électronique].

JEUDY Henri-Pierre, *La machine patrimoniale*, Ed CIRCE, février 2008, 120p.

LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique de l'Histoire du cinéma*, Paris : Ed Armand Colin, 1992, 298p.

MONTEL Paul, *La pratique du 8 mm* (6ème édition), publication photo-cinéma, mai 1959, 190p.

VIDAL Vincent, *Cinémania. Les objets de collection du cinéma*, Editions du Collectionneur, 1994, 74p.

Intégralité de la revue scientifique de l'AFRHC 1895 jusqu'au n°56, décembre 2008 (sous forme papier et électronique).

Et une quinzaine de dictionnaires du cinéma...

Rapports, mémoires et thèses (par auteur) :

ALLIRAND Cécile, *Le Louxor, reconversion d'un cinéma à Barbès*, T.P.F.E. (Travail Personnel de Fin d'Études [mémoire]) pour l'obtention du diplôme d'architecte DPLG, École d'architecture Paris Villemin, le 13 mars 1998, 124p.

AUBERT Michelle, *bilan du CNC*, 1988, n°218.

AUCLAIRE Alain, *Par ailleurs le cinéma est un divertissement : Propositions pour le soutien à l'action culturelle dans le domaine du cinéma*, (rapport à Christine ALBANEL Ministre de la culture), novembre 2008. Version finale du 5 décembre 2008, 80p. Disponible sur forme électronique, (en format pdf), à adresse URL : www.cnc.fr .

BARONCINI Vittorio (F.U.B., Italie), MAHLER Hank (C.B.S., Etats-Unis), SINTAS Matthieu (C.S.T., France), DELPIT Thierry (C.S.T., France), *Résolution du film 35mm en projection cinématographique*, [rapport en ligne de tests réalisés dans le cadre du groupe 6/9 de l'I.T.U], document (sous forme pdf, 9p.). Disponible à l'adresse URL : http://www.cst.fr/IMG/pdf/35mm_resolution_francais.pdf , consulté le 3 août 2008.

BERTHOD Michel, *L'exploitation cinématographique dite non commerciale*, (rapport pour l'inspection générale des affaires culturelles et le ministère de la culture, à la demande du Centre National de la Cinématographie), CNC, juin 2005, 40p. Disponible sur forme électronique, (en format pdf), à adresse URL : www.cnc.fr .

BESSERER Bernard, BOUKIR Samia, [équipe du L3i (Laboratoire d'Informatique et d'Imagerie Industrielle), Université La Rochelle, France], (mémoire de synthèse) [source électronique], *La restauration numérique des films cinématographiques*, (document pdf). Disponible à l'adresse URL : <http://retouche.free.fr>, consulté le 31 août 2004.

BONNEL René, *Le droit des auteurs dans le domaine cinématographique : coûts, recettes et transparence*, (Rapport pour le CNC), décembre 2008, p.23. 74p. Disponible sous forme électronique, (en format pdf), Disponible sur forme électronique, (en format pdf), à adresse URL : www.cnc.fr .

BOURGATTE Michaël, *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*, thèse de doctorat, sous la direction de ETHIS Emmanuel, soutenue à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, le 3 décembre 2008, 490p.

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2007*, de l'assemblée générale ordinaire du 23 juin 2008.

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Projet de résolutions*, de l'assemblée générale ordinaire du 23 juin 2008.

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2008*, de l'assemblée générale ordinaire du 22 juin 2009.

DECENCIÈRE FERRANDIÈRE Étienne, *Restauration automatique de films anciens*, thèse de doctorat (en Morphologie Mathématique), soutenu à l'École des Mines de Paris, le 9 décembre 1997, 175p.

ELKHOUTABI Adil, *Le collectionneur, un acheteur, un consommateur*, thèse de doctorat, (Université Mohamed V - Agdal – Rabat - Ecole Doctorale de Gestion Traductions), version en ligne, site Internet, Memoire Onlign, à l'adresse URL : http://www.memoireonline.com/09/07/608/m_le-collectionneur-un-acheteur-un-consommateur5.html , consulté le 15 mars 2009.

LEJEUNE Anne, *Le film d'intérêt régional à la bibliothèque municipale de Lyon*, (Mémoire d'étude de conservateur de bibliothèque), 2004, consulté sous forme électronique, (en format pdf), p.21, 78p. à l'adresse URL : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/document-785>, consulté le 1 mars 2008.

F.I.A.F., *1938-1988 : 50 ans d'Archives du Film. Bilan 1989 de la Fédération Internationale des Archives du Film*, 1989, édition FIAF, 203p.

GOUDINEAU Daniel, *Adieu la pellicule ? Les enjeux de la projection numérique*, (rapport pour le CNC), Août 2006, 120p. Disponible sous forme électronique, (en format pdf), Disponible sur forme électronique, (en format pdf), à adresse URL : www.cnc.fr .

ROLLAND Frédéric, *L'impact des nouvelles technologies numériques sur la distribution des images animées en salle : les vrais enjeux du cinéma numérique*, mémoire de DEA, sous la direction de DUGUET Anne-Marie, Université Paris I Panthéon - Sorbonne, juin 2004. 137p.

ROSSI, Emmanuel, *Le CyberCinéma, la nouvelle salle de quartier européenne*, mémoire de D.E.S.S. Européen d'économie et de gestion des activités culturelles et touristiques. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne 1998-1999. 41p.

SARACCO Catherine, *Politique des archives audiovisuelles*, thèse de doctorat (franco-allemande) de l'Université Bauhaus Weimar, sous la direction de BOUGNOUX Daniel, ENGELL Lorenz, 2002. 292p.

THIOLLIERE Michel, RALITE Jack, (rapport), « Exploitation cinématographique : le spectacle est-il encore dans la salle ? », Rapport d'information 308 (2002-2003) - Commission des affaires culturelles Mission d'information, disponible sous forme électronique, à l'adresse URL : http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/exploitation_programmation/rapport_exploitation_cinema_s_enat.html#toc3, consulté le 15, août 2008.

TRASNEL Etienne, *Le cinéma numérique*, (rapport de stage pour la Commission supérieure Technique de l'Image et du Son), à l'adresse URL : www.cst.fr , consulté le 1 mars 2004,

VERNET Marc, DAIRE Joël (avec la collaboration de), *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*, mémoire, INP, 20 mars 2006. 35p.

Colloques, conférences, rencontres et congrès (par intervention) :

BACHIMONT Bruno, (communication), « Audiovisuel et Mémoire », in, « Conserver le patrimoine audiovisuel : entretenir la mémoire, préserver les contenus », in (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

BEAUVIALA Jean-Pierre, (conférence), « De Lumière à Pénélope, un siècle de caméra de grande agilité », « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule », in, « Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », à la Cinémathèque française le 21 janvier 2008, Texte disponible en ligne, à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=247>, consulté le 9 avril 2008.

BERTHET Frédérique, (compte rendu de conférence), [allusion principalement à l'intervention de LORANCHET Philippe], in, « Du film au numérique, Vies et mort de la pellicule », in, « La Journée d'études inaugurale du Conservatoire des techniques cinématographiques de la Cinémathèque française », à la Cinémathèque française, le 21 janvier 2008. Texte disponible en ligne, à l'adresse URL : www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=247.

BLANCHOT Guillaume, (communication) « L'aide française à la diffusion et à la valorisation des oeuvres sur le Net » in, « Audiovisuel et mémoire », in (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

BROMBERG Serge, (intervention), « Peut-on délocaliser les chefs-d'œuvre ? », in, (colloque) *Archimages08*, (le 21 novembre 2008), in, Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

CHALLÉAT Violaine, (communication), « Présentation du pole archives de l'ECPA-D », in, 1^{ère} *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, à la Cinémathèque française, le samedi 12 janvier 2008. [enregistrement audio disponible à la BIFI].

CHALLÉAT Violaine (communication), « Assurer l'accès aux archives de film : le cas des archives militaires ou la voix de la grande muette » ; in, « Texte Symposium La boîte de Pandore : les archives de films et la question des droits », congrès de la FIAF, Paris 22 avril 2008, disponible [sous forme électronique] (pdf, p. 4), à l'adresse URL : <http://www.ecpad.fr/> consulté le 8 mai 2008.

CHALLÉAT Violaine, (communication) « L'ECPA-D la recherche la formation et l'Europe », « Changement dans le périmètre de la culture », (Colloque), *Archimages08*, le 21 novembre 2008, Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

CENCIARELLI Cecilia, (communication), « L'établissement de nouveaux rapports entre propriété et conservation : l'exemple du fond Chaplin », in, (colloque), Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel, (notes d'exposés), in, source électronique, BIFI (Bibliothèque du Film), 30 novembre 2005, disponible (en format pdf) à l'adresse URL : <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/actes/cenciarelli.pdf>, consulté le 7 septembre 2008.

CENCIARELLI Cecilia, (intervention, lors du colloque), « L'établissement de nouveaux rapports entre propriété et conservation : l'exemple du fond Chaplin », in, « Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel », (Notes d'exposés), in, source électronique, (en format pdf), p.2, 5p, BIFI (Bibliothèque du Film), 30 novembre 2005, à l'adresse URL : <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/actes/cenciarelli.pdf>, consulté le 7 septembre 2008.

DELAForge Agnès, « De la collection au web 2.0 : construire une identité », (communication), in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région - 2] », *Archimages08*, (colloque), actes du colloque disponible sous forme électronique, sur le site Internet de l'INP, (sous forme Pdf), pp.3-12. à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

DE PASTRE Béatrice, (communication), « La conservation des films, premières prises de conscience », « Du film au numérique. Vie et mort de la pellicule ? », *Conservatoire des techniques cinématographiques* (journée inaugurale), à la Cinémathèque française, le 21 janvier 2008,

DE PASTRE Béatrice, (communication) « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », in, (colloque) *Archimages08*, le 20 novembre 2008, Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

DAIRE Joël, (intervention du type prise de parole) in, Op. cit., BROMBERG Serge, « Peut-on délocaliser les chefs-d'oeuvre ? » « Des projets en Europe, des projets européens ? », (colloque) *Archimages08*, disponible sous forme électronique (en format pdf, pp.6-7.), (le 21 novembre 2008), in, Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

DURAND, J., (communication), « Des sondages sans frontières : vers une mesure de l'audience de la télévision au niveau européen », in, Séminaire IREP, Médias et recherche, décembre 1987, pp.137-160, in, [source électronique], site Internet, DURAND Jacques, (exposé) « Les audiomètres à pousoirs en Europe situation présente et perspectives, à l'adresse URL : <http://pagesperso-orange.fr/jacques.durand/Site/Textes/t19.htm>, consulté le 10 septembre 2007.

DURUPTY Anne, WOLLING Olivier, (interventions) in (colloque), *5^{ème} Rencontres du Numérique*, « Cinéma numérique et 3D », organisées, par TDF (Télédiffusion de France), à l'Elysée Biarritz à Paris, le 26 mars 2009.

EDE François, (conférence), « La restauration des films en couleurs », dans le cadre du « Conservatoire des techniques de la Cinémathèque française », à la Cinémathèque française, le 5 décembre 2008.

ESTRAFANO Benjamin (compte-rendu), « Actualité patrimoniale », « Rencontre avec les collectionneurs », site Internet de la BIFI, à l'adresse URL : <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=246> consulté en février 2008.

FERRÃO Luis, « A European procedure for orphan works : a tool towards digitisation ? », in, « Des Projets en Europe, des projets européens ? », in, (colloque) *Archimages08* in (colloque) *Archimages08*, le 21 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

GAUTHIER Christophe, (communication) « Enrichissement et diffusion du patrimoine cinématographique à l'heure du tout numérique », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région] », in, (colloque) *Archimages08*, le 20 novembre 2008, Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

GAUTHIER Christophe, (communication) *2ème Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, Cinémathèque française, le 28 mars 2009, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

GRAS Pierre, (intervention) « Les modèles historiques du privé et du public pour la valorisation », Droit des œuvres et du patrimoine cinématographique et audiovisuel, (Notes d'exposés en colloque), in, source électronique, (en format pdf, p.6, 10p), BIFI, 30 novembre 2005, à l'adresse URL : <http://195.115.141.14/expert/journees/2005/actes/gras.pdf>, consulté le 7 septembre 2008.

HENNION Jean-Baptiste, (conférence), « La projection numérique une évolution technique », Conservatoire des techniques, à la Cinémathèque française, le 9 janvier 2009.

JOST François, (conférence), « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique : Hôtel du Parc » [source électronique], à l'INA, (format pdf), le 29 décembre 1999, à l'adresse URL : <http://www.ina.fr> (plus disponible mais lu en 2006).

KITSOPANIDOU Kira, (conférence), « Du Movietone au Cinémascope - L'innovation technologique au sein de la 20th Century Fox » [à partir de sa thèse : *L'innovation technologique dans l'industrie cinématographique hollywoodienne. Le cinéma-spectacle des années 50: une mise en perspective des stratégies liées à l'Eidophor et au CinémaScope*, (Dir, CRETON Laurent), Paris III, décembre 2002)], Conservatoire des techniques, à la Cinémathèque française, le 7 novembre 2008.

LAMOTTE Jean-Marc, (communication), *2ème Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, Cinémathèque française, le 28 mars 2009, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

LE ROY Eric, (communication), in, 1^{ère} *Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques*, à la Cinémathèque française, le samedi 12 janvier 2008, [enregistrement audio disponible à la BIFI].

LINDEPERG Sylvie, (communication), « La mémoire pour un historien », in, « Mémoire / identité / territoire », in (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009

LUCA FARINELLI Gian, (communication) « La région et le monde », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région- 1] », (colloque), *Archimages08*, le 20 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009

PATERSON Richard, (communication) « A national policy for the moving image », in, « Les situations européennes [L'Europe, La nation, La région- 2] », in, (colloque) *Archimages08*, le 20 novembre 2008. Actes disponibles sous forme électronique, site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

PÉRZ GUEVARA Mari Sol, (intervention), « Politiques audiovisuelle et des médias », « Commission européenne » in, « Cinéma et audiovisuel : Quelles mémoires numériques pour l'Europe ? », (colloque) *Archimages08*, in, source électronique, (en fichier Power point), site Internet de l'INP, à l'adresse URL : <http://www.inp.fr>, consulté le 1 juillet 2009.

QUANTIN Stéphanie, (compte-rendu), « Deuxième rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », site Internet de la BIFI, [consulté pour lecture avant publication], à l'adresse URL <http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=299> , consulté le 15 avril 2009.

RACINE Bruno, (intervention), « L'actualité de la mémoire », in, « Ouverture », (19 novembre 2008) *Archimages08*, (colloque), actes disponibles sous forme électronique, (en format pdf, p.1), in, site Internet de l'INP., à l'URL <http://www.inp.fr>, consulté le 4 juillet 2009.

ROLLAND Frédéric, (communication), « 2^{ème} Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », à la Cinémathèque française, le 28 mars 2009.

ROLLAND Frédéric, (conférence), « Collections de cinéma », médiathèque de Nevers, le 13 janvier 2009.

TIJUS Charles (communication) « Baromètre TDF », (réalisée fin 2008, par le Pr Charles TIJUS et Stéphane JUGUET chercheurs au L.U.T.I.N. (Laboratoires des Usages en Technologies d'Information Numériques)), in (colloque), 5^{ème} *Rencontres du Numérique*, « Cinéma numérique et 3D », organisées, par TDF (Télédiffusion de France), à l'Élysée Biarritz à Paris, le 26 mars 2009.

TODOROVITCH Boris, (communication), « Public/privé : qui fait quoi aujourd'hui en matière de patrimoine ? », (intervention), [Table ronde animée par DACBERT Sophie], in, *Quatrièmes journées d'études européennes sur les archives et le patrimoine européen*, colloque organisé par la BNF, le CNC, la Cinémathèque Française, la FÉMIS, l'INA, Institut national de l'Histoire de l'Art, et l'INP, le 30 novembre 2005, à la BNF.

VERNET Marc, (communication), « Qu'est-ce que le numérique change pour « le cinéma comme objet patrimonial » ? », in, « Audiovisuel et mémoire », in, (colloque) *Archimages08*, le 19 novembre

2008, actes disponible sous forme électronique, site Internet de l'INP, (pdf) à p.6, consulté le 1 juillet 2009.

VERSCHEURE Jean-Pierre, (conférence), « Histoire du Technicolor trichrome de 1932 à nos jours », Conservatoire des techniques cinématographiques, à la Cinémathèque française, le 4 avril 2008.

Autres références de colloques :

PARIS CINEMA [organisation – plaquette] « Quelle place du cinéma dans la nouvelle télévision publique », (introduction au résumé de la table ronde dans le cadre du Festival cinéma du 1 au 12 juillet 2008), site Internet de Paris Cinéma, à l'adresse URL : <http://www.pariscinema.org/fr/direct/campus08/tvpublique.html>, consulté le 25 novembre 2008.

Archimages07 colloque organisé par l'INP du 22 au 24 octobre 2007.

Autres articles de revues et de journaux (par auteur des propos) :

- ALICC « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002.
- ALICC (La rédaction), « Adieu Monsieur GOULARD », *Infos-Ciné*, mars 2003, n°53.
- ALICC, « Calendrier des foires et brocantes pour les collectionneurs », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42.
- ALICC, « Vers la maturité n°34 à 42 (Mai 1997 et Janvier 2000) », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60.
- ALICC, « Info-Presse », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.38.
- ALICC, « Magazine 9,5 », *Ciné 9,5*, in, *Infos-Ciné*, janvier 1994, n° 23, p.27.
- A.B, « Visitor Q en vidéo numérique dans les salles », *Le film français*, 4 octobre 2002, n°2958, p.8.
- ANNEES LASER (LES), « Actualités », *Les Années Laser*, juillet Août 2008, n°144, p.8.
- AUGUSTI José, « Les cinglés 2009 », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°13.
- BALLE Catherine, « Piratage des films c'est la folie sur le net », *Aujourd'hui en France*, 23 août 2008, p.2.
- BELLAÏCHE Philippe, « Changements de formats », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530.
- BERGER Pierre Francis, « Les éditions 9,5 et Tobis Degeto », *Ciné 9,5*, juillet - Août - Septembre 2008.
- BLANC Maurice, « Portrait d'un collectionneur », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°40, p.14.
- BLANC Maurice, « La Distribution du film 16 mm commercial en France, de 1945 à 1961 », *Cinéscoopie*, juin 2006, n°2.
- BLANC Maurice, ICART Roger, « La cinémathèque de Toulouse (2ème partie) », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5.
- BLANC Maurice, « Adieu l'ami », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71.
- BLANC Maurice, « Les projecteurs PAILLARD BOLEX et leurs évolutions », *Infos-Ciné*, n°71, décembre 2008.
- BERTHELOT Jean, ROLLAND Michel, BLIND Maurice, GOMET Alain, DELOUTE André, GASQUI Michel, ROMAN-GUILLARTE José, DRUART Alain, LEFEVRE Jacques, GUENET Robert, « Hommage à nos amis disparus - Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, pp.37-38.
- BESSION Roger, « Le mois du cinéma en Lubéron », *Infos-Ciné*, octobre 2008.
- BIANCHI Gilbert, « Des cinémas de quartier aux salles d'exclusivités Le projectionniste Ce prince des ténèbres », *Infos-Ciné*, octobre 1994, n 265.
- BIANCHI Gilbert « La restauration du patrimoine audiovisuel chez les professionnels et les amateurs », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63.
- BIANCHI Gilbert, « Les films Pathé-Baby Colories », « Maison d'édition de films en formats réduits », Hors série, *Infos-Ciné*, 2002.
- BIANCHI Gilbert, « Pathé sélection 1933 – 1936 (fin) », *Infos-Ciné*, avril 1993, n° 20.
- BIANCHI Gilbert, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, janvier 1993.
- BIANCHI Gilbert, « Village et cinéma », *Cinéscoopie*, juin 2006.
- BIANCHI Gilbert, « La solitude du sauveur de fond... audiovisuels bien entendu », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5.
- BOINET Jean-Jacques, in « Objectif 16 », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37, p.11.
- BOOTER Joel, « Jeux d'ombres et de Lumière », *Infos-Ciné*, n°26 octobre 1994, p.3.
- BORDE Raimond, in, Préface de, ICART Roger, La révolution française à l'écran, in, GUERIN Pierre, « L'Ami Roger », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11, p.43.
- BORESTEIN Daniel, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, pp.24-26.

BORT Emmanuel, « NAB 2006 consacre le Digital Cinema », *Le technicien du film*, mai 2006, n°566, p.21.

BOSQUILLON Sophie, « Ariane Guliver au cœur de l'argentique », *Sonovision digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512.

BOUSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Pénélope entre l'argentique et numérique », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, octobre 2008, n°533.

BOSQUILLON Sophie, « XIIIèmes rencontres de la CST, 2ème partie Du scénario à la technique », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515.

BOUSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Focus sur les caméras numériques », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision*, n°489.

BOSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, « Le cinéma numérique monte en puissance à l'IBC 2004 », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision*, novembre 2004, n°489, p.10.

BOSQUILLON Sophie, PIGEON Jacques, OLLIER Lionel, « NAB 2008, un NAB tout en relief », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530.

BOURGET Jacques, « Etre ou devenir collectionneur de films. Passé, présent... Avenir », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63.

BOURGET Jacques, « des projecteurs 16 mm et 9,5 mm NEUFS », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65.

BOURGET Jacques, « Cinémathèque pour vous », *Infos-Ciné*, juillet 1991, n°13, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002.

BOURGET Jacques, « A propos des maisons d'édition », *Infos-Ciné*, avril 1988, n°2, in « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-ciné*, hors série, 2002.

BOURHIS Marc, « Les salles de cinéma françaises entrent dans la 3è dimension », *Sonovision Broadcast*, décembre 2007, n°524, p.100.

BOURHIS Marc, « Lola Montès, une restauration hollywoodienne ! », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530.

BOUZET Ange-Dominique, « Plan Orsay pour 50 ans d'archives », *Libération*, 7 juin 1988, p.36.

BOYER Davis « Catalogue des scopitones arabes », *Infos-Ciné* (hors série), juillet 2007.

BRARD Pierre, « Théorie de la pratique de couleur à l'écran », *Le cinéma chez soi*, février 1959, n°21.

BRENDEL Harald, « The Power of Film », *ARRI News* (90 Years), septembre 2007, p.20, 67p.

BRENGEL Uwe, *Movie* [revue spécialisée allemande devenue depuis Cine 8-16], 25 mars 2005, in, (traduit par NUFFER Ingrid), *Infos-Ciné*, juin 2005, n°61, p.26.

BRETÈQUE François de la, « Cinéma régional cinéma national » (introduction), « Cinéma régional / cinéma national », (n° spécial), *Les cahiers de la cinémathèque*, Ed Cinémathèque Euro-Régionale Institut Jean Vigo, n°79, mars 2008, p.3.

BASTIDE Bernard, « La place du cinéma à l'université et dans la documentation ». *Bulletin des Bibliothèques*, de France, 2007, n° 2, p. 23-28, in, [source électronique], site Internet BBF, à l'adresse URL : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-02-0023-004> consulté le 28 août 2009.

CAHIERS DU CINÉMA, « USA : alliance contre le piratage », *Cahiers du cinéma*, juillet - août 2009, n°647, p.65.

CANU Arthur, « Christie et la CST font le point sur le cinéma numérique », *Sonovision Broadcast*, septembre 2007, n°521, p.128.

CARRIN François, « Faubourg 36 en 70mm au Paramount opéra », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70.

CECCONI Baptiste, « comment fonder un ciné-club », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64.

CHAABANE Soufiane, « Archive de film et droit d'auteur », *Culture et recherche*, avril - mai - juin, 2005, n°105, 24p.

CHAPTAL Alain, « Le retour en force du Media asset management », *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512.

CHARDÈRE B, « Par ailleurs une industrie... L'année 1958 en chiffres », *Image et son*, (revue culturelle éditée par l'UFOLEIS), décembre 1959, n°126.

CHARPENTIER André, in, [enquête de] GUERIN Pierre, « Le cinéma d'amateurs est-il en perte de vitesse ? », *Cinéscoopie*, p.38.

CHEVRIER Marc, in, GUÉRIN Pierre (interview), « La salle de cinéma de Marc », *Cinéscoopie*, décembre 2007, n°7, pp.27-30.

CINE 9,5, Le Bureau du C.C.9,5 de France, Ciné Club 9,5 [Feuillet volant de présentation de l'association], In, Ciné 9,5, Avril – Mai - Juin 2007, n°293.

CINE 9,5 (La rédaction), « Programmes des séances du 4° Trimestre 2007 », *Ciné 9,5*, Octobre - Novembre - Décembre 2007, n°295, p.6.

CINE 9,5, « Sommaire », Ciné 9,5, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299, p.1.

CINE 9,5, (La rédaction), *Délégués* (tableaux), *Ciné 9,5*, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299, p.2.

CINÉSCOPIE « Scopitone Liste Générale », supplément gratuit, *Cinéscoopie*, septembre 2007, n°7, 14p.

CINESCOPIE, « l'Almanach » (supplément), *Cinéscoopie*, mars 2009, n°13, p.3, 12p.

COMBARD Valérie, (propos recueillis par BERTOU Dominique), in, « Tant qu'il y aura des archives », *Le technicien du film*, novembre 2005, n°560, p.40.

D'ACUNTO Georges, « Harry « SNUB » POLLARD avec BEAUCITRON », *Cinéscoopie*, juin 2007, n°6.

D'ACUNTO Georges, « liste des films en format 9,5 mm édités en France avec Ben Turpin alias Andoche, Calouchard, Calouchon, Casimir ou Narcisse », *Cinéscoopie*, mars 2008, n°9.

DANEY Serge, *Trafic*, automne 1992, n°4.

DASSONVILLE Martial, « Jack Pascaux Le toto de Bourges », *Infos-Ciné*, avril 2007, n°66.

DEPARDON Raymond, (propos recueillis par, FRODON Michel, le 3 août 2008), « Entretien avec Raimond Depardon et Claudine Nougaret », *Cahiers du cinéma*, octobre 2008, n°638, p.16

DEROBE Alain, « Pourquoi trois perfos maintenant ? », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision*, mai 2003, n°473, p.47.

DONY Frédéric, « J'aime », », *Infos-Ciné*, avril 1992, n° 16, p.17.

DRUART Alain, CASTEL Philippe, « Projecteur EIK RT1 à lampe 200 watts...50 watts de plus qui font mal ! », *Infos-Ciné*, décembre 2008.

DUBOIS Wiliam, « Télévision, la restauration du patrimoine », *Le Technicien du film*, 15 septembre 2003, n°536.

DUMAS Frédéric, « La détection de diffusion d'extraits d'archives vidéo Une signature électronique conçue par l'INA », *Culture et recherche*, avril - mai - juin 2005, n°105, p.10, p.24.

FARES Nancy, (GARCIA Patrick-Pierre, interview de), « DLP cinema : la France se doit de montrer la voie ! », *Sonovision Broadcast*, avril 2008, n°528, p.118.

FAUDEUX Stéphan, « Il était une fois », (Éditorial), *Sonovision Digital Film*, (supplément de) *Sonovision*, mai 2003, n° 473, p.3.

FELIX-DIDIER Paula, (propos recueillis le 31 juillet 2008 à Buenos Aires et traduits par AZLBERT Nicolas, in, « Metropolis retrouvé à Buenos Aires », *Cahiers du cinéma*, septembre 2008, n°637, pp49-50.

FEDOROFF Igor, « Dietrich kempski Scopimax », *Info-Ciné*, octobre 1988, n°4, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002, p.41.

FERENCZI Aurélien, « Et si ces films n'existaient pas... », *Télérama*, 5 août 2009, n°3108-3109, pp.20-22.

FLORENCE Daniel, « Un nouveau magazine sur le cinéma argentin », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p56.

GARCIA Jean-Pierre, « Pionner change de vision », *Sonovision Broadcast*, juillet août 2008, n°531.

GARCIA Patrick-Pierre, « Les écrans plats jouent aux plus fins ! », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.98.

GARCIA Patrick-Pierre, « Salon CEATEC 2008 : Tokyo, autel de la HD ! », *Sonovision Broadcast*, décembre 2008, n°535, p.98.

GARCIA Patrick-Pierre, « Sony choisit la France pour planter sa B.A.S.E », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, p.136.

GARCIA Patrick-Pierre, « Blu-ray Disc : la fonction BD-live décryptée ! Sony installe sa BASE à Paris », *Sonovision Broadcast*, juin 2008, n°530, p.122.

GASQUI Michel (introduction), in, AUGUSTI José, « Les cinglés 2009 », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°13, p.42.

GASQUI Michel, « Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, décembre 2006, n°4, p.30.

GASQUI Michel, « La Ciotat accueille les films amateurs argentiques », *Cinéscoopie*, juin 2008, n°10.

GASQUI Michel, « Editorial », *Cinéscoopie*, mars 2009, n°9, p.4.

GARSON Charlotte, « Le Réveil des ayants droits », *Cahiers du cinéma*, février 2006, n°609, p.50.

GLEIZES Jean-Louis, « Y Aurait il encore des ciné-clubs ? », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11.

GLEIZES Jean-Louis [en réponse dans la rubrique boîte aux lettres à Nadine DENIS], *Cinéscoopie*, n°13, mars 2009, p.56.

GLEIZES Jean Louis, « Autoportrait d'un collectionneur exploitant », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40.

GOMEZ Christian, « PrestoPrime étudie les outils de sauvegarde », *Sonovision Broadcast*, mai 2009, N°540, p.56.

GOUYET Jean-Noël, « Quelles images numériques pour le D-cinema », *Le Technicien du film*, septembre 2004, n°547, p.39.

GROFFIER Frédéric, « Oui, le 4,75 mm existe je l'ai rencontré ! », *Infos-Ciné*, Janvier 2000, n°42, p.25.

GUELLERIN Christian, « Le CinemaScope Ses dérivés et ses concurrents », *Le Technicien du film*, 15 janvier 2005, n°551.

GUERIN Pierre, « Les associations de collectionneurs de films », *Infos-Ciné*, septembre 1996, n°32.

GUERIN Pierre, « L'Ami Roger », *Cinéscoopie*, septembre 2008, n°11.

GUÉRIN Pierre, « catalogue général des éditions de films en format 9,5 mm en langue française », *Infos-Ciné*, janvier 1998, in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002, p.8.

GUERIN Pierre, « Enquête chez les burlesques », *Infos-Ciné*, juillet 1992, n°17.

GUÉRIN Pierre, « Pierre Guérin auto-portrait de collectionneur », *Infos-Ciné*, juillet 1995, n°29.

GUERIN Pierre, « Ciné-mémoire », in « Cent Cine-Bougies », *Infos-Ciné*, octobre 1995, n°30.

GUÉRIN Pierre, « Editorial » « Tous journalistes », *Cinéscoopie*, juin 2009, n°14, p.4.

GUERIN Gilles, « La 3-D aujourd'hui au cinéma... Demain chez vous », *Les années Laser*, juillet - août 2008, n°144.

HÉMERRY Annik, « Le Renard et l'Enfant mariage de HD et de 35mm », *Sonovision Broadcast*, octobre 2007, n°522.

HERMET Christelle, BESSE Alain, « La CST au cœur du cinéma numérique », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, mai 2008, n°529, p.19.

ICART Roger, « La prestigieuse aventure de la cinémathèque de Toulouse », *Cinéscope*, décembre 2006, n°4.

ICART Roger, « Les éditions Pathé-Baby », [Réédition, *Cinémathèque pour Vous*, juin - juillet 1972, n°4] in, « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002, p.7.

ICART Roger, « De la "drôle de guerre" à une drôle d'après guerre (1939-1940) », *Cinéscope*, juin 2008, n°10.

KIENING Hans (Dr.), « Does 4k Look Better Than 2K », *ARRI News (90 Years)*, septembre 2007.

KIENING Hans (Dr.), « Visual perception Limitations for large Screens 4K+, Part III », *ARRI news*, avril 2008.

KIENING Hans (Dr.), « 4K + part II.. into the digital realm », *ARRI news (90 years)*, septembre 2007.

KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, n°515, février 2007.

KLIMBERG Nathalie, « Le droit à l'image selon Corbis », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527.

KLIMBERG Nathalie, « anatec.org, le site de référence », *Sonovision*, juin 2004, n°485.

KROHN Bill, « Touch of evil, épitaphe du film noir », *Cahiers du cinéma*, janvier 1999, n° 531, p.5.

GEORGES Marc, (alias de), BOULENGER Marc, « Evènement – Cinémathèques publiques cinémathèques privées », *Cinéscope*, mars 2009, N°9, pp.59-60.

GRÉGOIRE Gilbert, *Notice de réglage du projecteur P26.24*, [document] (supplément gratuit à), *Cinéscope*, Décembre 2006, n°4, 12p.

GUENET Robert, « Hommage à nos amis disparus Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscope*, mars 2007, n°5, p.38.

GUERRAND Henri-Roger, « Le métro une figure cinématographique emblématique de Paris », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72.

GUILBERT Michel [dir. de publication], [l'ensemble du numéro] *DÉCLIC* (le bulletin des Iconomecanophiles du Limousin), avril 2009, n°42.

LACOUR Patrice, *Infos-Ciné*, octobre 1994, n°26, p.26.

LANDRAGIN Jean-Pierre, « le cinéma numérique en quête de légitimité », *Broadcast*, n°475, juillet 2003, p.19.

LANET Edouard, « Le reflet Médecis éprouve la vidéo », *Libération*, 23 août 2002, in, *Lettre AFC 13* septembre 2002, in, [Source électronique], « Revue de presse en ligne », du site Internet *Afcinema.com* à l'adresse URL : <http://www.afcinema.com/-Revue-de-presse-.html> , consulté le 9 mai 2007.

LATRASSE Jeannine, « 10ème festival du film court « L'Avis de Château » Château Chinon (Nièvre) – 19-22 juillet 2007 », *Ciné 9,5*, Janvier – Février – Mars 2008, n°296.

LATRASSE Jeannine, « 1er Festival du film court - Partie(S) de campagne » d'Ouroux en Morvan (Nièvre – 18 - 20 juillet 2008 », *Ciné 9,5*, Octobre – Novembre – Décembre 2008, n°299.

LAUBIE Jean-Claude, « Un format substandard d'avant-guerre Le Pathé-Rural 17,5mm », *Infos-Ciné*, juin 2002 1999, n°50.

LAUBIE Jean-Claude, « 1938 Le Super rural. (N°8166) », *Infos-Ciné*, décembre 2002, n°52.

LAUBIE Jean-Claude, « Le projecteur Pathé Natan », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41.

LÉGUILLÉ Jacques, « Reportage », « Saint-André de l'Eure », *Ciné 9,5*, Juillet – Août – Septembre 2008, n°298, p.18.

LÉGUILLÉ Jacques, « Reportage », « Cormontreuil », *Ciné 9,5*, Juillet – Août – Septembre 2008, n°298, p.19.

LOZAHIC Didier, in, (interview de MASSELOT Olivier), « Didier Lozahic, le manufacturier du son cinéma », *Sonovision Digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523.

LYNCH David, in, (propos recueillis par, PENSO Gilles), « Entretien avec David Lynch », *Sonovision Broadcast*, mars 2007, n°516, pp.54-55.

MARMU Aurélie, « J'irai dormir à Hollywood », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, octobre 2008, n° 533, p.24.

MIER Guy-Louis, « Star Wars la trilogie en DVD », *Le technicien du film*, 15 octobre 2004, n°548, p.20.

MIER Guy-Louis, « Le film de commande enquête. Un continent caché », *Le technicien du film*, 15 avril 2002, n°521, p.35.

MIER Guy-Louis, « Comment gagner de l'argent avec la HD », *Le technicien du film*, novembre 2005, n°560, p.14.

MESSY Philippe, « Portrait d'un collectionneur », *Infos-Ciné*, janvier 1992, n° 15.

MORET Henri, « Fête de la Durance », *Cinéscoopie*, septembre 2007, n°7.

MORIN Hervé, « Quel gardiens pour la mémoire ? » [« Les métamorphoses de la mémoire 6/6 »], *Le Monde*, [journal sous forme électronique], Ed du 20 juillet 2008. à l'adresse URL http://www.lemonde.fr/sciences-et-environnement/article/2008/07/19/quels-gardiens-pour-la-memoire_1075179_3244.html , consulté le 20 juillet 2008.

MOROY Serge, GUERIN Pierre, « Notre sondage ALICC Résultats et commentaires », *Infos-Ciné*, mai 1998, n°37.

MOROY Serge, « Justice, Faux départ pour le procès GOMET, (Procès Gomet 1) », *Infos-Ciné*, septembre 1999, n°41.

MOROY Serge, « Justice, Procès Gomet (2) », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42.

MOROY Serge, « Justice, Le verdict, Procès Gomet 3 », *Infos-Ciné*, n°43.

MOROY Serge, « AG 2001 du Ciné-club 9,5 de France », *Infos-Ciné*, mars 2002, n°49.

MOROY Serge, « Justice : Procès Gomet (6) L'arrêt de la cour d'appel de Versailles », *Infos-Ciné*, n°49, mars 2002, pp.8-9.

[Voir Annexe A9. MOROY Serge, « Affaire Procès Gomet (6) : l'arrêt de la cour d'Appel de Versailles », *Infos-Ciné*, n°49, mai 2000].

MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50.

MOROY Serge, « Une visite à Film Office », « Maison d'édition de films en formats réduits », *Infos-Ciné*, hors série, 2002, p.17.

MOROY Serge, « Michel Nouchy a pris sa retraite », *Infos-Ciné*, mars 2003, n°53.

MOROY Serge, « Ciné-Technique a tourné le rideau », *Infos-Ciné*, juin 2003, n°54.

MOROY Serge, « Justice : Affaire Michel Cursan », *Infos-ciné*, juin 2003, n°54, p.41.

[Voir Annexe A10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », *Infos-Ciné*, n°54 juillet 2003]

MOROY Serge, « Bref regard sur Argenteuil 2005 », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60, p.46.

MOROY Serge, « La documentation publicitaire des années 70 sur le matériel cinématographique », *Infos-Ciné*, mars 2005, n°60.

MOROY Serge, « Single 8 : Fuji jette l'éponge », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p.58.

MOROY Serge, « Adieu Popaul », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65.

MOROY Serge, « La Camex 8mm », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65.

MOROY Serge, « Si Disney m'était conté », *Infos-Ciné*, décembre 2006, n°65.

MOROY Serge, « Le Vox Un cinéma de quartier comme tant d'autres », *Infos-Ciné*, avril 2007, n°66.

MOROY Serge, « Cinéma en plein air à Paimpol », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67.

MOROY Serge, « La colleuse 16mm Bolex-Paillard », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67.

MOROY Serge, « La patronne des scopitones », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69.

- MOROY Serge, « Rencontre collectionneurs privés / centre d'archives cinématographiques », « Dis moi qui je suis, je te dirai qui tu es », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69.
- MOROY Serge, [articles divers, in, *L'érotisme au cinéma* [dont « Les films glamours de George Harrison Marks » & « Sur eBay : une petite annonce plutôt insolite »]], *Infos-Ciné*, juin 2008, hors série.
- MOROY Serge, « Autant en emporte le Mistral ou l'itinéraire d'un cinéophile de 1928 à 2008 », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70.
- MOROY Serge, « La seconde guerre mondiale en Super 8 », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70.
- MOROY Serge, « La cinémathèque française en marche vers le futur », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.29.
- MOROY Serge, « La FFCV verse ses films au patrimoine national », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70.
- MOROY Serge, « Périgny-sur-Yerre (94) », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.4.
- MOROY Serge, « Les cinglés ne crisent pas », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, pp.6-7.
- MOROY Serge, « Seconde rencontre collectionneurs et institutionnels », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72.
- MOROY Serge, « Chelles 2009. Mais où sont donc les films d'antan ? », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.8.
- MOROY Serge, Calendrier des foires & brocantes, *Infos-Ciné*, septembre 2009, n°73 [par anticipation].
- MORET Henri, « Editorial », *Ciné-club amateur de provence – Revue du cinéma " d'amateur " en Provence* « 1998-2008 », n°12, mars 2008, p.3.
- NALLET Gérard, « Réflexions », », *Infos-Ciné*, janvier 1992, n° 15, p.23.
- NAJBERG Daniel, « La conservation des films », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.46.
- NAJBERG Daniel, « conservation des films : le Centre images de la région Centre », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70.
- NOUCHY Michel, in, (interview) GUÉRIN Pierre, MOROY Serge, « Un entretien exclusif avec Michel Nouchy (Occafilms) », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40, p.26.
- OLLIER Lionel, « CielEcran participe à la fréquentation des salles », *Sonovision Digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523.
- OLLIER Lionel, « La caméra Dalsa Origin », *Sonovision Broadcast*, mars 2007, n°516.
- OLLIER Lionel, « Le " rapport Goudineau " face à la FNCF », *Sonovision digital film*, (supplément de, *Sonovision Broadcast*), novembre 2006, n°512, p.47.
- PETOT Didier, « Une description et datation des films amateurs Pathé 9,5 de 1923 à 1939 », *Revue du cinéma « amateur » en Provence*, septembre 2003, pp.5-7, 14p.
- PFEIFER Marc, « Le Super 8 d'édition en Allemagne », *Infos-Ciné*, mai 1999, n°40, p.36.
- PIGEON Jacques, « Il n'y a pas que la définition qui compte ! », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, pp.112-113.
- PIGEON Jacques, « Caméras numérique le cru 2007 », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515.
- PIGEON Jacques, « Les post producteurs ont une lourde tâche », *Sonovision Broadcast*, septembre 2008, n°532, p.103.
- PINEL Vincent, « Largeur du film, largeur de l'écran. La quête du format du Kinetoscope au CinemaScope », *Positif*, mai 2004, n°519.
- PINEL Vincent, « Dans la jungle des formats. L'exploitation de l'écran, la défaite du cadre », *Positif*, mai 2004, n°519.
- PING Francis, « DVD : les conséquences pour la restauration », *Sonovision Digital film*, (supplément de), *Sonovision*, mai 2004, n°484, p.44.
- PLOYE François, « Dimension 3 à Paris expo, le relief en quête de maturité », *Sonovision Broadcast*, juillet - août 2008, n°531, p.25.

- PLOYE François, « Du relief plein de promesses à la Villette », *Sonovision Digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, novembre 2006, n°512, p.58.
- PLOYE François, « Objectif 4K à la Warner », *Sonovision digital film*, (supplément de), *Sonovision*, novembre 2004, n°489.
- PLOYE François, « 10 000 BC, au temps des mammoths et des pyramides », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.84.
- POTTER Frédéric, in, CHAPTAL Alain, « La Tv sur IP se banalise », *Sonovision Broadcast*, mars 2008, n°527, p.94.
- RACOUCHOT Michel, « Musée du cinéma et de la photo de Saint-Nicolas-De-Port (54) », *Infos-Ciné*, décembre 2002, n°52, p.29.
- READ Paul, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, n°515, février 2007, p24.
- REUMONT François, « La reconnaissance du savoir-faire cinématographique », *Le technicien du film*, mai 2006, n°566, p.30.
- RICHARD Michel, « Transfert films > vidéo Arrêtez le massacre », *Infos-Ciné*, septembre 2006, n°64, p.52.
- RICHARD Michel, « Identification des caméras », *Infos-Ciné*, octobre 2008, n°70, p.50.
- RICHLER Mordecai, L'office National du Film Canadien, *Image et son*, (Revue de l'Union Française des œuvres Laïques d'Education par l'Image et par le Son (L'Ufoleis)), avril 1956, n°91, p.18.
- RIVETTE Jacques, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma*, 1961, n°120, pp. 54-55.
- ROLLAND Frédéric, « Le pôle archives de l'ECPAD », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.30.
- ROLLAND Frédéric, « Compte rendu du sondage auprès des collectionneurs de films argentiques en France », *Infos-Ciné*, avril 2006, n°63, pp.22-25.
- ROLLAND Frédéric, « Communiqué - Pour que les choses bougent enfin ! », *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.39.
- ROLLAND Frédéric, « Infos Scopie », *Cinéscoopie*, septembre 2007, n°7, p.22.
- ROLLAND Frédéric, « Rencontre collectionneurs privés / centres d'archives cinématographiques La rencontre vue par son initiateur », *Infos-Ciné*, avril 2008, n°69, p.23.
- ROLLAND Frédéric, « Un voyage avec Laurent Mannoni pour l'inauguration de « Montreurs d'images » une exposition de Bruno Bouchard », *Infos-Ciné*, décembre 2008, n°71, p.11.
- ROLLAND Frédéric, « Seconde rencontre entre collectionneurs privés et centres d'archives cinématographiques », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, pp.38-39.
- ROMAN-GUILLARTE, « Hommage à nos amis disparus - Notre ami Paul Vouillon », *Cinéscoopie*, mars 2007, n°5, p.38.
- SCHPOLIANSKY Jean-Jacques, in, propos recueillis par SELLAM Laetitia, « Le Balzac s'ouvre au D-cinema », *Sonovision*, janvier 2004, n°480, p.93.
- SIBONY Anne-Lise, SMETS Jean-Paul, « Le droit et la mémoire à l'ère numérique », *Le Monde*, 14 septembre 2000, p. 20.
- SICLIER Jacques, *Le Monde*, 5 août 1980, in, op. cit., MANNONI Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, ..p.458.
- SIEGFRIED J.R., « Analyse des films » « Séances du 16 et 17 avril 2007 », *Ciné 9,5*, Octobre - Novembre - Décembre 2007, n°295, p.4.
- SONOVISION BROADCAST, (« Actualités »), « Intermédiaires numériques », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, p.17.

SONOVISION BROADCAST, (« Actualités ») « Archivez vos images numériques sur film argentiques ! », *Sonovision Digital Film*, supplément à, *Sonovision Broadcast*, novembre 2007, n°523, p.17.

SONOVISION BROADCAST, « Il faut sauver le marché de la vidéo ! », *Sonovision Broadcast*, février 2008, n°526, p.12.

SONOVISION Diffusion – Publi-information, « Avec Christie, Bienvenue dans la troisième dimension » *Sonovision digital film*, supplément de, *Sonovision Broadcast*, mai 2009, n°540, p.58.

SONOVISION BROADCAST, (« Actualités »), « Une pellicule à l'aise dans les hautes lumières » *Sonovision digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, février 2008, n°526, p.8.

SONOVISION BROADCAST, (« Actualités »), « Fusion avortée entre LTC et Eclair Group » *Sonovision Broadcast*, juillet août 2008, n° 531, p.8.

SONOVISION BROADCAST, (« Actualités »), « IMAX opte pour le DLP cinéma ! », *Sonovision Broadcast*, avril 2008, n°528, p.16.

SONOVISION BROADCAST, « Actualités. En bref », *Sonovision Digital film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, janvier 2007, n°515, p.6.

SUZONI Mathieu, « Showest / La 3D : L'avenir du cinéma numérique », *Sonovision Digital Film*, (supplément de), *Sonovision Broadcast*, mai 2008, n°529, p.10.

TAUFOUR Pierre-Antoine, « Non la vidéo n'est pas le cinéma !... », *Cinéma pratique*, n°164-165, 1980, p.99.

TAUFOUR Pierre-Antoine, « Smart Jog distribue les films numériques via ADSL », *Sonovision digital film*, (supplément de), *Sonovision Braodcast*, mai 2007, n°518, p.31.

THOMAZEAU Michel, « Mordelles (Ile-et-Vilaine) 12e Salon de l'image », *Infos-Ciné*, avril 2009, n°72, p.9.

TORDOVITCH Boris, in, KLIMBERG Nathalie, « Conservation et valorisation du patrimoine audiovisuel », *Sonovision Broadcast*, février 2007, n°515, pp.24-25.

TOUBIANA Serge, (propos recueillis par DROUHAUD Sarah), « Costa-Gavras, Serge Toubiana - Un nouveau binôme pour une Cinémathèque en ordre de marche », *Le film français*, 21 septembre 2007, in, *Revue de presse pour l'assemblée de la Cinémathèque française* 2008, le 23 juin 2008, p.4.

VAN DORSSELEAR Philippe, « Musée du cinéma forain - Les 30 000 bobines de René Charles », 9 août 1996, [joint par René Charles le 27 décembre 2005 (journal inconnu)].

VERNET Marc, « Les archives de cinéma aux carrefours du numérique. Le passé a-t-il un avenir ? », *Cahiers du cinéma*, février 2005, n°598, p.70.

VERNET Marc, « le cinéma sans le cinéma ou du bon usage de l'archive », *Cinémathèque*, printemps 1995, p.80.

VIDAL Vincent, « Les inventions du cinéma », *Ciné Live*, Octobre 2001, n°50.

VIOLET Bernard, « VIENNE 2009 le 5 avril », *Cinéscoopie*, juin 2009, n°14, p.56.

VOITURIN Sophie, « Clermont-Ferrand s'ouvre au support numérique », *Sonovision*, mars 2004, n°482, p.62.

VOUILLON Paul, « petites annonces », *Infos-Ciné*, juin 2005, n°61, p.39.

VOUILLON Paul, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, janvier 2000, n°42, p.37.

VOUILLON Paul, in, MOROY Serge, « Paul Vouillon, l'homme aux trois passions », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50, p.23.

VOUILLON Paul, « Petites Annonces », *Infos-Ciné*, septembre 2004, n°58, p.52.

VOUILLON Paul (élaboration de liste auprès des adhérents) « Film incomplets ou extraits de films », *Infos-Ciné*, juin 2002, n°50, pp.13-14.

Autres revues et journaux :

Ensemble des n° d'*Infos-Ciné* sauf de 0 de 1987 à n° 72 avril 2009 sauf de 1 à 14.
Ensemble des numéros de *Cinéscoopie* depuis sa création

Ciné 9,5 numéros du 1^{er} trimestre 1995 à octobre-novembre-décembre 2008.

Image et son du n°78 de janvier 1955 à n° 164 de Juillet 1963. Edité par U.F.O.L.E.I.S. (l'Union Française des Oeuvres Laïques d'Éducation par l'Image et par le Son) entre 1951-1960 et devenue par la suite *Revue du cinéma/Image* puis *Revue du cinéma*.

Le film Français, 19 mars 1948, N°171

CNC info n°265, Ed CNC, mai 1997, 74p.

Ciné-journal, n°92, 28 mai 1910.

La cinématographie française 6 décembre 1947, n°1236

Divers avec quelques revues récentes : *Les années Laser*, *Ecran plat*, *Revue du son & du Home Cinéma*, *Hi-fi vidéo-Home cinéma*, *Haute fidélité*, *What Hi-Fi ? Son & Home Cinema*, *Prestige Audio Vidéo*, etc.

Divers avec quelques revues anciennes : *Ciné-amateur*, *Photo-ciné-revue*, *Photo-cinéma*, *Cinéma pratique*, *Plaisirs du cinéma*, *Mon film*, etc.

Selection article de presse sur Jean VAN HERZELLE :

« Jean Van Herzeele raconte son univers de fou du cinéma », *L'Yonne républicaine*, le 29 octobre 1994.

« L'œil d'un passionné de cinéma », *L'Yonne républicaine*, le 20 septembre 2008.

THOMAS Géraldine, « Un homme et une flamme, Le bonheur est dans la salle », *Le journal du centre*, 30 août 1996 p.11.

EDGE Nicolas, « Sa vie c'est du Cinéma », *Yonne magazine*, 22 janvier 1994, n°382, pp4-5

LE BELLEGO Gaël, « Vous avez dit cinéphage », *Urban attitude*, semaine du 4 au 10 novembre 2002, p.4.

Émissions de radio (par auteur des propos) :

BRISSEAU Jean-Claude [connu pour être réalisateur de cinéma], in, (Émission radiophonique), GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), *France Culture*, 12 décembre 2006.

CHRISTOPHE [nom d'artiste du chanteur], (Émission radiophonique), in, GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), *France Culture*, 12 décembre 2006.

LATTANZIO Évelyne, (Émission radiophonique), « Parler au Quotidien », Radio France Internationale, 27 août 1996, transcription du texte, disponible à l'adresse URL : <http://www.chilton.com/paq/archive/PAQ-96-240.html>, consulté le 15 novembre 2003.

LAURENT Natacha, in, (Émission radiophonique), « Cinémathèque de Toulouse », in, « Le Cercle des Cinéphiles », (présenté par TYLSKI Alexandre), radio de l'ESAV de Castres, (émission du 21 février 2006) enregistrement disponible via adresse électronique, à l'adresse URL : <http://www.esav-castres.fr>, consulté le 15 janvier 2008.

RUIZ Fabien, in, op. cit., (Émission radiophonique), GARSON Charlotte, LEQUERET Elisabeth, ROUY Philippe, « Pour une poignée de celluloid - collectionner le cinéma », (série documentaire *Sur les docs*), *France Culture*, 12 décembre 2006.

Autres sources (tv-vidéo, CD Rom, etc.) :

Vidéos :

ARNOLD Jean-Michel, in, RICHARD Jacques, *Le fantôme d'Henri Langlois*, (film documentaire de long-métrage), [à 12 "20"], France, 2004, [Distribution DVD Eurozoom].

BLANCANAUX Patrick, *Les 20 ans de la foire des cinglés du cinéma 2007*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanaux Productions »], 1 heure.

BLANCANAUX Patrick, *La 19ème foire des cinglés du cinéma 2006*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanaux Productions »], 1 heure.

BLANCANAUX Patrick, *Périgny 2007*, DVD vidéo en autoproduction [« Patrick Blancanaux Productions »], 40 minutes.

KORBER Serge, *Entre deux festivals – Le cinéma*, (documentaire long-métrage télévisé), France 2007, diffusé par Cinécinéma classic, le 16 mai 2009.

Séquences « Le restaurateur cinéphile » réalisées par DEDET Yann dans le cadre du film documentaire, d'une durée de 1h08, *Les amoureux du cinéma*, réalisé, en 1986, par LE GUAY Philipe dans le cadre d'une co-production INA – FR3.

CD Rom interactif :

COLLECTIVISION, CD Rom interactif, « Réglementation et textes de lois », [document fourni par Collectivision dans le cadre d'une représentation de droits de représentation début 2005].

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, (sous forme de cédérom), Encyclopedia Universalis, France, 1995.

Autres dont catalogues et normes :

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE « 2ème rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques », [Annonce - programme], *Programme de la cinémathèque française*, mars – mai 2009, p.102.

« Permanence Institute Tableau », (guide d'utilisation), User's guide for A-D strips Film Base Deteration Monitors (manuel d'utilisation - guide vendu avec les sachets de papiers pH), Rochester (New York) U.S.A., novembre 2001, 17p..

Prospectus publicitaire distribué, au SATIS 2008, par les éditions DIXIT, à propos du livre de, LAOURETTE Benoît, *Tourner un film avec votre téléphone portable*, Ed Dixit, 2008.

Lettres du CNC n°30 décembre 2005 à n°62 février 2009.

EDE François, (Appel à pétition), le 5 octobre 2008, (via courriel DROIN Nicolas et l'A.F.R.H.C.)
EDE François, courriel, « films génétiquement modifiés » [suite], le 16 juin 2009.

Catalogues :

DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tout les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, 9ème année, Ed 1947 à 1962. [15 années de catalogues – sauf 1948 (indisponible)].

FILM OFFICE (catalogue), septembre 1982. 24 p.

FRANFILMDIS cinémathèque (catalogue), date inconnue mais très probablement 1974. 70p.
FRANFILMDIS Henri BEAUVAIS Films pour séances non commerciales Location et vente (catalogue), (date inconnue mais probablement au regard de la numérotation téléphonique, de la typo et aux films, le milieu des années 1950). 64p.

HEFA, (Catalogue) Hefa film Super 8 saison 1979 – 1980,

LOCAFILM « pour commander vos films par correspondance », (catalogue) édition 1968, 128p.

OCCAFILMS films de collection, (NOUCHY Michel) (catalogue), Ed (avril 1988 et 2001).

SEVILLE & Cie, *Memento des films d'édition* (catalogue) (date inconnue) (1949 ?), 176p.

SIRPA, *Films de cinémathèque 1919-1946*, (catalogue) (date inconnue), 207p.

INTER FILM Objectif : ciné-clubs 2004-2005, (catalogue) juillet 2004, 124p.

Normes, dossiers et recommandations :

ABISIL Daniel, (article en ligne), « La valorisation du patrimoine audiovisuel cinématographique et sonore », [source électronique], site Internet de l'A.N.A.T.E.C. (les Archives Nationales Audiovisuelles du Travail et des Entreprises), article du 22 février 2001, (en format pdf, p.34.), à l'adresse URL : http://www.anatec.fr/_elements/CAN2-Theme-A5.pdf, consulté le 13 juin 2008.

ARP (la société civile de perception et de répartition des Auteurs - Réalisateur- Producteurs) et SACD (la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), (Communiqué de presse (,le 9 décembre 2008, sous forme électronique (format pdf), à l'adresse URL :

ARRI Group, *ARRILASER HD/DI spécifications*, [source électronique], site Internet du groupe Arri, (format pdf, p.4), à l'adresse URL : http://www.arri.de/infodown/other/broch/ARRILASER_HDDI_BRO_E.pdf, consulté le 3 août 2008.

C.S.T. (collectif animé par DESPAS Bruno, FOURNIER Jean-Louis), *Guide de la conservation des films*, Ed C.S.T., 2^{èm} trimestre 1995, 48p.

C.S.T. toutes les recommandations en ligne sur le Cinéma numérique entre 2001 et 2009 ; disponible sur le site Internet de la CST à l'adresse URL : <http://www.cst.fr>
http://www.larp.fr/IMG/Communique_de_presse-2.pdf , consulté le 23 décembre 2008.

DIGITAL CINEMA INITIATIVE, LLC, (Spécifications du cinéma numérique), [source électronique], Texte validé le 20 juillet 2005, (version française par la CST, Eclair Digital Cinema, FERRAN Frank (Borrego films), DELPIT Thierry (CST)), (Disponible, sous forme pdf 182p), à l'adresse URL : http://www.cst.fr/IMG/pdf/DCI_spec_cinema_numerique_v1.0.pdf , p.15, consulté le 1 août 2008.

FAILLOT Jean René, « La restauration de Playtime », in, source électronique, site Internet, « 70mm.com », à l'adresse URL :
<http://www.in70mm.com/news/2004/playtime/french/index.htm>, mise à jour 18 avril 2004, consulté le 5 avril 2008.

FIAF PRESERVATION COMMISSION Rapport de la commission de la conservation de la FIAF Bruxelles, Cinémathèque Royale, en 1967, 59p.

FIAF PRESERVATION COMMISSION. The preservation and restoration of color and sound in films. Brussels, F.I.A.F., 1977, 206p.

FIAF PRESERVATION COMMISSION. The preservation and restoration of magnetic recordings and of new audiovisual recording media. Brussels, FIAF, 1980

GARREAU Laurent, « Pellicules meurtries », [source électronique], site Internet Exporevue.com, revue en ligne à l'adresse URL
http://exporevue.com/magazine/fr/pellicules_meurtries.html consulté le 10 juillet 2009.

GROUPE FILM MEMORIAV Film : CORMON Catherine, COSANDEY Roland, NEESER, Caroline, (recommandation technique scientifique), [Source électronique], 2000. Rédaction finale : Secrétariat général. « Recommandations pour la conservation des films », Bern (en Suisse), (en format pdf, 17p.), Dernière modification: avril 2001, à l'adresse URL :
<http://www.transfert-sur-dvd.com/pages/recommandations.pdf> , consulté le 1 janvier 2007.

HEU Pascal Manuel, [sous le pseudonyme de MISTER ARKADIN], [source électronique site Internet], « ICART, Cinéscopie et le « médoc » », site Internet, *mister-arkadin.over-blog.fr*, publié le 21 octobre 2008, à l'adresse URL : <http://mister-arkadin.over-blog.fr/article-23939053.html> , consulté le 5 novembre 2008.

I.F.L.A. (International Federation of Library Association) à l'adresse URL :
<http://www.ifla.org/VII/s39/broch/pr49-f.pdf> , consulté le 1 juillet 2008.

I.S.O. 10602 :1993. [Norme] *Film photographique noir et blanc, type gélatino-argentique – précisions concernant la stabilité*, in, « Directives pour la réalisation de Microfilms de conservation des journaux », table ronde INFLA sur les journaux, (manuel technique), section des publications en série, 2001. p.20, 61p. Disponible sous forme électronique à l'adresse URL : <http://www.ifla.org/VII/s39/broch/pr49-f.pdf> , consulté le 1 juillet 2008.

LANDFRIED Stéphane, « Le son numérique historique et dernier développement », [source électronique], site Internet Silver Screens, à l'adresse URL :
<http://www.silverscreens.com/digitsnd.php>, consulté le 15 mai 2004.

PIERRE Vincent, (article en ligne) « (WO/1993/022710) Image and Digital and analog sound recording and reproduction on photochemical film », source électronique, site internet WIPO (World Intellectual Property Organisation), 11 novembre 1993, à l'adresse URL :
<http://www.wipo.int>, consulté le 1 juin 2008.

TDF, « Le cinéma numérique : une réalité industrielle, un enjeu économique, social et culturel », [dossier] *Cinéma numérique*, T.D.F., avril 2009, n°10, p.5. 6p. Disponible (en format

pdf), sur le site Internet de Télédiffusion de France (TDF), à l'adresse URL : http://ntdf.niv2.com/assets/files/upload/Multimedia/CineNum_NL10_avril09.pdf, consulté le 14 mai 2009.

TROCHU Xavier, CHAMBAH Majed, BESSERER Bernard, [Source électronique], (article en ligne), [équipe du L3i (Laboratoire d'Informatique et d'Imagerie Industrielle), Université La Rochelle, France], « Restitution numérique des couleurs de films », (sous forme pdf, p.3, 8 p.) à l'adresse URL : <http://retouche.free.fr/download/data/JTS2000.PDF>, consulté le 31 août 2004.

Entretiens (par ordre alphabétique) :

Par nom, par activité et par type de contact (hors ceux uniquement par Internet et sélection)

AGUSTI José, professionnel, (face à face)
ANSELME Paul, professionnel & collectionneur, (face à face)
ARNAUD Maëlle, conservation, (téléphonique)
BARBARO Jean-Marie, ciné-club & commission du film de Bourgogne, (face à face)
BASTIDE Pierre, expert, (face à face)
BELICH Paul, conservation, (téléphonique)
BELLOD Anne, collectionneur, [visite], (face à face)
BERTHELOT Jean, collectionneur, (face à face)
BERTHEMES Claude, programmation (Luxembourg), (face à face)
BESSON Daniel, conservation, (téléphonique)
BIANCHI Gilbert, collection, (correspondance et vidéo)
BITAUD Camille, production – distribution, (téléphonique)
BLANC Maurice, collectionneur, (correspondance).
BLANCANAUX Patrick, collectionneur, (téléphonique et reportages en vidéo)
BLIND Maurice (†), collectionneur, (face à face)
BLOCH Malou, ciné-club, (face à face)
BOOTER Jöel, collectionneur, (face à face)
BORDE Jean-Michel, expert, (face à face)
BORGE Henri, collectionneur, (téléphonique)
BORGIA Frédéric, programmateur, (face à face)
BOUCHARD Bruno, animateur & collectionneur, (face à face)
BOULANGER Jean-Marc, collectionneur, (face à face)
BROMBERG Serge, restauration, [visite], (face à face)
CAGNEUIL Jacques, collectionneur, (téléphonique)
CAROU Alain, conservation, (face à face)
CARRIN François, collectionneur, (face à face)
CAZORLAT (Cne), conservation, [visite], face à face,
CHALLÉAT Violaine, conservation, face à face
CHARLES René (†), collectionneur, (téléphonique et correspondance)
CHARON Gérard, collectionneur, (téléphonique)
CHÉZAL Gérard, collectionneur, (face à face)
COELHO GUERREIRO Celestino (dit CÉLESTIN), professionnel, (face à face)
CORMIER Denis, professionnel & collectionneur, (téléphonique)
COSTA-GAVRAS, réalisateur & conservation (face à face)
DASSONVILLE Martial, collectionneur, (face à face)
De MOYEL Françoise, ayant-droit, (téléphonique)
De PASTRE Béatrice, conservation, (face à face)
DESTREMEAU Gérard, collectionneur, (téléphonique)
DONNADIEU Bernard-Pierre, producteur & acteur, (face à face)
EDE François, expert & restaurateur, (face à face)
FAREZ Michel, expert, (face à face)
FAUGERON Corine, distributeur & conservation, (face à face)
FLORENCE Daniel, collectionneur, (face à face)
FOURNIER Jean, expert & collectionneur, (face à face)
FRÉNOLL Yves, collectionneur, [visite] (face à face)

FRIDENKOFF Serge, programmateur & collectionneur, (face à face),
 GARREAU Laurent, conservation, [visite], (face à face)
 GAUTHIER Christophe, conservation, (face à face)
 GASQUI Michel, collectionneur, (téléphonique)
 GILLI Jean A, chercheur, (face à face)
 HAZIZA Nathalie, employée RPCA, (téléphonique et correspondance)
 HENNION Jean-Baptiste, expert & collectionneur, (face à face)
 HERBETH Jean-Patrick, collectionneur, (face à face)
 JOLIVET Lilliane, ayant-droit, (téléphonique)
 KARALI Frédéric, professionnel, (face à face)
 KAUFMANN Claudine, conservation, (face à face)
 LAFAILLE Claude, cours (1993-1994), (face à face)
 LAMOTTE Jean-Marc, conservation, (face à face)
 LE ROY Éric, conservation, (face à face)
 LE TRAON Gilbert, conservation, (face à face)
 LEFOLL Jean-Luc, professionnel, face à face
 LÉGUILLÉ Jacques, collectionneur, (face à face)
 MANNONI Laurent, conservation, (face à face)
 MASSON Hugues, professionnel, (face à face)
 MORET Henri, collectionneur, (face à face)
 MOROY Serge, collectionneur, (face à face)
 NAJBERG Daniel, exploitant & collectionneur, [visite], (face à face).
 PALISSON Claude, collectionneur, (face à face)
 PARCHOMENKO Laure, conservation, (face à face)
 PASCAUX Jack, collectionneur et ancien exploitant (face à face)
 PERRIN Marc, collectionneur, (téléphonique)
 PETOT Didier, collectionneur, (téléphonique)
 PICHARD Hervé, conservation & restauration [visite], (face à face),
 PINEAU (Abbé), collectionneur (ancien exploitant), [visite], (face à face),
 PORCHET Emmanuel, conservation & cinéma région centre, (face à face)
 PRAT Michel, collectionneur, (face à face)
 RAUGER Jean-François, programmateur, (face à face)
 RIGAUD Pascal, collectionneur & professionnel, [visite], (face à face)
 ROQUES Marie-Lou, conservation, (téléphonique)
 ROSSI Emmanuel, programmateur & collectionneur, (face à face)
 SCHPOLIANSKY Jean-Jacques, exploitant [visite], (face à face)
 SEUTIN Bernard, programmateur, (face à face)
 SIMIEN André, collectionneur, (correspondance)
 TEMPS Frédéric, programmateur, (téléphonique)
 TENIM Guy, collectionneur, (téléphonique)
 TERMEAU Jocelyn, conservation [visite], (face à face),
 THOMAS Alain, ciné-club & exploitation (face à face)
 THOUET, exploitation & collectionneur, (face à face)
 VAN HERZEELE Jean, collectionneur, [famille]
 VERNET Marc, chercheur, (face à face)
 VOUILLON Paul (†), collectionneur, (face à face)
 X Georges, collection, [visite], (face à face)
 X André collection, [visite], (face à face)
 X Yves, collection, (face à face)
 ZARCH Frédéric conservation, (face à face)

Autres sources Internet (par URL racines des sites Internet):

<http://1895.revues.org> (revue publiée par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma)
<http://catalogue.bnf.fr> (catalogue général de la Bibliothèque nationale de France)
<http://cine9.5mm.free.fr> (site de l'association *Ciné-Club 9,5*)
<http://cineasmateur.over-blog.com> (site de l'association *Cinéscoopie*)
<http://cinescopie.unblog.fr> (blog de l'association *Cinéscoopie*)
http://cinetribulations.blogs.com/tribulations/projection_numrique (textes sur le blog *cine tribulations*)

<http://en.memoriav.ch> (*preserving the audiovisual heritage*, textes de la cinémathèque suisse)
<http://festivalsuper8.free.fr> (festival *Tourné monté Super 8*)
<http://laurentgarreau.net> (blog de Laurent GARREAU responsable du fonds audiovisuel du CNDP)
<http://lecinedepapa.e-monsite.com> (site de Bruno BOUCHARD et de son association Ciné de papa)
<http://pagesperso-orange.fr/maurice.blind> (site du collectionneur Maurice BLIND (†) sur les appareils)
<http://pagesperso-orange.fr/pacson/SonCineC2.html> (le son au cinéma par Pierre-Antoine COUTANT)
<http://pagesperso-orange.fr/projecteur.cinema/foudecine.htm> (le collectionneur Jean-Claude CALAS)
<http://projecteurdecine.canalblog.com> (site du collectionneur Patrick BLANCANAU)
<http://users.swing.be/beckerp/substand.htm> (les formats substandards par Pascal BECKER)
<http://wikipedia.org> (encyclopédie participative Wikipédia avec de bons articles sur la technique)
<http://www.affiche-cine.com/frameset.asp> (société de vente d'affiches Affiche-cine.com)
<http://www.alicc.net> (forum Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma)
<http://www.antanbazar.com/films.php> (site de vente marchand antabazard)
<http://www.bd-cine.com> (boutique en ligne Bd-cine de Frédéric KARALI)
<http://www.bifi.fr/public/index.php> (Bibliothèque du film de la Cinémathèque française)
<http://www.bigscreen.com> (The Big Screen Cinema Guide, base de données sur les salles de cinéma)
<http://www.cinemaenlumiere.com> (chronologies sur les évolutions techniques du cinéma)
<http://www.cinematheque-bretagne.fr> (site de la cinémathèque de Bretagne)
<http://www.cinenow.com> (revue en ligne sur le Home cinéma, la domotique et les technologies)
<http://www.cinerdistan.co.uk> (site d'un collectionneur anglais Martyn STEVENS)
<http://www.cnc.fr> (site du Centre National de la Cinématographie)
<http://www.cnc-aff.fr> (base de données des Archives Française du Film du CNC)
<http://www.cnc-rca.fr/Pages/PageAccueil.aspx> (registre du cinéma et de l'audiovisuel du CNC)
<http://www.cst.fr> (site de la Commission Supérieure Technique)
<http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/dswmedia/fr/index.html> (conservation préventive)
<http://www.dancan.dk> (site commercial de vente de matériels, de boîtes, etc. pour le cinéma)
<http://www.derann.com> (site britannique de vente de films d'édition)
<http://www.ebay.com> (site marchand avec des petites annonces)
<http://www.europeanfilmgateway.eu> (portail et base de données européennes audiovisuelles)
<http://www.ficam.fr> (site de la Fédération des industries du Cinéma, de l'Audiovisuel et du Multimédia)
<http://www.filmklubb.no/IFFS.php> (Fédération internationale des Ciné-clubs)
<http://www.filmpreservation.org> (National Film Preservation Fondation du Congrès américain)
<http://www.heeza.fr/catalog.php?lang1=1> (boutique en ligne vente de jouets optiques, etc.)
<http://www.imax.com> (site de la firme canadienne IMAX)
<http://www.imdb.com> (base de donnée américaine The Internet Movie Data Base)
<http://www.in70mm.com> (site consacré au 70 mm)
<http://www.ina.fr> (site de l'Institut National de l'Audiovisuel)
<http://www.inp.fr> (site de l'Institut National du Patrimoine)
<http://www.insee.fr> (site de l'institut national de la statistique)
<http://www.institut-lumiere.org> (site de l'Institut Lumière de Lyon)
<http://www.lemondenumerique.com> (magazine nouvelles technologies et des tests produits high-tech)
<http://www.lumiere.org> (site sur les technqiues et les formats au cinéma)
<http://www.mediametrie.fr> (site de médiamétrie, institut de mesures d'audience des médias)
<http://www.nanarland.com> (le « site des mauvais films sympathiques » - cinéma Z et Bis)
<http://www.nardin.new.fr> (site du collectionneur d'appareils de cinéma Francis NARDIN)
<http://www.numerama.com> (site et forum sur le numérique)
<http://www.objectif-cinema.com> (site le cinéma)
http://www.paris-france.org/musees/Arcp/Conseils_pratiques_et_ressources/Glossaire (glossaire)
<http://www.pathefilm.freeseve.co.uk> (site du collectionneur anglais Grahame NEWMAN)
<http://www.paulivester.com/films/films.htm> (Paul's 16 mm collecting pages)
<http://www.posso.fr> (site commercial POSSO fermé en 2007 qui vendait des accessoires et des boîtes)
<http://www.projectionniste.net> (site et forum pour les projectionnistes amateurs et professionnels)
<http://www.repare.net/index.php> (site et forum technique principalement sur la vidéo)
<http://www.senat.fr/rap/r02-308/r02-3081.html> (Sénat - évolution du secteur de l'exploitation cinéma)
<http://www.showscan.com> (site industriel de la marque et du procédé Showscan)
<http://www.silverscreens.com> (site et forum sur les anciens cinémas)
<http://www.widescreenmuseum.com> (site sur les formats larges, le Technicolor, etc.)
<http://www.wittner-cinetec.com> (catalogue de ligne de vente de matériel, pellicules de cinéma)

Annexes

Index des annexes

Annexes	p.622
Index des annexes.....	p.623
Annexe A : Textes et tableaux	p.625
1. Lexique de termes techniques	p.626
2. Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma	p.630
3. Rappel des étapes techniques principales du cinéma en photochimique et en numérique.....	p.631
4. Tableau des définitions des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007.....	p.632
5. Tableau de la fréquentation et l'exploitation cinématographique française entre 1938 et 2008.....	p.633
6. Chiffres du CNC sur l'exploitation cinématographique française en 2007-2008.....	p.634
7. Liste des distributeurs de <i>L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus</i> de l'année 1955.....	p.635
8. Liste des distributeurs vendant des films dans <i>L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus</i> de l'année 1955.....	p.637
9. MOROY Serge, « Affaire Procès Gomet (6) : l'arrêt de la cour d'Appel de Versailles », <i>Infos-Ciné</i> , n°49, mai 2000	p.639
10. MOROY Serge, « Affaire Michel Cursan », <i>Infos-Ciné</i> , n°41 juin 2003	p.640
11. Autorisation de publication des articles de Serge Moroy.....	p.641
12. Cotes des films en 35 mm sur le marché parallèle des collectionneurs en 2008.....	p.642
13. Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 - 2008.....	p.643
14. Cotes des films de collection en format Super 8 mm en 2008 - 2009.....	p.644
15. Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008.....	p.645
16. Lettre d'accompagnement du sondage de 2006 pour les personnes privées.....	p.646
17. Questionnaire du sondage de 2006 pour les personnes privées.....	p.647
18. Index des tableaux des sondages auprès des collectionneurs de films en 1998 et 2006.....	p.649
19. Lettre d'accompagnement du sondage 2006 pour les associations et structures	p.650
20. Questionnaire du sondage 2006 pour les associations et structures.....	p.651
21. Affichette lors du sondage à Argenteuil en janvier 2006.....	p.652
22. Communiqué dans <i>Infos-Ciné</i> n° 67 de la 1 ^{ère} rencontre collectionneurs privés et publics.....	p.653
23. Communiqué dans <i>Infos-Ciné</i> n° 68 du report de la 1 ^{ère} rencontre au 12 janvier 2008.....	p.654
24. Texte du courriel type annonçant la 2 ^{ème} rencontre entre les collectionneurs privés et publics du 28 mars 2009 et qui reprenait pour partie l'annonce faite dans le programme de mars – mai 2009 de la Cinémathèque française.....	p.655
Annexe B : Figures	p.657
n°1, montage photographique des différents formats de films [format paysage].....	p.658
n°2, photographie d'un dépôt en support 35 mm nitrate par un particulier à Lobster Films.....	p.659
n°3, photographie d'un film 35 mm en support nitrate après décomposition.....	p.659
n°4, photographie d'un appareil de lecture du niveau de retrait pour 35 mm en support nitrate ...	p.659
n°5, photographie d'un film 35 mm exposé aux vapeurs d'acétone à l'ECPA-D.....	p.659
n°6, photographie d'un film 16 mm victime d'un syndrome du vinaigre.....	p.660
n°7, photographie d'une boîte métal 35 mm de marque Fuji oxydée de l'intérieur.....	p.660
n°8, photographie d'une boîte et d'une bobine de 16 mm dite plastique.....	p.660
n°9, photographie d'une cassette film pour support Super 8 mm.....	p.660
n°10, photographie d'une pellicule 35 mm polyester après rupture d'un bras de projecteur.....	p.661
n°11, photographie d'une mûre proliférante se propageant au milieu de copies 35 mm.....	p.661
n°12, photographie d'une pellicule 35 mm endommagée par une mûre proliférante.....	p.661
n°13, photographie d'une boîte en bois d'une capacité de 1800 m pour le 35 mm.....	p.661
n°14, photographie d'une juxtaposition de supports 35 mm, 16 mm, DVD et VHS.....	p.662
n°15, photographie d'un projecteur Pathé Kok 28 mm chez Pascal Rigaud.....	p.662
n°16, photographie d'une bobine de 70 mm et d'un bobinot de 16 mm.....	p.663
n°17, photographie de bobines en format 70 mm chez un collectionneur anonyme.....	p.663
n°18, photographie des trois formats de colleuses 16 mm, 35 mm et 70 mm.....	p.663

n°19, photographie d'un projecteur 16 mm à l'école de chasse de la base aérienne de Tours.....	p.664
n°20, photographie caméra numérique HD Sony Cinealta au SATIS 2008.....	p.665
n°21, photographie afficheur et serveurs 4K et capacité 3D au SATIS 2008.....	p.665
n°22, photographie de quelques unes des 18 casemates de stockage à l'ECPA-D avant 2007...	p.666
n°23, photographie de l'entrée du pôle patrimoine de Centre Images à Issoudun.....	p.666
n°24, photographies des télécinémas 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de Centre Images.....	p.667
n°25, photographie d'une allée de dépôt de films amateurs à Centre Images.....	p.668
n°26, photographies d'un conditionnement discret pour films amateurs sous forme de livres.....	p.668
n°27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris...	p.669
n°28, publicité de l'officine de location de films Shaffar 47 rue d'Amsterdam à Paris en 1955.....	p.669
n°29, photographie d'une étiquette d'avertissement sur boîte 16 mm du cadre prévu par la loi...	p.670
n°30, photographie de catalogues de films loués, prêtés ou vendus.....	p.670
n°31, photographie de films d'édition en format sub-standard chez Pascal Rigaud.....	p.671
n°32, photographies de la foire des Cinglés du cinéma d'Argenteuil en 2008 et 2009.....	p.671
n°33, photographie de Woody Le Robot à la 1ère brocante cinéma à Paris en juillet 2009.....	p.672
n°34, photographie d'une très rare maquette de placement d'un Ciné-palace de province.....	p.672
n°35, photographie d'une collection de caméras du 9,5 mm à la HDV.....	p.672
n°36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition.....	p.673
n°37, photographie d'un Super 8 de contrefaçon Italienne du film Disney <i>Merlin l'Encheteur</i>	p.674
n°38, photographie d'une caisse de films 9,5 mm à la foire de Bièvres en 2009.....	p.674
n°39, photographie d'une marque des douanes sur un film 16 mm vendu aux enchères.....	p.675
n°40, photographie du stand à la foire d'Argenteuil pour le sondage de 2006.....	p.675
n°41, photographie de la salle de projection de Jean Van Herzeele	p.676
n°42, photographie des portraits Harcourt et murs de la salle de Jean Van Herzeele.....	p.676
n°43, photographie de Jean Van Herzeele dans sa cabine de projection 16 mm et 35 mm.....	p.677
n°44, photographie de Jean Van Herzeele avec un projecteur de type Pathé Europ 9,5 mm.....	p.677
n°45, photographie de l'auteur devant les films 16 mm long-métrage de Jean Van Herzeele.....	p.678
n°46, photographie de Charlotte Rolland devant un stock de bandes annonces 35 mm	p.678
n°47, photographie stock de films 35 mm de Jean Van Herzeele	p.679
n°48, photographie stock de films 35 mm de long-métrage dans une grange.....	p.679
n°49, photographie du collectionneur Paul Vouillon via Serge Moroy.....	p.680
n°50, photographie du collectionneur Emmanuel Rossi devant une affiche de cinéma Bis.....	p.680
n°51, photographie de la table de projection d'Emmanuel Rossi.....	p.680
n°52, photographie Serge Moroy à l'assemblée générale de l'ALICC 2009.....	p.680
n°53, photographie de quelques appareils de la collection de Pascal Rigaud.....	p.681
n°54, photographie d'un appareil Pathé 4,75 mm chez Pascal Rigaud.....	p.681
n°55, photographie de Pascal Rigaud devant un de ses petits projecteurs.....	p.681
n°56, photographie de Bruno Bouchard devant sa collection de projecteurs jouets.....	p.681
n°57, photographie de revues françaises liées à la rentrée 2008 aux collectionneurs de films	p.682
n°58, photographie de L.Mannoni et F.Rolland à la Cinémathèque française en 2008.....	p.682
n°59, affichette des animations du 13 janvier 2009 à la médiathèque de Nevers.....	p.682
n°60, photographie de groupe des collectionneurs au <i>casse croûte des collectionneurs</i> 2009....	p.683
n°61, photographie de l'abbé Pineau devant quelques éléments de sa collection.....	p.683
n°62, photographies des oeuvres plastiques de Sylvain Girves à la Brocante du cinéma à Paris devant le MK2 Bibliothèque et la BNF François Mitterrand en juillet 2009.....	p.684
n°63, photographies d'une installation plastique de Etienne Faivre dans le parc Henri Salagnac à Malakoff en 2008 qui intègre le support film.....	p.684

Annexe A : Textes et tableaux

Annexe A 1.

Lexique de termes techniques

Les définitions suivantes s'inscrivent en complément du texte de la thèse souvent explicatif (au moins en note) sur les techniques.

Certaines des définitions suivantes sont le résultat d'un travail pédagogique, que j'ai effectué comme auteur, en juin 2009, pour le site Internet de « Europa Films Treasures »¹ piloté par la société Lobster Films.

Acétate :

Premier support de « film de sécurité » (car faiblement inflammable) fabriqué pour les formats amateurs depuis 1923 puis, à partir de 1952, pour le 35 mm (avec une bascule de l'industrie d'exploitation en 1953). Il s'agit d'un support résultant de la réaction d'acide acétique avec de la cellulose sous le nom de di-acétate puis, par la suite, de tri-acétate.

Il a de très bonnes qualités mécaniques mais est sujet au syndrome du vinaigre puisqu'il laisse échapper son acide acétique s'il est stocké dans de mauvaises conditions. C'est le support le plus courant dans les archives cinématographiques et chez les collectionneurs privés de films.

Argentique :

Désigne la nature technique analogique de l'image photographique et bien sûr cinématographique. Il s'agit d'un processus photochimique d'enregistrement de l'image par exposition à la lumière des grains d'halogénure ou de bromure d'argent contenus dans l'émulsion du film qui révèlent une image latente d'où le terme de cinéma « argentique ».

Cadence :

Rythme d'exposition des images. Le cinéma parlant est par exemple normalement à 24 images par seconde et le cinéma muet était lui à une cadence généralement inférieure mais irrégulière en moyenne autour de 16 ou 18 images par seconde.

Chromogène :

Type d'émulsion où s'effectue l'association chimique de colorants incorporés dans la pellicule avec la lumière reçue pour produire une image en couleur. Il n'y a donc qu'une seule bande de film utilisée.

¹ A l'adresse URL : www.europafilmtreasures.fr .

Contretype :

Copie d'une image photographique (ou cinématographique) à partir d'un négatif, d'un positif ou d'un élément intermédiaire (inter négatif ou inter positif).

Émulsion :

Couche photochimique du film. Elle abrite l'ensemble des substances photosensibles qui sont couchées sur un support transparent (nitrate, acétate ou polyester) et contient l'image. Assez fine et fragile, elle peut être couleur ou monochrome.

Étalonnage :

Calibration des couleurs et des contrastes de l'image qui s'effectue en post-production. Depuis 2000, il s'effectue de plus en plus en numérique qui est bien plus souple que les méthodes analogiques et est de ce fait le « cheval de Troie » du numérique au cinéma. L'étalonnage numérique est connu sous l'anglicisme de « Digital Intermediate » ou de « DI ». Cela permet d'éviter la perte MTF (Multi Transfert Film), c'est à dire la courbe tangentielle d'abaissement du niveau de définition du film, lié aux multiples transferts de l'image d'un support à l'autre (négatif, interpositif, etc.).

Il est le plus souvent effectué en résolution 2 K en France et 4 K aux États-Unis pour les grosses productions hollywoodiennes. Les négatifs sont scannés et l'image après modification est alors généralement reportée (« shootée ») au laser sur un internégatif qui permettra le tirage de copies, ou le film sera directement exploité sous forme d'un fichier numérique en D-cinema.

Imbibition :

Système de fabrication des copies positives utilisé historiquement dans le cadre de la technologie Technicolor, et qui s'avère très stable dans le temps.

A partir d'une matrice pour chaque couleur (comme pour l'imprimerie offset), les couleurs sont couchées sur le support, donnant sur la copie une sorte de relief caractéristique à l'émulsion.

Internégatif :

Élément de tirage photochimique intermédiaire placé dans le processus de développement entre l'interpositif et le positif final. C'est souvent à partir de lui qu'on tire les copies finales. Lorsqu'il s'agit d'un film noir et blanc, il est appelé souvent « lavande ».

Interpositif :

Élément de tirage photochimique intermédiaire placé dans le processus de développement entre le négatif et l'internégatif. Lorsqu'il s'agit d'un film noir et blanc, il est appelé souvent « marron ».

Interpolation :

Désigne l'opération permettant de construire une courbe à partir d'un nombre fini de points. Entre deux points, généralement en numérique mais aussi en analogique (lors de gonflages de film, elle est dite « naturelle »), est déterminé un autre point aux caractéristiques intermédiaires qui densifie ainsi artificiellement l'image.

Inversible :

Film qu'on développe sans transfert de support. Le film est tout à la fois négatif et positif mais reste du coup unique un peu comme une diapositive en photographie. Plus économique, son inconvénient est qu'on ne peut en faire de copie directement. Les films amateurs ont souvent été réalisés en inversible.

Monopack :

Film négatif chromogène unique par opposition au Technicolor n4 où il fallait trois négatifs séparés lors de la prise de vue.

Négatif :

Film photochimique impressionné où est enregistrée l'image latente originale qui devra être révélée par le processus de développement.

Nitrate :

Composition du support pellicule fabriqué depuis 1887 à base d'une solution chimique obtenue par la réaction de l'acide nitrique sur de la cellulose. Ce support fut utilisé pour le format 35 mm entre 1892 et 1952. Par extension, désigne le film entier. On parle de « film nitrate ». Le terme « film flamme » est également utilisé du fait qu'un film en support nitrate dégradé peut s'auto enflammer spontanément à partir d'une température d'environ 40°C (s'il est déjà un peu dégradé).

Pilon :

Centres de destruction des films après exploitation. Les copies sont cisailées puis dissoutes dans des bains pour en récupérer les matériaux afin de les recycler. S'effectue en théorie

pour quasiment toutes copies d'exploitations sauf un petit nombre encore en bon état qui sont stockées pour une éventuelle re sortie.

Pleurage :

Déformation sonore où l'auditeur a l'impression que la musique « pleure » parce que la cadence de défilement est inadaptée (trop lente ou irrégulière)

Polyester :

Matériau utilisé aujourd'hui comme support des copies photochimiques. Sa haute résistance mécanique et son excellente stabilité dans le temps en font le support le plus pérenne connu actuellement pour le film.

Positif :

Film qui est utilisé en projection. Les parties claires et sombres des images correspondent à la réalité filmée.

Réversibilité :

C'est à dire, qu'à l'instar d'un DVD, on peut afficher ou pas les sous titres ou d'autres informations. C'est l'une des fonctions dites « Rich Media » (média enrichi) que ne peut réaliser le support film (même si des projections sont parfois réalisées avec des panneaux numériques sous l'écran, pour traduire les inter-titres ou afficher des sous-titres).

Standard (Format de support) :

Désigne la bande film découpée en format 35 mm (qui en fait mesure 34,975 mm de large). Le format 35 mm deviendra le support standardisé du « Kinetograph » en 1892 et enfin du « Cinématographe » des frères Lumière en 1895. Ce standard normalisé en 1909 est dès lors la référence du système industriel cinématographique.

Sub-Standard :

Tous les formats de films d'une largeur de bande inférieure au format 35 mm comme par exemple : le 17,5 mm, le 16 mm, le 9,5 mm, etc. Ils sont souvent abusivement considérés comme « amateur ».

Annexe A2 - Tableau récapitulatif des supports photochimiques et des formats d'écrans au cinéma

En bleu toujours opérationnels 2008, en vert en voie de disparition et en rouge les disparus

Format	Utilisation	1ère sortie	Rap L/H en proj	Noms	Surface utile en mm sur le négatif !	Défilement	Observations
8mm	Tournage projection	1932	1.33		4,9 x 3,7	Vertical 1 perfo / image	Exista en Scope 2.0. Poss 16mm :2 aux USA
Super 8	Tournage projection	1965	1.34		5,7 x 4,1	Vertical 1 perfo / image	Muet son Optique ou magnétique
9,5mm	Tournage projection	1922	1.33	<i>Pathé Baby</i>	8,2 x 6,15	Vertical 1 perfo / image	Muet ou optique Tentative de relance vers 1993 et usage marginal
16mm			1.33	<i>Standard muet</i>	10,3 x 7,5	Vertical en 2 perforations et parfois en 2 rangées	Exista en son magnétique multilingue
	Projection	1914	1.375	<i>Standard sonore (1932)</i>	10,22 x 7,42		
	Tournage	1923	1.66	<i>Panoramique</i>			
			2.40	<i>Scope optique (& 2.74)</i>	10,22 x 7,42		
Super 16	Tournage	1971	1.66		12,39 x 7,49	Vertical 1 perfo / image	Cadrages poss 1,85 et 2.35
17,5mm	Tournage projection	1912	1.33	<i>Duoscope</i>	11,3 x 8,75	Vertical 1 perfo / image	(Ici fenêtre Pathé Rural son)
		1925		<i>Pathé Rural</i>			
28mm	Tournage projection	1912	1.33	<i>Pathé Kok</i>	19 x 14	Vertical 3 perfos / image	Pour les films scolaires
35mm	Tournage / projection	1889	1.33	<i>Standard muet</i>	24 x 18	Vertical en 4 perforations sauf Techniscope sur 2 perfos et 3P & Univision en 3 perfos par image. 25% d'économie & Le scope utilise l'anamorphose	Télécinéma
		1929	1.375	<i>Standard Academy</i>	22 x 16		Opérationnel
		1953	2.66	<i>Cinéma Scope</i>			Rare
		1954	2.55	<i>Scope magnétique</i>	23,8 x 18,7		Assez rare
		1960	2.35	<i>Techniscope</i>	22 x 9,36		Assez rare
		1954-56	2.35	<i>(optique) Panavision</i>	22 x 18,8		Encore Courant
		1971&94	2.39	<i>Scope moderne</i>	21 x 17,5		Opérationnel
		1953	1.66	<i>Panoramique européen</i>	22 x 13,25		Opérationnel
		1953	1.85	<i>Panoramique américain</i>	22 x 11,89		Opérationnel
		1987	1.777	<i>3P</i>	24,8x13,87		1,85, 2,39 & 16/9
1998	2.00	<i>Univisium</i>	24 x 12	vers 2,39 & 16/10			
Super 35	Tournage	1982	1.33 ou		24,89 x 16,66	Vertical sur 3 perforations par image	"Fils" du Superscope de 1953. Depuis 1998 Maxivision 48i/sec
	1.777						
	1.85 ou						
	2.39						
VistaVision (35mm)	Tournage / projection	1954	1,5		37,7 x 25,2	Horizontal sur 8 perfos	Fut rare en projection mais encore utilisé pour des effets spéciaux !
Technirama & Super Technirama (35mm)	Tournage / projection	1954&57	2,25		37,74 x 25,197	Horizontal sur 4 perfos (lancé en 57 le 8 perfos) "super Technirama"	Souvent exploité en 70mm
Cinerama (35mm)	Tournage / projection	1952	2,65		3 x (38 x 25,2)	Vertical sur 6 perfos mais 3 pellicules !	Kinopanorama et Cinemiracle étaient proches
70mm (en 1954 négatif 65mm)	Tournage / projection	1900	1,33	<i>Cinéorama (10x1.33=360°)</i>	25,4 x 19,5	Vertical sur 5 perforations par image	Super Panavision 70 en 6 pistes son
		1930	2,13	<i>Grandeur Fox</i>	48 x 22,5		
		1954&60	2,21	<i>Todd-Ao. Super Panavision</i>	48,56x22,05		
Imax, Omnimax, Imax DMR (70mm)	Tournage / Projection	1970&1973&1992	1,43	L'Imax DMR est la projection de longs-métrages gonflés depuis le 35mm via un scan numérique en 6K pour l'IMAX	52,63 x 70,41	Horizontal sur 15 perforations	L'Omnimax est l'adaptation d'un objectif Fish Eye à l'Imax
Showscan 70mm à 60 images/sec	Tournage / projection	1984	2,21	<i>70mm à 60 images/sec</i>	48,56x22,05	Vertical 5 perfos / image Idem Todd-Ao	En 3D dans quelques parcs d'attractions

Annexe A3.

Rappel sur les étapes techniques principales du cinéma en photochimique et en numérique

Le cinéma photochimique a connu une évolution technologique relativement lente comparée aux mutations constantes du numérique aujourd'hui.

En un peu plus d'un siècle, depuis 1895, il y a eu en particulier :

- La mise en place de formats sub-standards en support « Safety » destinés aux amateurs surtout à partir de 1912 (Pathé Kok).
- La pellicule panchromatique à partir de 1925.
- Le passage au parlant (principalement entre 1927 et sur la période 1931-1934).
- Le passage à la couleur (surtout à partir du « Technicolor n4 » de 1934 et après guerre de la généralisation de la technique allemande du « Neue Agfacolor » de 1939 supplantant toutes les autres technologies pour les tournages couleurs en 1954 et les derniers positifs Technicolor par imbibition aux États-unis en 1974 et en 1993 en Chine).
- Passage aux écrans larges et aux formats dits « panoramiques » pour concurrencer la télévision (en 1952 le Cinerama, en 1953 le Cinemascope, etc.).
- Passage au support « Safety » (en acétate) pour le format 35 mm vers 1953.
- Son Dolby dans les années 1970.
- Vers 1997, passage des longs-métrages au support polyester.
- Passage à la piste analogique son Cyan en 2005.
- Annonce, en 2008, par la firme IMAX (70 mm 15p) (qui est la référence qualitative absolue pour l'image animée argentique) de son passage au numérique.

Le « cinéma numérique » est toujours en phase d'installation en 2009.

- Effets spéciaux numériques surtout à partir du début des années 1980.
- Son numérique surtout à partir de 1989-1992 [première vraie « atteinte » au support photochimique qui n'est plus complètement « analogique »].
- A la fin des années 1990, le succès des nouveaux supports de vidéo numérique (DV (en 1996), le DVD (en 1997)) y compris chez les professionnels.
- Apparition d'une nouvelle génération de HDTV / TVHD (entre 1998 et 2008).
- Depuis 1999 pour le cinéma premiers tournages « banalisés » en vidéo HD.
- Au cinéma, les premiers étalonnages numériques complets en 2000.
- En France, à partir de 2002 début d'une discrète diffusion officielle en salle en numérique (définition standard sous le nom de « le e-cinema »), puis surtout depuis 2003-2008 avec le « D-cinema » (HD à partir des recommandations « DCI » 2K ou plus)

Depuis environ 2006-2007 aux USA et depuis environ 2008-2009 en France, le modèle économique du D-cinema est lancé (avec un système de « leasing » connu sous le nom de « VPF »).

Petit à petit, relégation du support film (encore largement majoritaire en 2009 dans toutes les étapes sauf la post-production) à l'état « d'objet de collection » et... de matériel d'archives (le support polyester restant la seule référence comme élément de stockage long terme).

Bien que les performances brutes du film 35 mm photochimique soient, (même en prenant en compte la perte MTF), encore très impressionnantes (en particulier pour un négatif ou une copie de prestige), le coût du support film et son manque de versatilité décident de son sort funeste.

Annexe A 4.

Définition des images en points réels en Vidéo & D-Cinema en 2006-2007

(sans les lignes théoriques ni paramètre de la cadence) :

NTSC	640 x 480	Video SD
SÉCAM	720 x 576	Video SD
PAL	720 x 576	Video SD / e-cinema
TVHD (HDTV) "1" US	1280 x 720	Video HD
TVHD (HDTV) "2" international	1920 x 1080	Video HD / e-cinema
2K en 2.31:1	2048 x 858	D-Cinema et étalonnage
2K en 1.85:1	2048 x 1080	D-Cinema et étalonnage
2K (Full Frame)	2048 x 1556	(souvent pas géré)
4K (en nouveau Scope 2,39:1)	4096 x 1714	D-Cinema et étalonnage
4K (1.66:1 Pano Europé)	3586 X 2160	Etalonnage
4K (en 1.85:1 Pano Américain)	3996 X 2160	D-Cinema et étalonnage
4K (en 1.33:1 Edison)	2870 x 2160	Etalonnage
4K (Super 35mm 1.85:1)	4096 X 2216	Etalonnage
4K en Full Frame	4096 x 3112	Etalonnage
6K	6144 x 4311	Etalonnage
8K en Full Frame	8192 x 6114	Etalonnage
16K (très rare)	16 384 x 12 288	Etalonnage

Avertissement :

Ces nombres ne tiennent pas compte de la fréquence d'affichage des images (progressives ou entrelacées) qui comptent beaucoup dans l'impression de qualité de ces dernières en bien ou en mal (par exemple dans le cas de la HDTV US à 60 i/sec), ni d'ailleurs de la profondeur de couleur qui peut être très variable et qui conditionne une grande part de l'impression de la qualité de l'image.

Par ailleurs suivant les sources on peut trouver des chiffres parfois un peu différents (en raison des équipements aux performances différentes).

L'évolution est rapide et constante, ce tableau n'est donc valable que pour 2006-2007.

Annexe A5.

Tableau de la fréquentation et l'exploitation cinématographique française entre 1938 et 2008

En **bleu** les "pics" entre et en **jaune** les "creux" (Source chiffres du CNC)

Année	Nb d'écrans	Nb de sièges	Nb de spectateurs en millions	Nb de films en 1er exclusivité
1938			452,5	
1940			255,6	
1945			402	
1957			411,6	
1960			328,3	
1965			259,1	
1970			184,4	
1975	4 448	1 755 583	180,7	707
1980	4 540	1 408 835	175,43	694
1985	5 153	1 276 124	175,08	456
1986	5 117	1 231 344	168,1	436
1987	5 026	1 171 375	136,9	433
1988	4 819	1 104 397	124,7	431
1989	4 658	1 051 597	120,9	366
1990	4 518	1 006 683	121,9	370
1991	4 441	982 963	117,5	438
1992	4 402	972 102	116	401
1993	4 397	961 709	132,7	396
1994	4 414	960 383	124,4	407
1995	4 614	992 023	129,7	397
1996	4 530	954 677	136,3	396
1997	4 661	974 590	149,02	417
1998	4 773	991 480	170,57	448
1999	5 003	1 028 704	153,57	522
2000	5 155	1 060 317	166	533
2001	5 249	1 073 632	186	506
2002	5 264	1 073 278	184,46	488
2003	5 298	1 075 871	174,15	511
2004	5 302	1 071 648	195,53	559
2005	5 366	1 084 526	175,34	550
2006	5 364	1 078 462	188,45	589
2007	5 533	1 059 413	177,52	573
2008	5 418	1 078 926	189,7	555

Annexe A6.

Chiffres du CNC sur l'exploitation cinématographique française en 2007-2008

Source : chiffres clés du CNC 2009

4992 films différents étaient en exploitation en 2007 (dont 4665 effectuaient moins de 50 000 entrées).

Il y avait 240 films français agréés en 2008 (dont 54,8 % recommandés « Art et essai »).

La part de marché des films français se portait à 44,7% en 2008 (contre 36,6 % en 2005).

La part de marché des films américains se portait à 44,5% en 2008 (contre 45,8 % en 2005).

2006 était la meilleure année pour les films français depuis 22 ans mais 2008 a fait mieux.

La recette moyenne par entrée était en 2008 de 6,01 euros par place vendue.

Il y avait en France, en 2008, 2076 établissements cinématographiques (contre 3093 en 1980) dont, en 2007, 1209 sous la forme de « monosalles ».

50,6 % des établissements cinématographiques français sont classés "Arts et essais" en 2007.

54,9 % des entrées étaient, en 2008, réalisées par les multiplexes (qui représentaient 33,7 % des fauteuils en 2007).

Sur l'ensemble de la population française, en 2007, 61,1% des résidents (de plus de 6 ans) allaient au cinéma.

L'indice de pénétration cinéma était en 2007 pour les États-Unis de 4,6 et en France de 3,03 (contre 9,12 en 1955).

En 2007, les publics « assidus » (fréquentant une fois par semaine un cinéma) ne représentaient que 3,8 % de spectateurs mais réalisent 23,3 % des entrées. Les publics « réguliers » représentent 28,7 % des spectateurs réalisent 46,1 % des entrées. Enfin les « occasionnels » qui sont 67,5 % effectuaient 30,6% des entrées.

La part de marché des ventes en vidéo en 2008 était de 62,8 % pour les États-Unis contre 22,6 % aux vidéogrammes français (ce qui doit toujours faire relativiser l'auto satisfaction française sur la fréquentation des films français en salle).

En 2007 le marché de la vidéo connaissait une chute de 11 % de ventes sur un an et de 25 % sur trois ans.

Annexe A 7.

Liste des distributeurs de *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus de l'année 1955.*

La liste des distributeurs de films 16 mm sonores dans le catalogue 1955 ¹. Il s'agit des films en distribution avec leur programme complet qui contient, à chaque fois, un « grand film » avec plusieurs premières parties. En moyenne, on compte environ une trentaine de programmes de films par distributeurs :

- **Cinedis** (films principalement européens entre 1933 et 1948),
- **Cine-France-Film** (films de toutes origines entre 1934 et 1939),
- **Cine-selection** (films français entre 1932 et 1954 avec beaucoup de « récent »)
- **Cocinor** (films français entre 1936 et 1953)
- **C.O.D.I.F.** (films surtout Italiens entre 1943 et 1954)
- **Columbia Films** (93 programmes avec des films américains entre 1938 et 1953)
- **Comptoir Français du Film (C.F.F)** (films italiens et français outre un film de 1931 surtout entre 1946 et 1953)
- **Consortium du Format réduit (C.G.F.R et C.F.R)** (avec 144 programmes et des films de toutes origines entre 1934 et 1952).
- **Cora Film (Ex-Coronis)** (films surtout français entre 1937 et 1952)
- **Dispa (Société nouvelle des films)** (quelques titres d'origines diverses entre 1950 et 1953)
- **Eclair Journal** [qui distribuait aussi des longs-métrages] (films principalement britanniques entre 1946 et 1952)
- **Fox-Europa** (films américains entre 1946 et 1953)
- **France-Reportage-Cinema** (films d'origines diverses entre 1945 et 1952)
- **Gaumont-Ditribution** (films principalement français mais aussi britanniques entre 1945 et 1952)
- **Heraut-Film** (films d'origines diverses entre 1933 et 1954)
- **Lauzin (films A.)** (quelques comédies musicales et vaudevilles français entre 1936 et 1939 et un film américain de 1953)
- **Liberal Films** (quelques films français entre 1934 et 1950)
- **Metro-Goldwyn-Mayer (M.G.M)** (films américains entre 1947 et 1953)
- **Mondial Films** (films d'origines diverses entre 1937 et 1953)
- **Panthéon-Distribution** (films français entre 1933 et 1952)
- **Paramout (films)** (films américains entre 1945 et 1950)

¹ Op.cit., DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tout les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, pp.5-72.

- **Rivers (films Fernand)** (films de toutes origines entre 1946 et 1953)
- **R.K.O radio Film** [qui était une grande « Major » américaine] (films américains entre 1938 et 1953) (outre quelques dessins animés hors programmes)
- **Sirius (Films)** (nombreux films français et polonais entre 1935 et 1952)
- **Sofradis** (films français entre 1947 et 1953)
- **Transunivers** (films surtout français entre 1937 et 1952)
- **Union des producteurs de films (U.P.F.)** (films français et italiens entre 1936 et 1953)
- **Universal Film** (84 films américains entre 1946 et 1953)
- **Verseau (Les films du)** (4 films d'origines diverses entre 1938 et 1953)
- **Yunic Film** (films d'origines diverses entre 1937 et 1953)

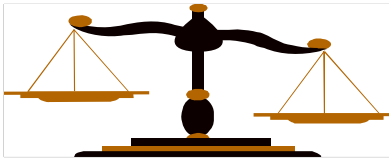
Annexe A 8.

Liste des distributeurs vendant des films dans *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tous les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus de l'année 1955.*

Cinémathèques de films 16 mm muets et sonores, en vente² :

- **Les analyses cinématographiques** (documentaires techniques)
- **Atlantic-film** (documentaires, films musicaux, sketches)
- **Bernard (Films J.C.)** (documentaires)
- **B.M. Films** (documentaires, grands films [long-métrages de fiction], sketches et dessins animés) [OBS du catalogue liste non à jour (en report p.163)].
- **Centre International du film médical** (nombreux courts métrages médicaux)
- **Compagnie de diffusion Cinématographique** (environ 600 titres de documentaires divers (histoire, ethnographie, sports, etc.), dessins animés, marionnettes, etc)
- **Dessin animé Technique** (courts métrages techniques)
- **Edita-Films** (documentaires scientifiques et divers)
- **Film Office** (sketchs type Laurel et Hardy ou Charlot, grands films [long-métrages en versions condensées de durées variables], documentaires, dessins animés, films musicaux et d'animation)
- **Films du Sagittaire** (documentaires sur les pays (Tyrol, Italie, Afrique, etc.))
- **Films Lutetia** (documentaires, grands films et cow-boys [western de moyen métrages], dessins animées, films musicaux)
- **Franfilmdis** (documentaires, sketchs de Charlot, grands films [longs-métrages de fiction], films d'attraction (par exemple *Paris Music-hall*, *Ballet des santons*, etc.), films pour enfants (par exemple *Fugue de Caroline*, *Poussin abandonné*, etc.), dessins animés.
- **Institut français du film éducatif et technique** (quelques documentaires sur l'énergie)
- **Je vois tout** (documentaires, films récréatifs (par exemple *Silence pour le bruit*, etc.))
- **Librairie Larousse** (documentaires sur les éléments et les matériaux)
- **Orbi-Film** (divers courts-métrages principalement documentaires)
- **Pathé-Cinema** (documentaires géographiques)
- **Société d'études Industrielles** (technique industrielle)
- **Sohier** (seulement 3 documentaires divers)

² Op.cit., DUBUISSET D., *L'annuaire de programmation en format réduit : répertoire de tout les films 16m/m muets et sonores loués, prêtés et vendus*, Ed l'association du 16 m/m, pp.262-276.



Justice

Procès GOMET (6)

L'arrêt de la Cour d'appel de Versailles

La Cour d'appel de Versailles (9^{ème} chambre des appels correctionnels) a donc rendu son jugement le 12 décembre 2001 (celui-ci avait été mis en délibéré lors de l'audience du 14 novembre).

Après avoir confirmé le jugement du TGI de Pontoise du 5 janvier 2000 sur la culpabilité d'Alain Gomet en ce qui concernait les films de format 16 mm (cf. I-C n° 43 - *le verdict*), cette juridiction :

- ▶ commue la peine d'A. Gomet de 6 mois de prison avec sursis à 3 mois,
- ▶ le condamne à une amende délictuelle de 40.000F (6097,96 €),
- ▶ confirme la confiscation de 476 copies 16 mm dont les titres figuraient sur la liste de 14 pages des films à vendre (*Rappel : cette liste fut adressée anonymement le 8 janvier 1995 à la FNDF et constituait l'objet de la plainte initiale. Elle ne comportait que des films 16 mm*),
- ▶ ajoute une somme de 5000 F (762,25 €) à verser à la partie civile (la FNDF) pour la condamnation aux frais et dépens du procès selon l'article 475-1 du Code de Procédure Pénale (en complément des 10.000 F du TGI).

La Cour d'appel a également entériné la relaxe prononcée par le TGI de Pontoise sur la prévention des films 35 mm, soit la restitution à A. Gomet des 461 copies 35 mm indûment saisies par les gendarmes lors de la perquisition à son domicile. Relaxe ordonnée au motif que ces copies faisaient partie de sa collection personnelle puisqu'elles ne figuraient pas sur la liste de 14 pages des films destinés à la vente.

Nous ne nous trompions donc pas quand nous écrivions dans I-C 44 (Quelles suites pour ce procès ?) : « *la collection des films 16 et 35 mm n'est pas incriminée, mais seulement un comportement mercantile qui l'entoure et qui demeure hautement répréhensible dans le contexte de la législation actuelle* ».

La restitution à A. Gomet des copies 16 et 35 mm, non mentionnées sur la liste des films à vendre mais dont tout le stock avait été saisi par la gendarmerie (895 copies), confirme que le statut lié à la collection

privée est bien respecté. En revanche, « l'exploitation » (qu'il faut comprendre au sens large de l'article 335-1 du Code de la Propriété Intellectuelle puisque cette notion englobe la diffusion et la vente) reste strictement interdite sans l'accord de l'auteur ou de l'ayant droit. L'absence de document autorisant la détention des droits portant sur les films mis en vente est l'un des éléments dont on aura constamment fait le reproche à A. Gomet lors des audiences. Or, s'agissant du droit d'auteur, le principe fondamental est posé par les deux premiers alinéas de l'article L.111-1 du CPI : « *L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial* ». De ces deux dispositions découle tout l'édifice législatif : une œuvre, un auteur, un droit moral, des droits patrimoniaux et, bien évidemment, pécuniaires.

L'audience du 14 novembre, qui dura tout de même 2h 30, aura pourtant permis au prévenu de pouvoir s'exprimer librement et à son avocat, Maître Ambrosi, de préciser que l'article L111-3 du CPI distingue l'œuvre de son support. De même, la vente du support n'entraîne pas *ipso facto* la vente (intellectuelle) de l'œuvre.

Toujours selon cet avocat, trois films 35 mm seulement saisis chez son client posaient des problèmes de droits de détention : « *Mademoiselle Ange* », « *ET* » et « *Labyrinthe* » car, pour les autres, le support avait été abandonné (copies impropres à l'exploitation) mais pas les droits moraux sur l'œuvre ! Et quelle est la nature exacte du préjudice subi par la FNDF, syndicat qui ne peut prétendre représenter à lui seul l'ensemble de la profession cinématographique. D'autant que parmi les neuf témoins à décharge (pour la défense d'A. Gomet) figuraient des ayants-droit qui n'ont pas été entendus par le magistrat instructeur (cf. I-C n°42). Enfin, que penser de l'obstination de la FNDF à vouloir récupérer les films 35 mm qui, finalement, lui échappent puisqu'elle est déboutée dans sa demande de restitution (elle ne peut en effet apporter la preuve qu'elle est titulaire des droits d'auteurs desdites œuvres !).

Au final, ce jugement est sévère pour les revendeurs de films 16 et 35 mm qui risquent désormais de se voir opposer un nouvel arrêt de Cour d'appel, celui-ci complétant le droit fil de la jurisprudence (1964-1973-1977) tissé dans des affaires sensiblement identiques : « *Qu'en mettant en vente des copies de films (476 copies 16 mm) sans être muni des autorisations nécessaires, même si elles étaient destinées à des collectionneurs, à des fins privées, M. Gomet a divulgué des œuvres de manière habituelle et lucrative, en violation des droits protégés des auteurs, ou de leurs ayants-droit, agissements*

caractérisant la contrefaçon punissable » [Arrêt C. appel Versailles – 12/12/2001].

Il est donc recommandé de laisser ses copies 16 et 35 mm à la maison. C'est une novation car, depuis un jugement correctionnel en date du 27/01/1919, la détention comme l'utilisation d'une copie « frauduleuse » dans un but de jouissance personnelle pour une exécution non publique tombait sous le coup de la loi. Ainsi, aujourd'hui, le fait de posséder des copies chez soi ne serait plus répréhensible dès lors que l'on n'en ferait pas commerce (cf. arrêt Cass. du 17/05/1973).

Mais si la vente est interdite en France, comment se procurer des copies ? N'est-ce pas la disparition à terme d'un marché parallèle qui est visée ici ? On sait que le marché des « copies d'occasion » reste pour la réglementation professionnelle (Code du Cinéma) l'un des canaux essentiels de la fraude à combattre.

Faudra-t-il passer la frontière pour vendre les copies « litigieuses » à l'étranger ? A contrario, des copies 16 mm achetées à l'étranger et importées en France devront-elles être munies d'un certificat ou d'une facture attestant formellement la licéité de la détention ? A défaut de ces éléments, la présomption de bonne foi des vendeurs (comme des acquéreurs) visée à l'article 2279 du Code civil [« *en fait de meubles, possession vaut titre* »] ne suffira pas à leur éviter de possibles poursuites.

Certains, mis au fait de cette affaire, estiment que cet arrêt de justice ne concerne que la vente de films « à grande échelle ». Le collectionneur qui, de façon épisodique, en tout cas irrégulière, céderait quelques copies ne serait pas inquiété. Hormis pour quelques titres 16 mm répertoriés (tels les documentaires) et des films d'avant l'institution du dépôt légal en France (21/06/1943)*, nous ne souscirons pas à cette interprétation qui nous paraît fragile, sinon téméraire, face à une législation audiovisuelle, complexe mais néanmoins vigilante et répressive.

Dans ce contexte, l'ALICC ne peut que vous mettre en garde devant les multiples tentations d'un marché de l'occasion « réputé illicite », c'est-à-dire qui n'a aucune existence légale aux yeux des magistrats. Les mesures de prudence et de réserve préconisées dans I-C n° 44 restent donc toujours valables. Il en va de votre responsabilité individuelle ; en aucun cas de celle de l'ALICC qui, jusqu'au bout, aura suivi ce dossier sensible de près pour mieux vous informer sur vos droits.

Alain Gomet n'ayant pas fait appel de cette décision (cela n'aurait porté que sur les formes de la procédure, non sur le fond du dossier), nous pouvons considérer cette affaire comme terminée.

S. MOROY

(*) Ce que l'avocat de la FNDF avait qualifié de « copies non litigieuses » dans sa plaidoirie du 3

Références :

Décret n° 56-158 du 27 janvier 1956 (Code du Cinéma)

L'arrêt du 02 décembre 1964 (Cour de Cassation / Affaire Gayout - Gouiran et autres c/ Ministère public) qui dit que « le fait de remettre dans le circuit commercial des films volontairement retirés du commerce et livrés à la destruction par les auteurs, films ayant par cela même perdu leur caractère artistique pour redevenir de simples matériaux, s'analyse comme une nouvelle édition de l'œuvre artistique, donc comme une contrefaçon de cette œuvre ».

L'arrêt du 17 mai 1973 (Cour de Cassation / Affaire Georges Gayout) qui confirme que « la détention d'un film sans que son détenteur soit cessionnaire du droit de représentation n'est pas illicite, mais qu'en revanche sa commercialisation constitue une diffusion prohibée par la loi ».

L'arrêt du 24 juin 1975 (Cour d'appel de Nancy / Affaire Columbia Films – SACEM – CNC – FNDF c/ Barbier – Muller et Anser) qui notamment reconnaît « le délit de contrefaçon par l'édition habituelle des oeuvres cinématographiques au mépris des

lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs ».

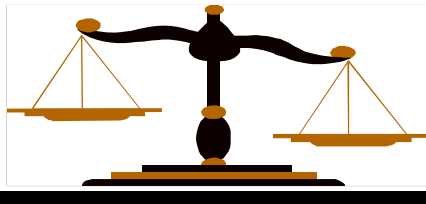
L'arrêt du 20 octobre 1977 (Cour de Cassation - Affaire Pierre Barbier et Georges Muller) qui conclue que « le fait de remettre dans le commerce des copies de films qui en avaient été volontairement retirées en vue de leur destruction s'analyse en une nouvelle édition et suffit à caractériser, en dehors de toute projection en public, le délit de contrefaçon ».

L'arrêt du 12 décembre 2001 (Cour d'appel de Versailles - FNDF c/ A. Gomet) : objet du présent article.

L'article L111-1 du CPI : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit de cette œuvre, du seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. Ce droit comporte des attributs d'ordre intellectuel et moral ainsi que des attributs d'ordre patrimonial. L'existence ou la conclusion d'un contrat de louage d'ouvrage ou de service par l'auteur d'une œuvre de l'esprit n'emporte aucune dérogation à la jouissance du droit reconnu par l'alinéa 1 ».

L'article L111-3 du CPI : « La propriété incorporelle définie par l'article L111-1 est indépendante de la propriété de l'objet initial. L'acquéreur de cet objet n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits prévus par le présent code, sauf dans les cas prévus par les dispositions des deuxième et troisième alinéas de l'article L123-4. Ces droits subsistent en la personne de l'auteur ou de ses ayants-droit qui, pourtant, ne peuvent exiger du propriétaire de l'objet matériel la mise à leur disposition de cet objet pour l'exercice desdits droits. Néanmoins, en cas d'abus notoire du propriétaire empêchant l'exercice du droit de divulgation, le tribunal de grande instance peut prendre toute mesure appropriée, conformément aux dispositions de l'article L121-3 ».

L'article L335-3 du CPI : « Est également un délit de contrefaçon toute reproduction, représentation ou diffusion, par quelque moyen que ce soit, d'une œuvre de l'esprit en violation des droits de l'auteur, tel qu'ils sont définis et réglementés par la loi ».



Justice

Affaire Michel CURSAN

Début juillet 2001, pendant que la Cour d'appel de Versailles examinait l'affaire Gomet[←], le tribunal de Bordeaux était saisi d'un autre dossier. Si les causes de ces deux affaires sont identiques au départ (lettre anonyme, plainte de la FNDF, fouille des gendarmes et confiscation des films), les effets furent cependant différents. Nous allons donc étudier cette nouvelle affaire au vu du jugement que nous avons obtenu auprès du greffe du TGI de Bordeaux. Enfin, une comparaison avec l'affaire Gomet sera également esquissée.

LE CORBEAU

Tout comme pour le dossier d'Alain Gomet, la justice est saisie par une plainte émanant de la FNDF[↑] « *faisant état d'une dénonciation anonyme relative à la vente par M. Cursan de films 35 mm* » (sic). A cette dénonciation était jointe une liste de titres de films qui ne comportait toutefois aucune indication permettant d'en connaître l'auteur. Mandatés pour une perquisition, les gendarmes de la brigade d'Arcachon intervenaient le 4 juillet 2001 au domicile de ce dernier et saisissaient 133 films qui étaient aussitôt restitués à la FNDF. On ne s'étendra pas sur l'envoi de la lettre anonyme, pratique peu honorable qui a existé de tous temps. Le monde des collectionneurs n'y échappe pas non plus et certains n'ont rien trouvé de mieux que ce moyen comme vengeance personnelle. On ose espérer qu'aucun Aliccien n'ait jamais perpétré pareille infamie !

AU TRIBUNAL

La machine judiciaire est lancée. Michel Cursan, 67 ans, musicien, collectionneur de films 16 et 35 mm, est informé le 22 mai 2002 qu'il sera convoqué sur instruction du Procureur de la République (Ministère Public) le 17 septembre 2002 au tribunal de grande instance de Bordeaux. Motif d'inculpation[→] : « *Avoir à Lanton, le 04-07-2001, et depuis temps non prescrit, communiqué ou mis à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, un phonogramme ou programme, réalisé sans l'autorisation de l'entreprise de communication audiovisuelle* » (sic). Si l'audience a effectivement lieu le jour dit devant la 5^{ème} chambre du tribunal correctionnel de Bordeaux, le verdict est

mis en délibéré pour être rendu plus tard, le 12 novembre 2002.

PREUVES INSUFFISANTES

Et que dit justement ce jugement ? Même si le prévenu « *détient des films 35 mm dont l'origine est inconnue* » (sic), il n'est pas « *suffisamment établi* » (on remarquera tout particulièrement l'emploi de l'adverbe quantitatif) « *qu'il ait communiqué ou mis à la disposition du public ces films* » (sic). Enfin, pour rester dans le domaine de l'insuffisance : « *les aveux de M. Cursan en cours d'enquête, imprécis quant aux dates et aux personnes à qui il aurait proposé ces films, sont tout à fait insuffisantes pour établir la réalité de l'infraction commise compte tenu de l'absence de tout autre élément fiable* » (sic). Le tribunal reconnaît explicitement au vu des pièces produites que les éléments de l'inculpation sont trop peu nombreux pour conclure à la condamnation du prévenu. Et, pour le cas où subsisterait un doute : « *Le tribunal doit constater que l'infraction reprochée à M. Cursan n'est pas suffisamment établie. Il y a donc lieu de prononcer sa relaxe* » (sic). Tout est dit.

COMPARAISON

A l'inverse du procès Gomet, on constatera de suite qu'il n'y avait pas constitution de partie civile (en l'occurrence la FNDF) à cette audience. De plus, d'après les dernières informations recueillies, il n'y aura pas appel du jugement rendu. On pourra toujours s'interroger sur la réalité des motivations de la FNDF à se constituer partie civile dans cette deuxième affaire. Une motivation « insuffisante » due (peut-être) à une « insuffisance » de preuves ? Quoi qu'il en soit, si les deux affaires commencent de la même manière, elles se terminent différemment et je maintiens que c'est l'absence de partie civile qui devient déterminante sur l'issue du procès. Cursan : son jugement est rendu en 5 pages, contre 12 pour celui d'Alain Gomet.

Pas de lien entre les deux affaires et pas de jurisprudence invoquée dans celle de M. Cursan (était-ce d'ailleurs nécessaire ?). En revanche, on se souviendra que le premier avocat d'Alain Gomet, maître Choukroun, s'était appuyé sur quatre arrêts de cour de cassation (02 décembre 1964, 13 mai 1973, 20 octobre 1977 et avril 1991), ainsi qu'un arrêt de cour d'appel (Nancy - 24 juin 1975) dans sa plaidoirie[↓] de défense. C'est dire le degré de complexité de son affaire.

Les deux motifs d'inculpation sont pourtant sans ambiguïté et restent pénalement identiques. Toutefois, si la mise à disposition du public (gratuite ou payante) des films d'exploitation demeure interdite, leur possession n'est pas répréhensible pour autant. Pour preuve, on assigne devant le tribunal, on examine le dossier et on restitue les films dès lors que le chef d'accusation n'est pas clairement établi. Ce qui est le cas pour M. Cursan, mais aussi pour A. Gomet puisque ses copies 35 mm saisies, qui ne figuraient pas

sur la liste des titres destinés à la vente, lui furent restituées (à l'inverse de ses copies 16 mm qui, elles, y figuraient !). Pour le tribunal, la liste est donc toujours la preuve caractérisée de l'objet du délit. D'ailleurs, tout le monde sera d'accord pour reconnaître que depuis l'affaire Gomet, plus aucune liste de titres 16 ou 35 mm ne circule parmi les collectionneurs avec les coordonnées du vendeur. Cependant, si elles y figurent, vous n'y trouverez pas de prix. Tout ceci ne prouve pas que le propriétaire vend ses films (c'est peut être un listing de sa collection personnelle). Ce tour de passe-passe constitue la première grande leçon du procès Gomet bien vite assimilée par les revendeurs, et pour cause.

L'ALICC AVAIT VU JUSTE

Le procès de Michel Cursan nous confirme dans la justesse des mesures que nous avions prises pour assurer la tranquillité de nos adhérents. Ces mesures de prudence et de réserve que nous préconisons dans Infos-Ciné 44 sont donc toujours d'actualité. Concept à la mode, on pourrait même s'inspirer du fameux « principe de précaution » édicté par Jacques Chirac dans un tout autre contexte pour le déclinier à notre environnement cinématographique.

En conclusion, le souhait de l'ALICC aura été de vous informer sans catastrophisme des affaires judiciaires ayant trait à ce qui nous concerne, de près ou de loin, ceci afin de dissiper tout malentendu que certains revendeurs ont intérêt à entretenir vis-à-vis de vous. Cela s'appelle le respect de nos adhérents. Votre association a pris des mesures concrètes pour pallier le problème, notamment avec la publication des petites annonces dans sa revue, et ce dès le n° 49 (mars 2002), c'est-à-dire après le verdict du procès Gomet rendu le 12 décembre 2001. Dans ce contexte de déontologie associative qui nous tient particulièrement à cœur, je défie quiconque de nous accuser d'irresponsabilité, de manque de réactivité ou, pire, d'incitation à l'exercice d'un commerce illicite !

S. MOROY

[←] Pour des informations plus détaillées sur cette affaire, se reporter aux I-C n° 41-42-43-44-46 et 49

[↑] Fédération Nationale des Distributeurs de Films

[→] L'article L.335-4 du Code de la Propriété Intellectuelle punit : « toute fixation, reproduction, communication ou mise à disposition du public, à titre onéreux ou gratuit, ou toute télédiffusion d'une prestation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme ou d'un programme, réalisé sans l'autorisation, lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprète, du producteur du phonogramme ou du vidéogramme, ou de l'entreprise audiovisuelle ».

[↓] Audience du 03-11-1999 devant le tribunal d'instance de Pontoise (cf. I-C 42)

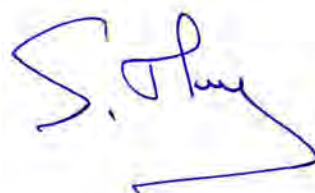
Annexe A11 - Autorisation de publication des articles de Serge Moroy

Paris, le 31 juillet 2009

Je, soussigné Serge MOROY, demeurant 21 rue des petits prés à Villevaudé (77410), autorise par la présente M. Frédéric ROLLAND, demeurant 10 boulevard de Stalingrad à Châtillon (92320) à publier intégralement ou partiellement tout texte dont je suis l'auteur et qui lui semblera utile pour sa thèse universitaire.

Je l'autorise par ailleurs à me citer dans celle-ci si cela lui semble également nécessaire.

Cette autorisation est délivrée à l'intéressé pour servir et valoir ce que de droit.



Annexe A. 12

Cotes des films en 35 mm sur le marché parallèle des collectionneurs en 2008

Tableau 1 : films de long-métrage par prix [21 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM 35 mm	<i>Milou en mai</i>	MALLE Louis	Fr/Ital	1989		coul	Bon	50 €
LM 35 mm	<i>branchés du Bahut (Les) (Up The Creek)</i>	BUTLER Robert	USA	1984	VF	coul	TBE	60 €
LM 35 mm	<i>caviar rouge (Le)</i>	HOSSEIN Robert	Fr/Suis	1986		Viré	Bon	60 €
LM 35 mm	<i>C'est pas moi c'est lui</i>	RICHARD Pierre	FR	1980		coul	Bon	60 €
LM 35 mm	<i>addition (L')</i>	AMAR Denis	FR	1984		coul	Bon	70 €
LM 35 mm	<i>Toubib au régiment (La)</i>	NANDO Cicero	Italie	1978	VF	coul	Bon	75 €
LM 35 mm	<i>seins de glaces (Les)</i>	LAUTNER Georges	Fr/Ital	1974		Viré	Bon	80 €
LM 35 mm	<i>7 cités d'Atlantis (Les) (Warlords of Atlantis)</i>	CONNOR Kévin	UK	1978	VF	coul	Bon	90 €
LM 35 mm	<i>Gendarme de Saint-Tropez</i>	GIRAULT Gérard	FR	1964		Viré	Moy	100 €
LM 35 mm	<i>Liaison fatale (Fatal Attraction)</i>	LYNE Adrian	USA	1987	VF	coul	Bon	110 €
LM 35 mm	<i>aventures de Rabbi Jacob (Les)</i>	OURY Gérard	Fr/Ital	1973		Viré	Bon	120 €
LM 35 mm	<i>Hercule contre les vampires</i>	BAVA Mario	Italie	1961	VF	coul	Bon	140 €
LM 35 mm	<i>Aventure du Poseidon (L')</i>	NEAME Ronald	USA	1972	VO	coul	Bon	150 €
LM 35 mm	<i>A bout portant (The killers)</i>	SIEGEL Don	USA	1964	VF	Viré	Bon	180 €
LM 35 mm	<i>Quantum of Solace</i>	FORSTER Marc	Uk/Us	2008	VF	coul	TBE	200 €
LM 35 mm	<i>Crime était presque parfait (Le)</i>	HITCHCOCK Alfred	USA	1954	VF	Tec	Moy	230 €
LM 35 mm	<i>Horde sauvage (La)</i>	PECKINPAH Sam	USA	1969	VF	Tec	Bon	230 €
LM 35 mm	<i>My Fair Lady</i>	CUKOR George	USA	1964	VF	Tec	Bon	250 €
LM 35 mm	<i>Train sifflera trois fois (Le) (High Noon)</i>	ZINNEMANN Fred	USA	1952	VF	NB	Bon	300 €
LM 35 mm	<i>Autant en emporte le vent (Gone with the Win)</i>	FLEMMING Victor	USA	1939	VF	coul	Bon	450 €
LM 35 mm	<i>King-Kong</i>	COOPER M. C. & SCHOEDSACK E.B	USA	1933	VF	NB	Bon	600 €

Abréviations et observations :

Tec = Technicolor, coul = couleurs normales, Viré = couleurs vitrées au rouge ou rose, NB = Noir et Blanc

La copie *Autant en emporte le vent* est par exemple un tirage qui n'est pas en Technicolor

La VO de la copie de *L'Aventure du Poseidon* (copie belge) était sous-titrée en deux langues

Il s'agit de prix pour une seule copie

Tableau 2 : films de court-métrage par prix [2 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
CM 35 mm	<i>Pour un voyage..</i>	REICHENBACH François	FR	1983		coul	Bon	15 €
CM 35 mm	<i>Samu du cinéma (Le)</i>	[Actualité Gaumont] PIERRE Philippe	FR	1980		coul	Bon	30 €

Très faible circulation des courts-métrages

Tableau 3 : bandes annonces par prix (sans boîtes) [14 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
BA 35 mm	<i>Dans Paris</i>	HONORE Christophe	FR	2006		coul	TBE	0,5 €
BA 35 mm	<i>Rodriguez au pays des merguez</i>	CLAIR Philippe	Fr/Tun	1980		coul	Moy	0,5 €
BA 35 mm	<i>A chacun son enfer</i>	CAYATTE André	FR	1977		Viré	Bon	1 €
BA 35 mm	<i>adversaire (L')</i>	Garcia Nicole	Fr/Sui/E	2002		coul	Bon	1 €
BA 35 mm	<i>No Country for Old Men</i>	COEN Joël & COEN Ethan	USA	2007	VO	coul	TBE	3 €
BA 35 mm	<i>Ratatouille</i>	BIRD Brad & PINKAVA Jan	USA	2007	VF	coul	TBE	3 €
BA 35 mm	<i>7 cités d'Atlantis (Les) (Warlords of Atlantis)</i>	CONNOR Kévin	UK	1978	VF	coul	Bon	4 €
BA 35 mm	<i>Percée d'Avranches (La) (Steiner - Das eiserne Tor)</i>	McLAGLEN Andrew V.	ALL	1979	VF	coul	Bon	4 €
BA 35 mm	<i>Sauvage et beau</i>	ROSSIF Frédéric	FR	1984		coul	Bon	5 €
BA 35 mm	<i>Redhead and the Cowboy (The)</i>	FENTON Leslie	USA	1951	VO	NB	Moy	8 €
BA 35 mm	<i>Aventures du baron de Münchhausen (Le)</i>	GUILLIAM Terry	UK/All	1988	VF	coul	Bon	9 €
BA 35 mm	<i>bras armée de la guillotine (Le)</i>	YU WANG	HK/Taiw	1975	VF	coul	Moy	10 €
BA 35 mm	<i>tour infernale (La) (The Towering Inferno)</i>	GUILLERMIN John & ALLEN Irvin	USA	1974	VF	coul	Moy	15 €
BA 35 mm	<i>Parrain 2 (Le) (The Godfather: Part II)</i>	COPPOLA Francis Ford	USA	1974	VF	Tec	Moy	20 €

Attention les prix varient dans ce cas si vente d'un simple bobino sans boîte et noyau

La boîte augmente le prix d'un euro généralement ou plus si d'origine

Les ventes par lots font encore baisser les prix

Annexe A. 13

Cotes des films de collection en format 16 mm en 2007 - 2008

En 16 mm, rappelons qu'il est difficile de faire la différence entre les copies qui ont une origine "légale" ou "illégal". Il s'agit ici d'estimations des prix moyens de vente qui s'effectuent le plus souvent au grand jour.

Tableau 1 : films de long-métrage par prix [22 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM 16 mm	<i>Djoulbars (Dzhulbars)</i>	SHNEJDEROV Vladimir	URSS	1935	VF	NB	ME	60 €
LM 16 mm	<i>voraces (Les)</i>	GOBBI Sergio	Fr/Ital	1973		Viré	Moy	75 €
LM 16 mm	<i>Un drôle de paroissien</i>	MOCKY Jean-Pierre	FR	1963		Nb/C	Bon	80 €
LM 16 mm	<i>Naïf aux quarante enfants (Le)</i>	AGOSTINI Philippe	FR	1957		NB	Bon	90 €
LM 16 mm	<i>disparus de Saint-Agil (Les)</i>	CHRISTIAN-JACQUE	FR	1938		NB	Bon	120 €
LM 16 mm	<i>Barry</i>	POTTIER Richard	FR	1949		NB	Bon	130 €
LM 16 mm	<i>revanche de Robin des bois (La)</i>	GUEST Val	UK	1954	VF	Viré	Bon	130 €
LM 16 mm	<i>tricheurs (Les)</i>	CARNÉ Maurice	Fr/Ital	1958		NB	Moy	140 €
LM 16 mm	<i>Caméra arabe</i>	BOUGHEDIR Ferid	Tunisie	1987	VO	coul	Bon	169 €
LM 16 mm	<i>Cuirassé potemkine (Le)</i>	EISENSTEIN Sergueï	URSS	1925	Mu	NB	Moy	170 €
LM 16 mm	<i>patrouille de la violence (La) (Bullet For A Bad)</i>	SPRINGSTEEN R.G.	USA	1964	VF	coul	Bon	175 €
LM 16 mm	<i>Tarzan et les sirènes</i>	FLORET Robert	USA	1948	VF	NB	Bon	180 €
LM 16 mm	<i>Paradis perdu</i>	GANCE Abel	FR	1940		NB	Bon	190 €
LM 16 mm	<i>caporal épinglé (Le)</i>	RENOIR Jean	FR	1962		NB	Moy	200 €
LM 16 mm	<i>Terminator</i>	CAMERON James	USA	1984	VF	coul	TBE	210 €
LM 16 mm	<i>Flying Deuces (The) [Laurel et Hardy]</i>	SUTHERLAND Edward A.	USA	1939	VO	NB	Bon	220 €
LM 16 mm	<i>Iwo Jima (Sands of Iwo Jima)</i>	DWAN Allan	USA	1949	VF	NB	Bon	225 €
LM 16 mm	<i>vache et le prisonnier (La)</i>	VERNEUIL Henri	FR	1959		NB	Bon	250 €
LM 16 mm	<i>Train sifflera trois fois (Le) (High Noon)</i>	ZINNEMANN Fred	USA	1952	VF	NB	Moy	280 €
LM 16 mm	<i>Grande illusion (La)</i>	RENOIR Jean	FR	1937		NB	Bon	310 €
LM 16 mm	<i>Alerte aux Marines (The Fighting Seabees)</i>	LUDWIG Edward	USA	1944	VF	NB	Bon	350 €
LM 16 mm	<i>King-Kong</i>	COOPER M. C. & SCHOEDSACK E.B	USA	1933	VF	NB	Bon	380 €

Abréviations et observations :

Tec = Technicolor, coul = couleurs normales, Viré = couleurs virées au rouge ou rose, NB = Noir et Blanc

Il s'agit de prix pour une seule copie. Les ventes par lots font encore baisser les prix.

TBE (Très bon état) - Bon (Etat Bon) - Moy (Etat Moyen) - ME (Mauvais Etat)

Caméra arabe est un exemple d'une liste de 2004, mais qui nous semble pertinent.

Tableau 2 : films de court-métrage par prix [12 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs / genre ou informations	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
CM sp 16 mm	<i>Barocco</i> ["rush" muet de LM vu en 2007]	Morceau long-métrage muet	FR	1976	Mu	coul	Bon	3 €
CM 16 mm	<i>En glissant</i> [Yvette HORNER]	Scopitone	FR	1962		coul	Moy	15 €
CM 16 mm	<i>Heckle and Jeckle: satisfied customer</i>	Dessin animé	USA	1954	VO	coul	Bon	20 €
CM 16 mm	<i>Zorro est arrivé</i> [Henri SALVADOR]	Scopitone	FR	1964		coul	Bon	25 €
CM 16 mm	<i>Actualités françaises</i> [variable suivant durée]	Actualités période 1945-1969	FR	1959		NB	Bon	30 €
CM 16 mm	<i>Beauté des pyrénées</i> [train crémaillère]	? / Documentaire	FR	1936		NB	Bon	30 €
CM 16 mm	<i>Bijoux Berbères</i> [Documentaire]	BRICOND R & BESSANCENOT Jean	FR	1950		coul	TBE	30 €
CM 16 mm	<i>prise de l'île d'Oshiwara (La) [Okinawa]</i>	War office (Prod. USA) / document	USA	1945	VO	Kod	TBE	30 €
CM 16 mm	<i>diable vend son âme (Le) [Boris KARLOFF]</i>	Fiction TV série <i>Colonel March</i>	UK	1956	VF	NB	Bon	35 €
CM 16 mm	<i>Charlot et le comte (The Count)</i>	CHAPLIN Charles / Burlesque	USA	1916	Mu	NB	Moy	50 €
CM 16 mm	<i>Polux facteur</i> [manège enchanté]	Animation	FR	1964		NB	Bon	55 €
CM 16 mm	<i>Massage (Le)</i> [film porno de 150m]	? / Porno	FR	1920	Mu	NB	Moy	60 €

Abréviations et observations :

Le métrage de la copie est un facteur de prix par exemple pour un CHARLOT 150 m = 30 € et 300 m = 50 €

La prise de l'île d'Oshiwara (copie tirage Kodachrome non sous-titrée)

Tableau 3 : bandes annonces par prix (sans boîtes) [3 films]

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
BA 16 mm	<i>secrets du Mankis Kung Fu (Les)</i>	CHEUNG San Yee	HK	1978	VF	coul	Moy	4,5 €
BA 16 mm	<i>rosier de madame Husson (Le)</i>	BERNARD-DESCHAMPS	FR	1932		NB	ME	5 €
BA 16 mm	<i>dernière charge (La) (Outpost in Morocco)</i>	FLOREY Robert	USA	1949		NB	Bon	12 €

La dernière charge est un exemple d'une liste de 2004 mais qui nous semble pertinent.

Annexe A. 14

Cotes des films de collection en formats Super 8 mm en 2008-2009

Les films en Super 8 mm sont, dans la très grande majorité des cas des films d'édition. Les ventes sont complètement ouvertes et les prix moyens plus faciles à évaluer. Cependant on ne peut pas toujours connaître tous les détails. Rappelons également la forte baisse du marché par rapport aux années précédentes

Evaluations des prix moyens des films de collection en format Super 8 mm

Tableau 1 : films de long-métrage en version intégrale Super 8 en boîte d'origine par prix

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM Super 8	<i>Citizen Kane</i>	WELLES Orson / Film Office	USA	1941	VF	NB	Bon	150 €
LM Super 8	<i>dernier train de Gun Hill (Le)</i>	STURGES John / Film Office	USA	1959	VF	NB	Bon	180 €
LM Super 8	<i>cave se rebiffe (Le)</i>	GRANGIER Gilles / Film Office	FR	1961	VF	NB	Bon	190 €
LM Super 8	<i>chasses du comte zaroff (Les)</i>	Schoedsack / Grands films classiques	USA	1932	VF	NB	Bon	190 €
LM Super 8	<i>Odyssée de l'African Queen (L') (The African</i>	HUSTON John / Film Office	Uk/Us	1952	VF	coul	Bon	200 €
LM Super 8	<i>Laurel et Hardy au Far West (Way Out West)</i>	HORNE James W. / Film Office	USA	1937	VF	NB	Bon	200 €

Tableau 2 : films de long-métrage en version condensée Super 8 en boîte d'origine par prix

Super 8 en une seule bobine de 120 m soit environ 17 min

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM Super 9	<i>pont de rivièrre kwaï (Le)</i>	LEAN David / ?	Uk/Us	1957	Mu	NB	Moy	6 €
LM Super 8	<i>Jerry Lewis chef de Chorale</i> [extrait de film]	TAUROG ? / Film Office	USA	?	VF	coul	Bon	15 €
LM Super 8	<i>Lawrence d'Arabie</i>	LEAN David / Piccolo	UK	1962	VF	coul	Bon	25 €
LM Super 8	<i>pont de rivièrre kwaï (Le)</i>	LEAN David / Piccolo	Uk/Us	1957	VF	coul	Bon	25 €
LM Super 8	<i>caporal épinglé (Le)</i>	RENOIR Jean / Franfilmdis	FR	1962	VF	NB	Moy	30 €
LM Super 8	<i>Mégère apprivoisée (La)</i>	ZEFFIRELLI Franco / Piccolo	Ita/Us	1967	VF	NB	Bon	30 €
LM Super 8	<i>Merlin l'enchanteur</i>	REITHERMAN W. [DA "Disney"]	USA	1963	Vit	coul	viré	30 €
LM Super 8	<i>vieil homme et l'enfant (Le)</i>	BERRI Claude / Franfilmdis	FR	1967	VF	NB	Bon	30 €
LM Super 8	<i>Ciné-follies</i> [extraits comédies musicales]	COLLIN Philippe / Franfilmdis	FR	1978	VF	NB	Bon	40 €
LM Super 8	<i>Fantaisies Erotiques de Siegfried (Les)</i>	HOVEN A. H. & FRIEDMAN D.F / Hefa	ALL	1971	VO	coul	Bon	100 €
LM Super 8	<i>Train sifflera trois fois (Le) (High Noon)</i>	ZINNEMANN Fred / Film Office	USA	1952	VF	NB	Moy	100 €

Merlin l'enchanteur est une copie Super 8 en version intégrale de contrefaçon italienne

Jerry Lewis chef de Chorale en 36 m probablement un extrait du film *Un pitre au pensionnat* de 1955

Ciné-follies (avec deux L) un montage d'extraits de comédies musicales françaises des années 1930

Le film érotique allemand *Les Fantaisies Erotiques de Siegfried* est en 350 m et en VO

Tableau 3 : films de court-métrage en Super 8 en boîte d'origine par prix

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
CM Super 8	<i>Jojo le mérout</i> [45m du <i>Monde du silence</i>]	COUSTEAU J-Y / Film Office	Fr/Ita	1956	?	coul	Bon	15 €
CM Super 8	<i>contes immoraux. La volupté sacrilège</i>	? / Erotique / Hefa	FR	?		coul	Bon	17 €
CM Super 8	<i>Woody Woodpecker. Round trip mars</i>	SMITH Paul J / DA / ?	USA	1956	VO	coul	Bon	17 €
CM Super 8	<i>trois petits cochons (Les) (Three Little pigs)</i>	? / DA / Film OFFICE	USA	1933	VO	coul	Bon	30 €
CM Super 8	<i>Popeye parachutiste. Au Far-West</i>	DISNEY Walt / DA / ?	USA	1933	VO	coul	TBE	22 €
CM Super 8	<i>Concordes Fly</i>	Documentaire / Silver screen	FR	?		coul	TBE	30 €
CM Super 8	<i>France vue du ciel (La)</i> [1 épisode 60m]	MAMOULIAN Serge / Film Office	FR	?		coul	Bon	30 €
CM Super 8	<i>Strip-Tease Annabelle "Montmartre"</i>	Erotique / Ultima	FR	60's ?		NB	Bon	35 €
CM Super 8	<i>Charlot et le comte (The Count)</i> [105 m]	CHAPLIN Charles / Burlesque fo	USA	1916	Mu	NB	Bon	40 €
CM Super 8	<i>Eric Tabarly Toujours Vainqueurs de Plymouth</i>	/ Film Office	FR	?		coul	Bon	45 €
CM Super 8	<i>SNCF "Gare de la Bastille"</i>	Documentaire / SNCF ?	FR	1970		viré	Bon	50 €
CM Super 8	<i>longues années de la Guerre 39-45 (Les)</i>	/ Film Office	FR	?		NB	Bon	70 €

Le faible prix du film de COUSTEAU est du au grand nombre de tirages inondant le marché

La France vue du ciel est une série documentaire: par exemple épisode *La Bretagne* en 60m

Les longues années de la guerre 39-45 sont en 3 bobines de 295 m.

Eric Tabarly Toujours Vainqueurs de Plymouth à Newport fait partie d'une série de films de 120m

Autres en Super 8 :

Pub Super 8	Montage de plusieurs films publicitaires du type : <i>la Pie qui chante</i> , <i>Krema</i> , etc. en ektachrome	Bon	30 €
-------------	---	-----	------

Observation pour tous ces films Super 8 : le son est généralement magnétique et 120 mreprésentent 20 min de film.

Annexe A. 15

Cotes des films de collection dans les autres formats en 2008

Les films en 8 mm et 9,5 mm sont, dans la très grande majorité des cas des films d'édition. Les ventes sont complètement ouvertes et les prix moyens plus faciles à évaluer. Cependant on ne peut pas toujours connaître tous les détails. Rappelons également la forte baisse du marché par rapport aux années précédentes

Evaluations des prix moyens des films de collection en format 8 mm et 9,5 mm

La circulation du 8 mm semble assez modeste

Tableau 1 : films en 8 par type de films (court ou long-métrage) et prix

Catégorie	Titres	Réalisateurs	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM 8 mm	<i>Au bonheur des dames</i> [en 400m]	DUVIVIER Julien	FR	1930	Mu	NB	?	60 €
LM 8 mm	<i>fantôme de l'opéra (Le)</i> [Intertitres anglais]	RUPERT Julien	USA	1925	Mu	NB	?	60 €
LM 8 mm	<i>Argent (L')</i> [600m]	L'HERBIER Marcel	FR	1928	Mu	NB	?	90 €
CM 8 mm	<i>Beaucitron navigateur (The old sea-dog)</i> [120m]	CHASE Charley	USA	1922	Mu	NB	?	17 €
CM 8 mm	<i>Zorro n'est pas zorro</i> [2x60m]	ENGLISH J & WITHNEY W	USA	1939	Mu	NB	?	25 €
CM 8 mm	<i>Strip-Tease Maya Fell Fancy Seeing You</i>	Prod Harisson MARKS ?	UK	60's	Mu	Viré	?	25 €
CM 8 mm	<i>Pluto rentre tard (Pluto's Quin-Puplets)</i>	DISNEY Walt	USA	1937	Mu	Coul	Bon	15 €

Une annonce, en décembre 2007, proposait avec *Le fantôme de l'opéra* avec Lon CHANEY, le DVD pour la musique, port inclus 80 €

Zorro n'est pas zorro doit ptobablement faire partie du serial *Zorro's Fighting Legion*

BEAUCITRON est le nom français de l'acheteur burlesque Harry "Snub" POLLARD

En muet 120 m de 8 mm font 30 minutes à 16 images secondes

Tableau 2 : films en 9,5 muet par type de films (court ou long-métrage) et prix

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM 9,5 mm	<i>Cavalier Miracle (Le)</i> [600m]	SCHAEFER Armand / Pathé 9,5	FR	?	Mu	NB	?	100 €
LM 9,5 mm	<i>Bataillon du ciel (Le)</i> [en 4x250m]	ESNAY Alexandre / PATHÉ ?	FR	1947	Mu	NB	?	40 €
CM 9,5 mm	<i>Beaucitron Milliardaire (Nearly rich)</i> [100 m]	CHASE Charley	USA	1922	Mu	NB	?	15 €
CM 9,5 mm	<i>Soigne ton Gauche</i> [Avec Tati]	CLEMENT René & TATI J / ?	FR	1936	Mu	NB	?	60 €
CM 9,5 mm	<i>Congo Libreville</i> [Documentaire ?]	?	FR	?	Mu	?	?	22 €
CM 9,5 mm	<i>père noel (Le) (Santa's Workshop)</i>	DISNEY Walt	USA	1932	Mu	NB	?	40 €

Les longs-métrages en version muette sont avec des intertitres et normalement toujours condensés

Film à encoche pour *Congo Libreville*

Les petites bobines métal de 10 et 20 m Pathé Baby 3 à 6 euros et 20 m 6 à 12 euros

Tableau 3 : films en 9,5 sonore par type de films (court ou long-métrage) et prix

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
LM 9,5 mm	<i>Plan 9 From Outer Space</i> [extrait 60m]	WOOD Edward / ?	USA	1959	VO	NB	Bon	60 €
LM 9,5 mm	<i>Port d'attache</i> [en 2x250m]	CHOUX Jean / PATHÉ ?	FR	1943		NB	Bon	90 €
LM 9,5 mm	<i>Pontcarral Colonel d'Empire</i> [3x600m]	DELANNOY Jean / PATHÉ	FR	1942		NB	Bon	120 €
LM 9,5 mm	<i>Bataillon du ciel (Le)</i> [4x250m]	ESNAY Alexandre / PATHÉ	FR	1947		NB	Bon	150 €
LM 9,5 mm	<i>Dernier atout</i>	BECKER Jacques / PATHÉ	FR	1942		NB	Bon	180 €
LM 9,5 mm	<i>Révoltée (La)</i> [850m]	L'HERBIER Marcel / PATHÉ	FR	1948		NB	Bon	200 €
CM 9,5 mm	<i>Pathé gazette mensuelles Janv-mai 1940</i>	PATHÉ	FR	1940		NB	Bon	100 €

Le son est normalement optique sur les films, sauf pour *Plan 9 From Outer Space* où il est magnétique

En ce qui concerne le format 17,5 mm, les échanges sont rares et il se vend le plus souvent sous la forme d'une bobine de 300 m d'un documentaire pour 45 / 70 euros

Cependant vu sur un site marchand début septembre 2009 le court métrage de fiction ci-dessous

Catégorie	Titres	Réalisateurs / éditeur	Pays	Année	Ver	coul	Etat	Prix
CM 17,5 mm	<i>Machine à Sous (La)</i> [300m]	REINERT Emile / PATHÉ	FR	1932		NB	Bon	120 €

En ce qui concerne le 70 mm, les ventes sont si rares qu'il n'y a pas de marché ni de prix en France

Pour le 28 mm, les ventes sont à la hausse (c'est d'ailleurs pour tout format confondu le seul dans ce cas)

Cela étant, il n'y a pas à proprement parlé, à notre connaissance, un vrai "marché" et nous n'avons vu que des ventes qui concernaient des bobinos (certes en nombre significatifs et par plusieurs vendeurs à Bièvres en 2009)

Frédéric ROLLAND

Coordonnées personnelles :

10 Bd de Stalingrad (esc 2), 92320 Châtillon

Tel : 06.13.80.74.62, e-mail f.rolland@numericable.fr, site personnel : www.cinematographe.org

Serris, le 16/12/2005

Monsieur,

Dans le cadre d'une thèse de doctorat sur *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France*, je souhaite réaliser un sondage auprès des collectionneurs de films.

Mon but est uniquement de réaliser une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs (du moins les particuliers - non institutionnels). Un sondage de ce type a déjà été réalisé en 1998 par l'ALICC auprès de ses membres avec un assez bon « retour », mais il est aujourd'hui trop ancien dans le cadre de ma démarche et de l'impact des dernières technologies vidéo (DVD, video-projection etc..).

Etant moi même collectionneur, je suis conscient des craintes que certains peuvent nourrir vis à vis d'une telle démarche. Je m'engage sur l'honneur à garder la plus stricte confidentialité quant aux données personnelles obtenues et à ne faire aucun autre usage (publicitaire, commercial, etc.) de ce sondage.

J'ai vraiment besoin de votre coopération pour la validité de mon travail et espère vos réponses (ainsi qu'éventuellement celles de ceux que vous connaissez).

Je serais présent pendant la durée du festival des cinglés du cinéma d'Argenteuil (fin janvier) date à laquelle je vais conclure le sondage.

N'hésitez pas à me contacter dès maintenant. Merci d'avance pour votre aide.

Cordialement

Frédéric Rolland

Doctorant en Cinéma à l'Institut Charles CROS - UFR « Arts et Technologies » au sein de Ecole Doctorale ICMS (Information, Communication, Modélisation, Simulation) (laboratoire ISIS et équipe SISAR) à l'Université de Marne la Vallée.

Membre de l'ALICC (Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma), président du Club du cinématographe, enseignant audiovisuel et.. collectionneur de films.

Ce questionnaire est strictement confidentiel et est réalisé dans le cadre de ma recherche en thèse sur :

Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France

Son but est une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs.

Je m'engage par ailleurs sur l'honneur à ne faire aucun autre usage (publicitaire, commercial etc..) de ce sondage.

J'ai vraiment besoin de votre coopération pour la validité de mon travail et espère vos réponses.

Pour toute question supplémentaires, mes coordonnées : 06.13.80.74.62, mail f.rolland@numericable.fr

Qn°

Questions

1	Quelle est votre année de naissance :	
2	En quelle année avez vous commencé à collectionner des films en argentique :	
3	Entourez (ou soulignez) quels formats de films (de tous genres et de durées) vous possédez (à plus d'un exemplaire) : 8mm , Super 8mm , 9,5mm , 16mm , 17,5mm , 22mm , 28mm , 35mm , 70mm Si autres ou systèmes particuliers, veuillez me le préciser :	
4	Avez vous une salle spécifiquement dédiée à la vision (salle de cinéma) à votre domicile ?	Oui - Non
5	Collectionnez vous aussi les appareils de projection (ou avez vous plus de 5 projecteurs)	Oui - Non
6	Collectionnez vous aussi dans le domaine du cinéma du "non film" (affiches, photos, etc..) en dehors des appareils de projection et des éléments du décor de votre salle :	Oui - Non
7	Combien avez vous de films de longs métrages (de plus de 60 minutes) tout format :	_____
8	Quelle est leur répartition par format, en nombre ou % : _____ 16mm & _____ mm & _____ mm	
9	À votre connaissance, parmi vos films, avez vous un ou des titres très rares ou même uniques :	Oui - Non
10	Quel est en gros la nature de votre collection par genre (plusieurs réponses possibles) :	
	Composée du tout venant	A
	Films français	B
	Composée autour d'un ou de plusieurs genres comme : le film Z, le fantastique etc..	C
	Autres	D
11	Votre collection correspond-elle à vos goûts en matière de films ?	Oui - Non
12	L'état de la copie est-elle un obstacle important pour vous lors de l'acquisition d'un titre	Oui - Non
13	Quels sont les lieux de stockage de vos films (s'il y a plusieurs lieux, indiquez pourcentages films à droite) :	
	Idéale (salle climatisée proche de 8°C et de 35% d'hygrométrie)	
	Bonne (cave sèche)	
	Moyenne (local à l'abri des amplitudes thermiques)	
	Médiocre (pièce normale, appartement etc..)	
	Très mauvaise (à l'humidité, hangar, grenier)	
14	Avez vous déjà eu des problèmes de conservation, type syndrome du Vinaigre, sur des copies acétate ?	Oui - Non
15	Notez de 1 à 5 l'état moyen de vos copies (1 très bon et 5 quasi impassable)	1 - 2 - 3 - 4 - 5
16	Avez vous du mal à trouver des films argentiques ?	Oui - Non
17	Filmez vous ou avez vous déjà filmé en support argentique (par exemple pour vos films de famille) ?	Oui - Non
18	Avez vous un video-projecteur ?	Oui - Non

19	Si oui : depuis quelle année ?	_____
20	Si oui : Quelle part de vos projections représente la vidéo-projection aujourd'hui ?	_____ %
21	Si oui : Avez vous aussi une collection (significative) de DVD	Oui - Non
22	De manière générale, en l'état actuel des technologies vidéo disponibles à votre domicile, le support argentique est-il toujours le moyen privilégié de voir des films pour vous ?	Oui - Non
23	Avez vous déjà arrêté ou envisagez vous d'arrêter d'acquérir des titres en argentique	Oui - Non
24	Si oui : est-ce en lien avec l'évolution des technologies vidéo disponibles à domicile comme les systèmes que vous avez déjà (où ceux qui arrivent : TVHD, 2K, DVD bleu etc..)	Oui - Non
25	Quel est votre opinion de la politique patrimoniale publique en matière de films :	
	Elle est mauvaise	A
	Elle est insuffisante ou inadaptée	B
	Elle est bonne	C
	Elle est très bonne	D
	Ne sais pas	E
26	Que pensez vous d'une éventuelle collaboration entre vous et un organisme public (CNC) ou subventionnés (type Cinémathèque Française) ? A quoi cette perspective vous fait-elle penser ? (Plusieurs réponses possibles) :	
	Cela ne me dit rien du tout / je n'ai pas confiance	A
	Éventuellement possible sur un titre particulier en prêt ou dépôt	B
	Possible	C
	Souhaitable	D
	Déjà en contact avec eux	E
27	Entourez votre niveau d'étude le plus élevé :	
	<i>Pas de diplômes</i>	A
	<i>Certificat d'études / CAP / Brevet</i>	B
	<i>Bac ou équivalent</i>	C
	<i>Etudes supérieures</i>	D
28	Avez vous ou faites vous partie d'une profession liée au cinéma ou à la télévision (exploitation, distribution, production etc..)	Oui - Non
29	Si ce n'est pas le cas , avez vous rêvé par le passé ou rêvez vous aujourd'hui d'en faire partie ?	Oui - Non
30	Vous considérez-vous comme un "cinéphile" ?	Oui - Non
31	Allez vous toujours dans des salles de cinéma commerciales ou institutionnelles ?	Oui - Non
32	Si oui à quelle fréquence annuelle (exemple 3 fois par an, etc..) :	_____
33	Quelle est votre film préféré ? :	
34	Enfin une question ouverte sur ce qui vous a amené principalement à collectionner des films (dans votre enfance, via une rencontre, un travail etc..) et quel est, ou a été, votre objectif de collectionneur ?	

Annexe A18.

Index des tableaux des sondages auprès des collectionneurs de films en 1998 et 2006

(Tableaux de 3 à 18)

Tableau 3 : Répartition des sondés par modes de diffusion	p.415
Tableau 4 : Part des membres de l'ALICC dans le sondage	p.416
Tableau 5 : Part des questionnaires valides des non membres de l'ALICC	p.416
Tableau 6 : Part des questionnaires valides chez les membres de l'ALICC	p.417
Tableau 7 : Taux de réponses des sondages ALICC en 1998	p.418
Tableau 8 : Taux de réponses au sondage de 2006 sur la partie ALICC	p.418
Tableau 9 : Part des questionnaires valides et hors critères	p.420
Tableau 10 : Part des refus et des questionnaires non retournés	p.421
Tableau 11 : Age moyen des collectionneurs	p.424
Tableau 12 : Niveau d'études des collectionneurs	p.427
Tableau 13 : Nature multi-supports ou mono-support des collections	p.430
Tableau 14 : Formats de films collectionnés	p.431
Tableau 15 : Nombre de films de long-métrage collectionnés	p.433
Tableau 16 : Quel est en gros la nature de votre collection par genre	p.434
Tableau 17 : Opinion sur la politique patrimoniale publique en matière de films..	p.441
Tableau 18 : Ce que pensent les collectionneurs d'une éventuelle collaboration entre eux et un organisme public (type CNC) ou subventionné (type Cinémathèque française) A quoi cette perspective leur fait-elle penser.....	p.442

Frédéric ROLLAND

Coordonnées personnelles :

10 Bd de Stalingrad (esc 2), 92320 Châtillon

Tel : 06.13.80.74.62, e-mail f.rolland@numericable.fr,

site personnel : www.cinematographe.org

Serris, le 16/01/2006

Madame, Monsieur,

Dans le cadre d'une thèse de doctorat sur *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France*, je souhaite réaliser un sondage auprès des collectionneurs de films.

J'ai tenu par ce courrier à vous tenir au courant de ma démarche mais aussi vous demander éventuellement de m'y aider en transmettant aux collectionneurs privés de votre connaissance mon questionnaire et mes coordonnées.

Mon but est uniquement de réaliser une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs (spécialement les particuliers - non institutionnels).

Un sondage de ce type a déjà été réalisé en 1998 par l'ALICC auprès de ses membres avec un assez bon « retour », mais il est aujourd'hui trop ancien dans le cadre de ma démarche et de l'impact des dernières technologies vidéo (DVD, video-projection etc..).

J'ai également joint un questionnaire spécifique qui concerne votre structure (Cinémathèque, association, etc..).

Etant moi même collectionneur, je suis conscient des craintes que certains peuvent nourrir vis à vis d'une telle démarche. Je m'engage sur l'honneur à garder la plus stricte confidentialité quant aux données personnelles obtenues et à ne faire aucun autre usage (publicitaire, commercial etc..) de ce sondage.

J'ai vraiment besoin de votre coopération pour la validité de mon travail et espère vos réponses (ainsi qu'éventuellement celles de ceux que vous connaissez).

Je serais présent pendant la durée du festival des « Cinglés du cinéma » d'Argenteuil (fin janvier) date à laquelle je vais conclure le sondage.

N'hésitez pas à me contacter dès maintenant. Merci d'avance pour votre aide.

Respectueusement.

Frédéric Rolland

Doctorant en Cinéma à l'Institut Charles CROS - UFR « Arts et Technologies » au sein de Ecole Doctorale ICMS (Information, Communication, Modélisation, Simulation) (laboratoire ISIS et équipe SISAR) à l'Université de Marne la Vallée.

Membre de l'ALICC (Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma), président du Club du cinématographe, enseignant audiovisuel et collectionneur de films.

Ce questionnaire est strictement confidentiel et est réalisé dans le cadre de ma recherche en thèse sur :

Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France

Son but est une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs.

Je m'engage par ailleurs sur l'honneur à ne faire aucun autre usage (publicitaire, commercial etc..) de ce sondage.

J'ai vraiment besoin de votre coopération pour la validité de mon travail et espère vos réponses.

Pour toute question supplémentaires, mes coordonnées : 06.13.80.74.62, mail f.rolland@numericable.fr

Questions

1 Quelle est l'année de création de votre structure ? :

2 Quelle est la part d'aides publiques (DRAC, CNC, municipalité, etc..) dans le budget annuel de votre structure : ____%

3 Avez vous une collection de films en support argentique ? **Oui - Non**

Si oui :

b Quelle est le nombre total de titres dont vous disposez : _____

c & Entourez (ou soulignez) quels formats de films (de tous genres et de durées) vous possédez (à plus d'un exemplaire) : **8mm, Super 8mm, 9,5mm, 16mm, 17,5mm, 22mm, 28mm, 35mm, 70mm**

Si autres ou systèmes particuliers, veuillez me le préciser :

d & Quelle est leur répartition par format, en nombre ou % : ____mm & ____mm & ____mm

e & Quelle est la part des films en dépôt appartenant à des collectionneurs privés ? ____%

f & Combien avez vous de films de longs métrages (de plus de 60 minutes) tout format : _____

g & A votre connaissance, avez vous un ou des titres très rares ou même uniques : **Oui - Non**

h & Avez vous déjà eu des problèmes de conservation sur des copies acétate ? **Oui - Non**

i & Avez vous du mal à trouver des films argentiques ? **Oui - Non**

j Quels sont les lieux de stockage de vos films (s'il y a plusieurs lieux, indiquez pourcentages films à droite) :

Idéale (salle climatisée proche de 8°C et de 35% d'hygrométrie) _____%

Bonne (cave sèche) _____%

Moyenne (local à l'abri des amplitudes thermiques) _____%

Médiocre (pièce normale, appartement etc..) _____%

Très mauvaise (à l'humidité, hangar, grenier) _____%

4 Collectionnez vous aussi les appareils de projection (ou avez vous plus de 5 projecteurs) **Oui - Non**

5 Qu'attendez vous des collectionneurs privés de films argentique ?

Remarques et observations libres au dos ..

Annexe A 21.

Affichette lors du sondage à Argenteuil en janvier 2006



Sondage auprès des collectionneurs de films

Dans le cadre d'une thèse de doctorat sur *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France*, je souhaite réaliser un sondage auprès des collectionneurs de films.

Mon but est uniquement de réaliser une évaluation statistique globale afin de mieux connaître le profil des collectionneurs (du moins les particuliers - non institutionnels).

Frédéric ROLLAND

Doctorant en Cinéma à l'Institut Charles CROS - UFR « Arts et Technologies » au sein de Ecole Doctorale ICMS (Information, Communication, Modélisation, Simulation) (laboratoire ISIS et équipe SISAR) à l'Université de Marne la Vallée.

Membre de l'ALICC (Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma), président du Club du cinématographe, enseignant audiovisuel et.. collectionneur de films.

Annexe A 22.

Communiqué dans *Infos-Ciné* n° 67 de la 1^{ère} rencontre collectionneurs privés et publics

Communiqué

Pour que les choses bougent enfin !

Chercheur sur la question des collections privées de films en France, j'organise avec le concours de la Cinémathèque française une **Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques** - Journée patrimoniale : collectionneurs privés, collectionneurs publics de films. Si vous êtes intéressés, merci de retenir cette date et de réserver en me contactant :

Samedi 24 novembre 14h00
A la Cinémathèque française (salle Epstein)
51, rue de Bercy - 75012 Paris (M° : Bercy)

Laurent Mannoni, directeur scientifique du patrimoine et directeur des collections d'appareils, a été convaincu de l'intérêt du projet et m'a offert son appui tandis que la Cinémathèque a offert d'héberger la rencontre qui est une première.

Il s'agit d'ouvrir la voie et de reprendre contact entre les institutions (AFF du CNC, Cinémathèque Française, ECPAD, etc.) et les collectionneurs privés, dans le respect de tous, pour s'informer réciproquement, restaurer la confiance, l'esprit ouvert, ce qui sera profitable à tous et surtout au patrimoine audiovisuel français.

Passionné par le support film photochimique, étant moi-même collectionneur de films, j'ai entamé, il y a maintenant déjà quelques années une recherche sur le sujet des collections privées de films de cinéma argentiques en France. J'ai été, jusqu'à présent, très souvent saisi devant l'ignorance ou au mieux la « circonspection » de nombre d'acteurs du monde officiel des archives cinématographiques, des distributeurs et même des ayants-droit vis-à-vis des collectionneurs ! J'ai voulu comprendre pourquoi on en était arrivé à la situation actuelle où certainement plus d'un millier de collectionneurs [significatifs] de films argentiques restent en marge de la prise de conscience institutionnelle des problèmes de conservation du support film. Ces collectionneurs privés « individuels » sont, de fait, de façon cumulée, les gardiens d'une part non négligeable du patrimoine audiovisuel.

A quelques exceptions près, on peut établir le constat d'une incommunicabilité croissante, depuis la fin des années 1970 jusqu'à nos jours, entre un certain nombre d'acteurs du secteur des archives audiovisuelles ayant des carnets d'adresses presque vides et le milieu des collectionneurs. Il existe une défiance (générale) de part et d'autre sur ce sujet due en particulier à l'évolution du climat légal mais aussi à l'historique et à l'aspect sociologique, alors qu'enfin il y a une prise de conscience sur la notion de patrimoine audiovisuel.

Programme :

Sont prévus dans l'ordre (provisoirement 7 personnes pour 8 interventions), des interventions avant le débat :

- Laurent MANNONI, comme hôte pour donner le "La".
- Frédéric ROLLAND, comme modérateur et membre de presque toutes les associations et structures invitées pour planter le décor.
- Eric LE ROY, chef du service accès, valorisation et enrichissement des collections des Archives française du film du CNC.
- Melle CHALEAT responsable du pôle archives de l'ECPA-D (Présentation rapide, dons, etc.).
- Sylvie DALLEY, chercheur (pourquoi communiquer et faire de la recherche sur ce sujet, question du film institutionnel ?).
- Laurent MANNONI, à nouveau, au sujet de la Cinémathèque française (dépôts d'appareils, etc.).
- Jean-François RAUGER, toujours au sujet de la Cinémathèque française (dépôts de films)
- Sophie CAZES, juriste à la Cinémathèque (pour toutes les questions juridiques).

Pause

Ensuite projection de trois petits films vers 16h05 pour illustrer l'intérêt patrimonial des collections privées (si vous avez une idée et un film court, nous sommes preneurs).

- Débat ouvert avec la salle et les invités à partir de 17h00.

- Clôture vers 18h00-18h30 avec visite pour les volontaires de l'expo permanente (et peut-être du bâtiment) jusqu'à la fermeture de 20h00.

Seront invités, dans la limite de la capacité de la salle, des délégués des cinémathèques et centres d'archives audiovisuelles, des collectionneurs privés de films, des chercheurs spécialisés, d'éventuels critiques et journalistes...

Il est souhaitable que vous-même (ou les invités que vous souhaiteriez voir participer) me donniez le plus vite possible confirmation de votre présence, sachant que la capacité de la salle est limitée à 94 places et qu'il serait appréciable d'avoir au moins 50 % de collectionneurs dans l'assistance.

Si vous avez des remarques à faire ou si souhaitez qu'un point soit soulevé en particulier, faites le moi savoir rapidement.

Frédéric ROLLAND

Tél. 06 13 80 74 62

Email : f.rolland@numericable.fr

In, *Infos-Ciné*, octobre 2007, n°67, p.36.

Annexe A 23.

Communiqué dans *Infos-Ciné* n° 68 du report de la 1^{ère} rencontre au 12 janvier 2008

Communiqué

Du fait de la grève nationale des transports en commun, la rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques que nous annoncions dans le n° 67 a été reportée au :

Samedi 12 janvier 2008 à 14h00

L'endroit reste inchangé :

**Cinémathèque française (salle Epstein)
51, rue de Bercy - 75012 Paris (M° : Bercy)**

Si vous êtes intéressés, merci de me contacter afin de réserver votre participation à cette journée patrimoniale entre collectionneurs privés et collectionneurs publics de films.

Attention : seules les personnes ayant préalablement réservé seront admises. Merci de votre compréhension pour la bonne organisation de cette rencontre.

Frédéric ROLLAND

Tél : 06 13 80 74 62 – Courriel f.rolland@numericable.fr

In, *Infos-Ciné*, décembre 2007, n°68, p.59.

Annexe A 24.

Texte du courriel type annonçant la 2^{ème} rencontre entre les collectionneurs privés et publics du 28 mars 2009 et qui reprenait pour partie l'annonce faite dans le programme de mars - mai 2009 de la Cinémathèque française

Bonjour,

Je me permets de vous informer que se tiendra, le **28 mars 2009**, à la **Cinémathèque française**, en salle Henri Langlois, à 14h30 une

2ème Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques

Comme l'année passée la rencontre sera partagée en 3 parties (interventions, petites projections et un débat avec la salle) mais elle est ouverte au public et annoncée dans le programme de la Cinémathèque française avec le résumé ci dessous.

Les axes principaux seront pour cette édition de donner la parole aux collectionneurs eux mêmes mais aussi aborder la question des collections d'appareils et les modalités concrètes de la circulation des informations entre les particuliers collectionneurs de films ou d'appareils et les centres d'archives (dont cette année l'institut Lumière invité), les ayants droits, etc.

Conférence et débats sur les collections privées de cinéma

L'industrie cinématographique, au fur et à mesure de son évolution, a dévoré sa propre mémoire : à l'origine ce sont des collectionneurs – Will Day, Henri Langlois, Raymond Borde, Maria Prolo, James Card, etc. – qui ont rassemblé avec passion, parfois même clandestinement, films et archives, avant de fonder des associations ou d'entrer dans des institutions patrimoniales. C'est dire combien le rôle du collectionneur, dans l'histoire du cinéma mais aussi dans l'histoire de l'art, est essentiel. Malgré le travail de ces pionniers-collecteurs, malgré le travail actuel des cinémathèques qui essayent encore et toujours de compléter et de restaurer leurs fonds, malgré aussi le dépôt légal, il existe encore bien des lacunes à combler dans les collections publiques. Or, nous avons encore, en France et ailleurs, un vaste réseau de collectionneurs privés, qui disposent parfois de films rares, voire uniques, dans tous les formats. Ils possèdent aussi parfois des archives, des affiches ou des appareils rarissimes, qui pourraient compléter les collections officielles ou la programmation des cinémathèques. La connaissance, l'expertise et l'érudition de ces collectionneurs sont également très appréciables. De toute évidence, un dialogue plus approfondi doit s'instaurer entre collectionneurs et cinémathécaires.

Une première édition (non ouverte au grand public) de la Rencontre entre les collectionneurs privés et les centres d'archives cinématographiques, avait eu lieu le 12 janvier 2008 à la Cinémathèque française. On y avait débattu avec profit (et avec passion) des problèmes juridiques. Pour la première fois depuis la mort de Henri Langlois, le fil était renoué officiellement entre les collectionneurs privés et la Cinémathèque française.

Cette année, la rencontre, désormais ouverte au public, portera sur le contenu et l'intérêt de ces collections privées, sur la façon de les faire connaître si besoin. On s'interrogera sur la position des collectionneurs face à la disparition progressive de l'argentique : peu à peu, beaucoup de ces passionnés installent chez eux un projecteur numérique et délaissent les projecteurs de films... On traitera aussi des différents fonds d'appareils conservés en France. Le président de l'Agence de Liaison Inter-Collectionneurs du Cinéma (l'ALICC), des collectionneurs, des responsables de cinémathèques, viendront exprimer leur point de vue. La rencontre sera accompagnée de projections surprises. Un débat avec le public clôturera la rencontre.

Cette rencontre sera animée par Frédéric Rolland, collectionneur, déposant à la Cinémathèque française. Frédéric Rolland prépare un thèse à l'université de Versailles Saint Quentin sur le sujet des collections privées de films et a été à l'origine de la première rencontre sur les collectionneurs à la Cinémathèque française en 2008. Il sera accompagné par Laurent Mannoni, directeur scientifique du patrimoine à la Cinémathèque française.

En espérant que vous viendrez nombreux

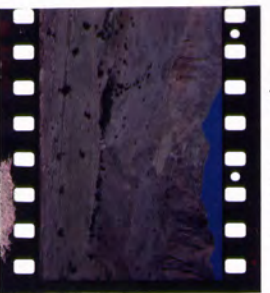
Cordialement

Frédéric ROLLAND

Annexe B : Figures

ANNEXE B.1

4,75mm

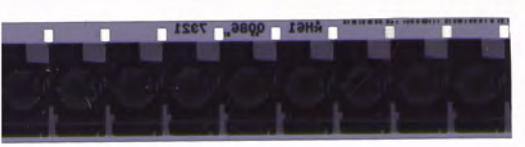
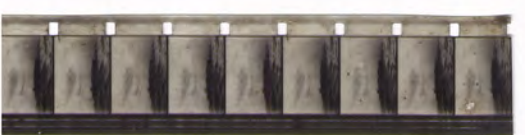


8mm



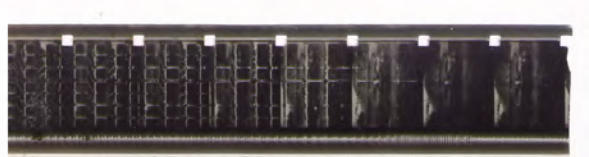
Super

8mm



Super

16mm



22mm



28mm



© Frédéric ROLLAND

35mm Photo / Vistavision



9,5mm

Double perf

16mm

Muet

16mm

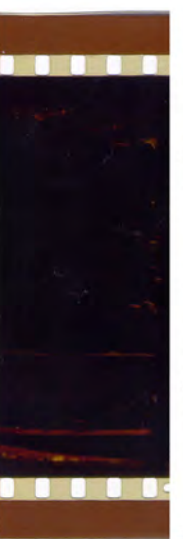
16mm

17,5mm

22mm

28mm

IMAX (70mm 15 perfos)



70mm (5 perfos)



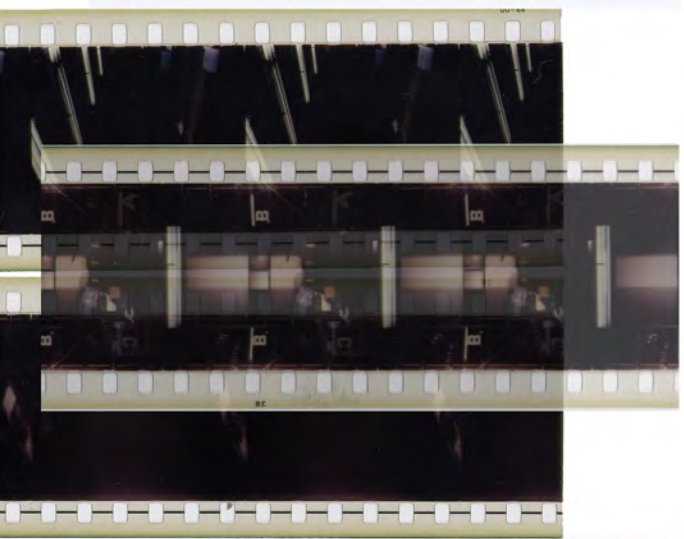
35mm

Scope 2.66



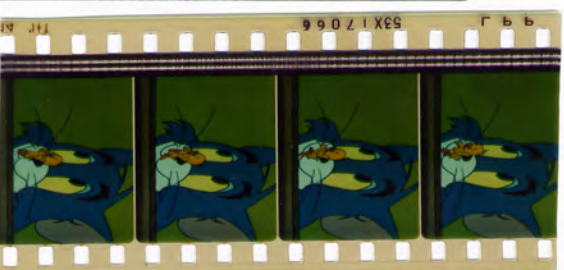
35mm

Scope 2.55



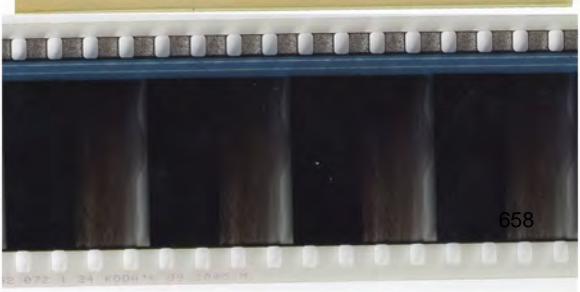
Cinerama

(3 x 35mm)



35mm

1.37



35mm

1.85

son cyan



n°2, photographie d'un dépôt en support 35 mm nitrate par un particulier à Lobster Films



n°3, photographie d'un film 35 mm en support nitrate après décomposition



n°5, photographie d'un film 35 mm exposé aux vapeurs d'acétone à l'ECPA-D



n°4, photographie d'un appareil de lecture du niveau de retrait pour 35 mm en support nitrate



n°6, photographie d'un film 16 mm victime d'un syndrome du vinaigre

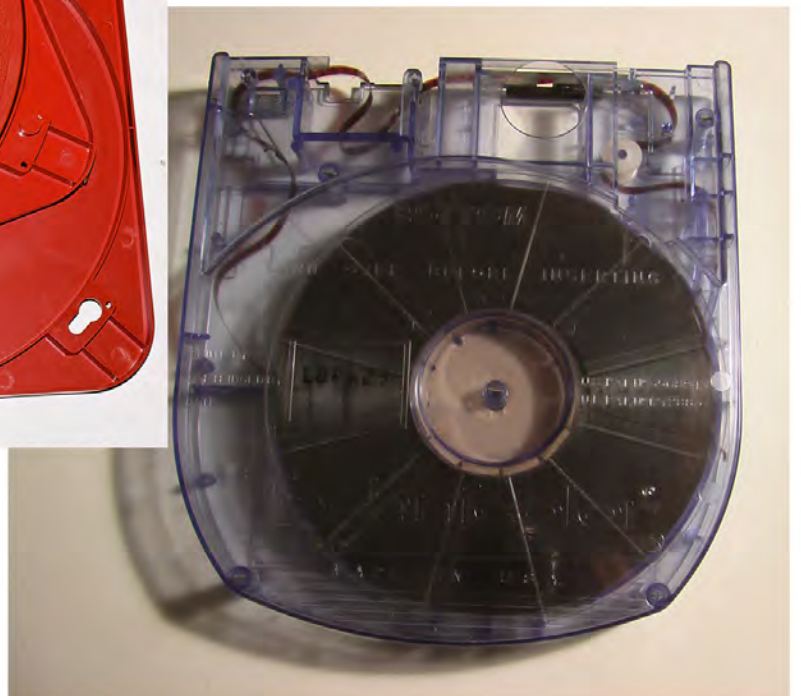


n°7, photographie d'une boîte métal 35 mm de marque Fuji oxydée de l'intérieur



n°8, photographie d'une boîte et d'une bobine de 16 mm dite plastique

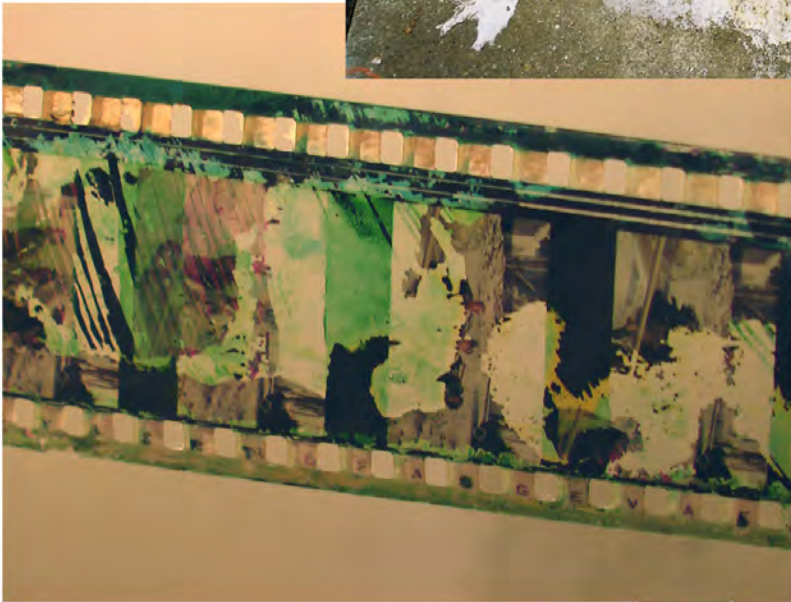
n°9, photographie d'une cassette film pour support Super 8 mm





n°10, photographie d'une pellicule 35 mm polyester après rupture d'un bras de projecteur

n°11, photographie d'une mэрule proliférante se propageant au milieu de copies 35 mm



n°12, photographie d'une pellicule 35 mm endommagée par une mэрule proliférante

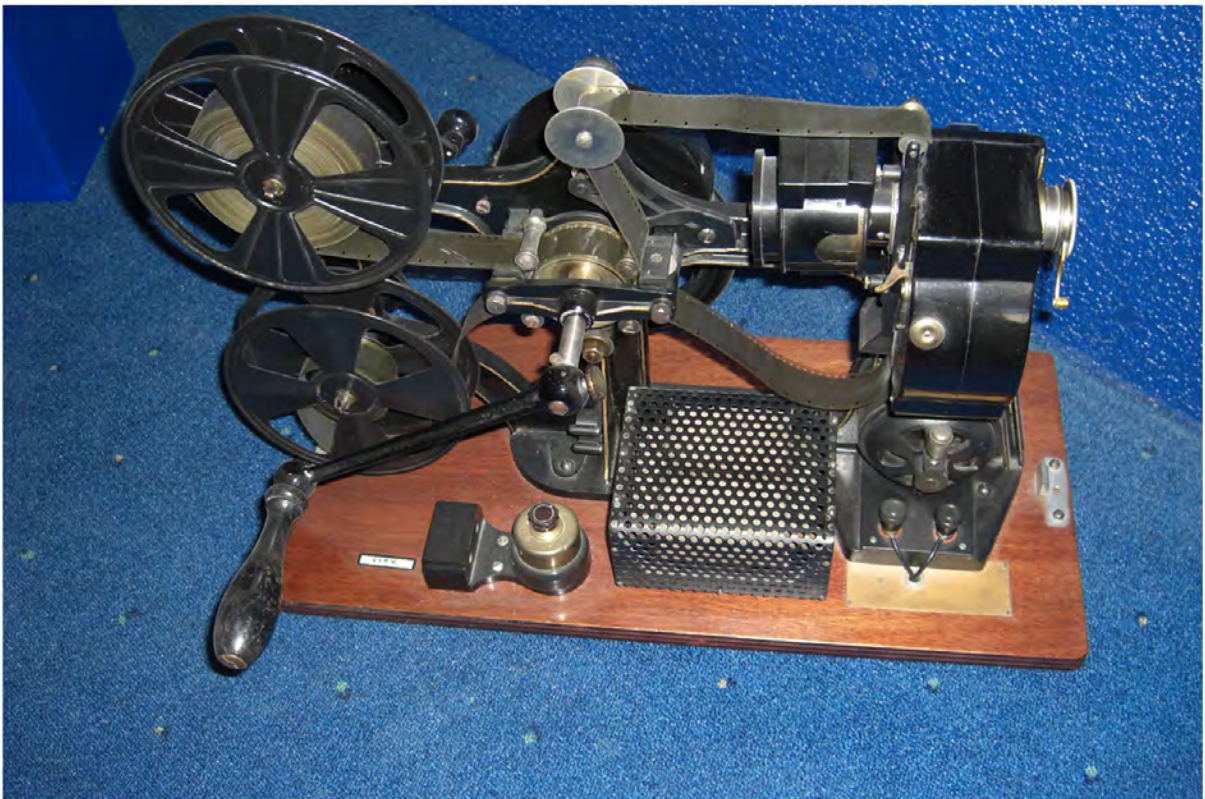


n°13, photographie d'une boîte en bois d'une capacité de 1800 m pour le 35 mm

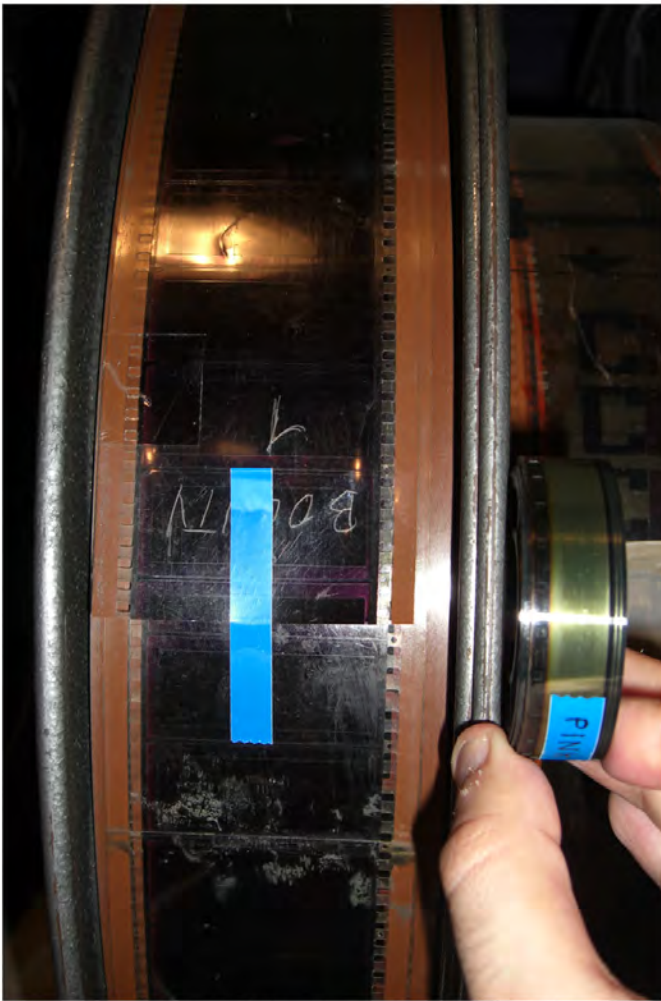




n°14, photographie d'une juxtaposition de supports
35 mm, 16 mm, DVD et VHS



n°15, photographie d'un projecteur Pathé Kok 28 mm chez Pascal Rigaud



n°16, photographie d'une bobine de 70 mm et d'un bobinot de 16 mm.



n°17, photographie de bobines en format 70 mm chez un collectionneur anonyme



n°18, photographie des trois formats de colleuses 16 mm, 35 mm et 70 mm



n°19, photographie d'un projecteur 16 mm à l'école de chasse de la base aérienne de Tours



n°20, photographie caméra numérique HD Sony Cinealta au SATIS 2008



n°21, photographie afficheur et serveurs 4K et capacité 3D au SATIS 2008



n°22, photographie de quelques unes des 18 casemates de stockage à l'ECPA-D avant 2007



n°23, photographie de l'entrée du pôle patrimoine de Centre Images à Issoudun



n°24, photographies des télécinémas 8 mm, 9.5 mm, 16 mm et 35 mm de Centre Images



n°25, photographie d'une allée de dépôt de films amateurs à Centre Images



n°26, photographies d'un conditionnement discret pour films amateurs sous forme de livres

PROJECTEURS

Vous qui voulez

VENDRE, ECHANGER ou ACHETER

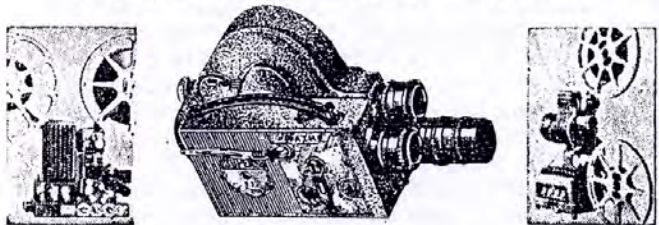
CAMÉRAS

UN MATÉRIEL 16 m/m AVEC LA MÊME GARANTIE QUE LE NEUF

UNE SEULE MAISON

GEORGES GAYOUT

4, Boulevard Saint-Martin, PARIS — NOR 61-10



AMATEURS - PROFESSIONNELS
n'hésitez pas à demander des renseignements
pour tout ce qui concerne le cinéma
8, 9,5, 16 m/m Muet et Sonore

OUVERT TOUS LES JOURS DE 9 A 20 HEURES
PATHÉ - CINÉ-GEL - E.R.C.S.A.M. - DEBRIE - O.G.C.F. - E.T.M., etc...

★

**CRÉATION DE FILMATHÈQUE
ET DE DISCOTHÈQUE**

VENTE DE FILMS AVEC POSSIBILITÉ D'ÉCHANGE

RENSEIGNEMENTS SUR DEMANDE

EXPÉDITION FRANCE, COLONIES,
ÉTRANGER

DISQUES

FILMS

n°27, publicité de l'officine de location-vente de films Gayout, 4 boulevard Saint Martin à Paris

n°28, publicité de l'officine de location de films Shaffar 47 rue d'Amsterdam à Paris en 1955

3000 FILMS

EN LOCATION

pour votre plaisir!

COMÉDIES

DRAMES

DOCUMENTAIRES

DESSINS ANIMÉS

HISTORIQUES

WESTERNS

RÉLIGIEUX

COMIQUES

8 mm • 9,5 mm • 16 mm

MUETS ET SONORES • TOUS MÉTRAGES

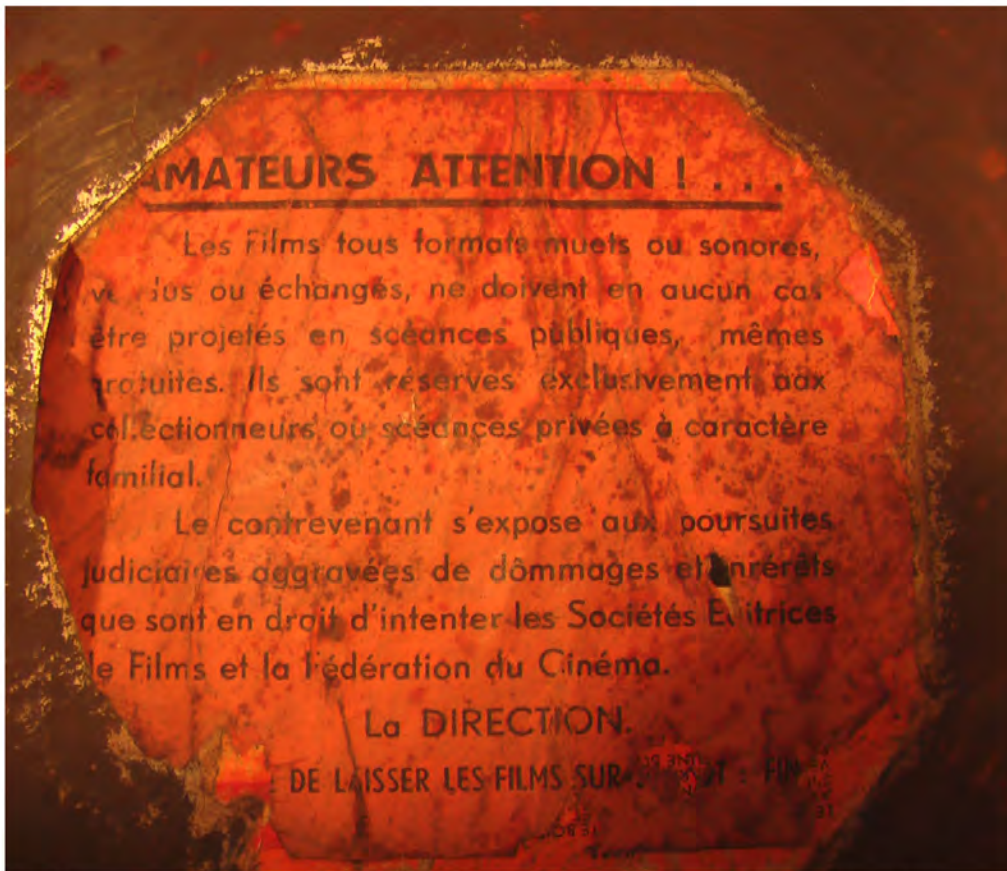
Toutes les Nouveautés • Tous les genres

• La modicité de nos tarifs permet à tous les amateurs, clubs, patronages, établissements scolaires, de louer des films ou de les acheter.

SCHAFFAR

47, RUE D'AMSTERDAM • PARIS-8^e • Tél. TRI. 24-00

TOUT POUR LA PHOTO ET LE CINÉMA D'AMATEUR



n°29, photographie d'une étiquette d'avertissement sur boîte 16 mm du cadre prévu par la loi



n°30, photographie de catalogues de films loués, prêtés ou vendus



n°31, photographie de films d'édition en format sub-standard chez Pascal Rigaud



n°32, photographies de la foire des Cinglés du cinéma d'Argenteuil en 2008 et 2009



n°33, photographie de Woody Le Robot à la 1ère brocante cinéma à Paris en juillet 2009



n°34, photographie d'une très rare maquette de placement d'un Ciné-palace de province



n°35, photographie d'une collection de caméras du 9,5 mm à la HDV



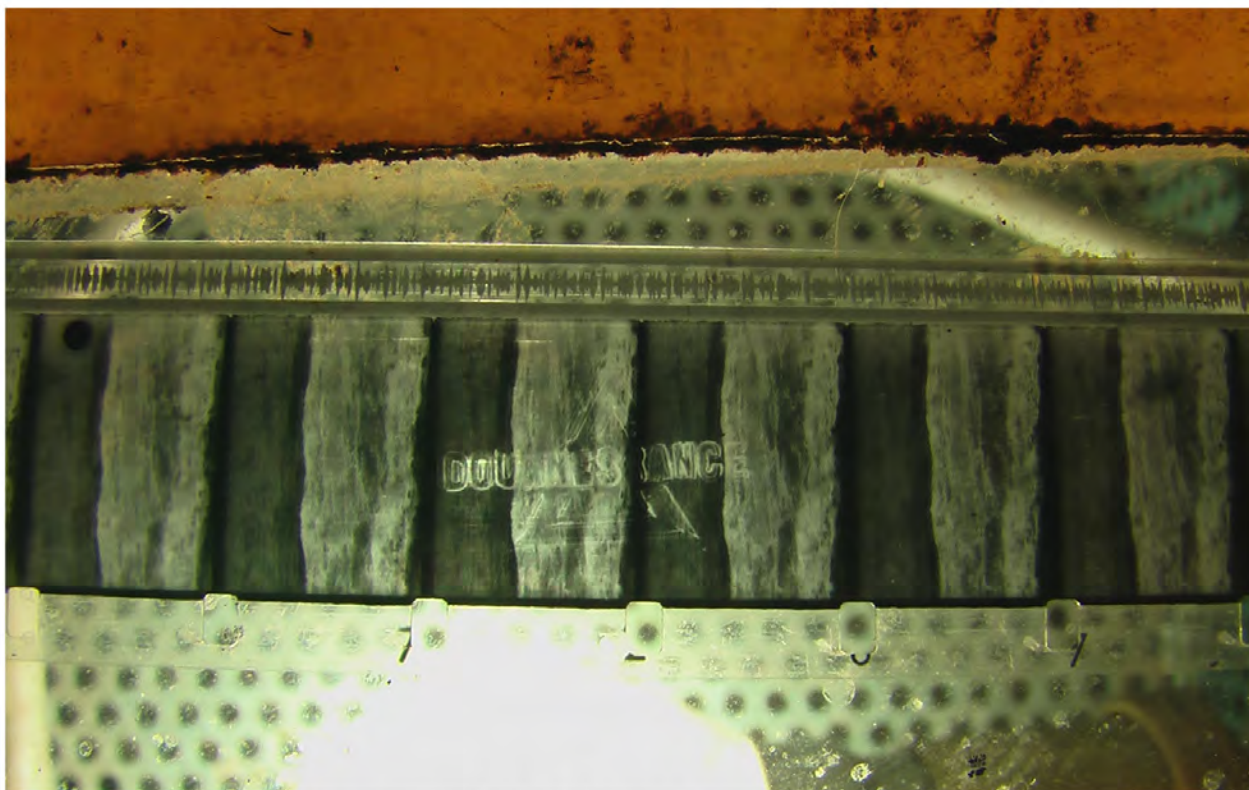
n°36, montage photographique d'un ensemble de boîtes de films d'édition



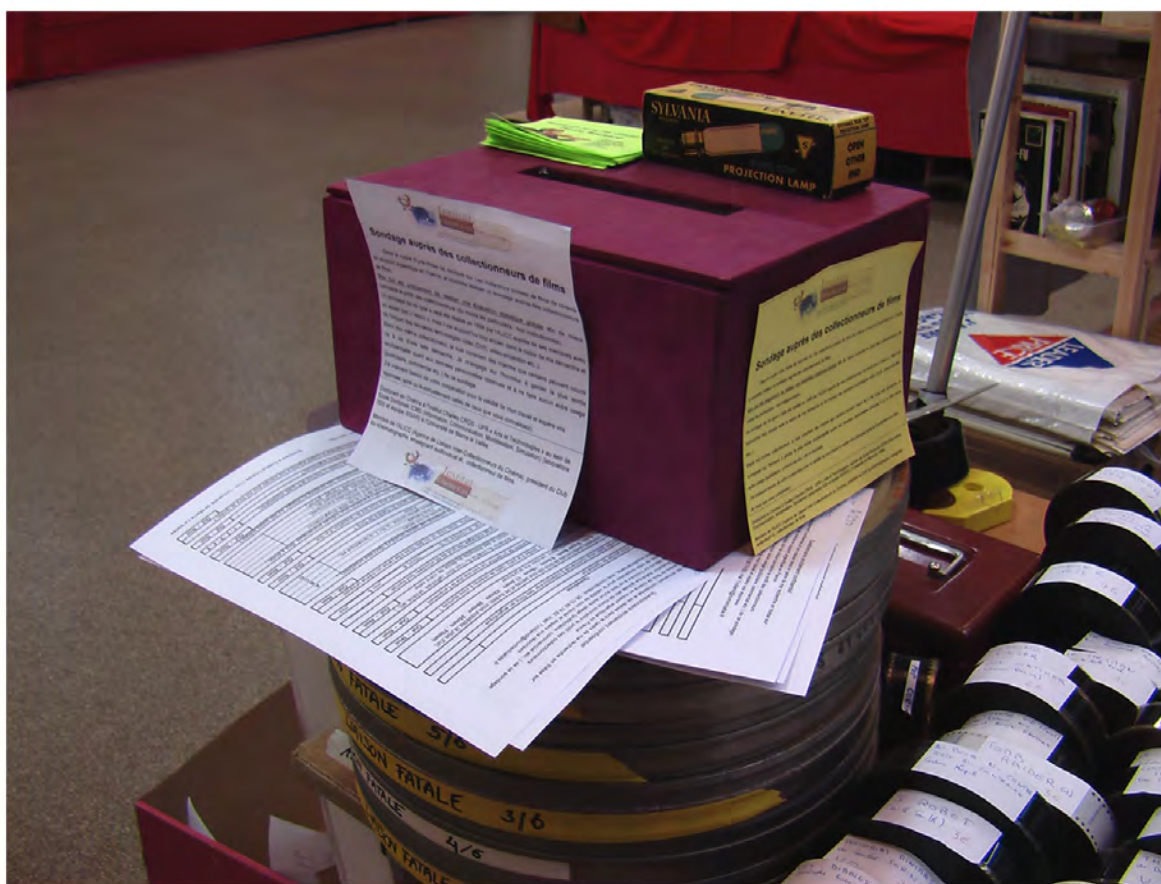
n°37, photographie d'un Super 8 de contrefaçon Italienne du film Disney Merlin l'Encheteur



n°38, photographie d'une caisse de films 9,5 mm à la foire de Bièvres en 2009



n°39, photographie d'une marque des douanes sur un film 16 mm vendu aux enchères



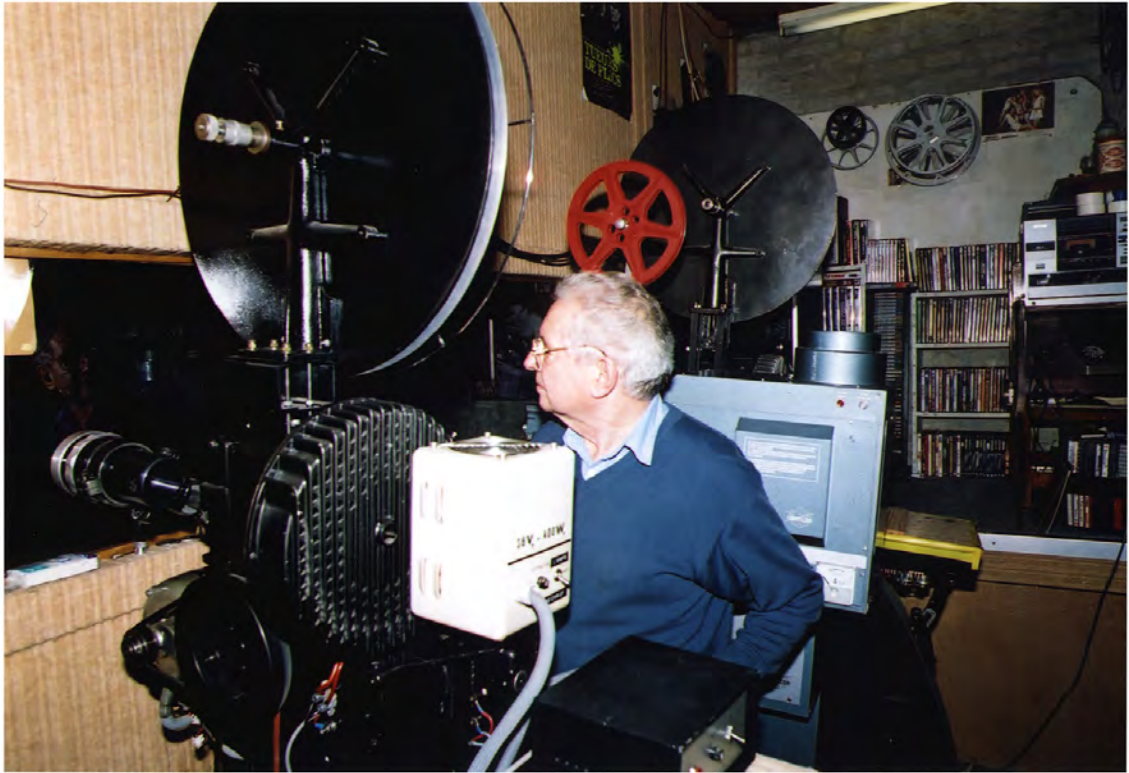
n°40, photographie du stand à la foire d'Argenteuil pour le sondage de 2006



n°41, photographie de la salle de projection de Jean Van Herzeele



n°42, photographie des portraits Harcourt et murs de la salle de Jean Van Herzeele



n°43, photographie de Jean Van Herzeele dans sa cabine de projection
16 mm et 35 mm



n°44, photographie de Jean Van Herzeele avec un projecteur
de type Pathé Europ 9,5 mm



n°45, photographie de l'auteur devant les films 16 mm long-métrage de Jean Van Herzeele



n°46, photographie de Charlotte Rolland devant un stock de bandes annonces 35 mm



n°47, photographie stock de films 35 mm de Jean Van Herzeele



n°48, photographie stock de films 35 mm de long-métrage dans une grange



n°49, photographie du collectionneur Paul Vouillon via Serge Moroy ↑



n°50, photographie du collectionneur Emmanuel Rossi devant une affiche de cinéma Bis →



n°51, photographie de la table de projection d'Emmanuel Rossi



n°52, photographie Serge Moroy à l'assemblée générale de l'ALICC 2009



n°53, photographie de quelques appareils de la collection de Pascal Rigaud



n°54, photographie d'un appareil Pathé 4,75 mm chez Pascal Rigaud



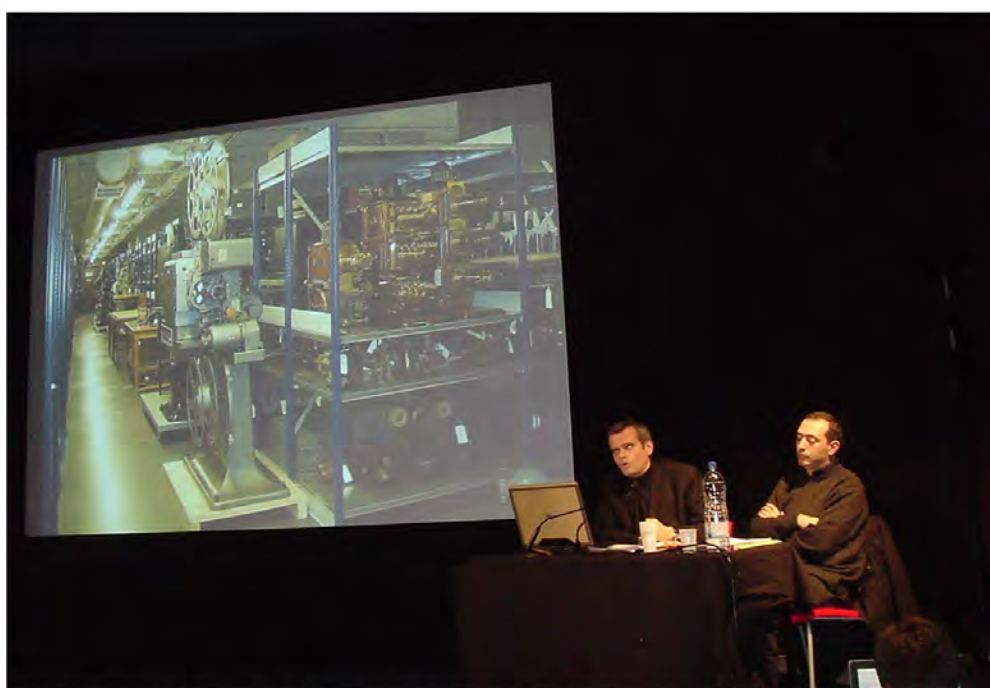
n°55, photographie de Pascal Rigaud devant un de ses petits projecteurs



n°56, photographie de Bruno Bouchard devant sa collection de projecteurs jouets



n°57, photographie de revues françaises liées à la rentrée 2008 aux collectionneurs de films



n°58, photographie de L.Mannoni et F.Rolland à la Cinémathèque française en 2008

MONTREURS d'images



Mardi 13 janvier 2009

➔ à 14h, "Collections de cinéma", conférence animée par Frédéric Rolland.

➔ à 20h30, soirée CinémaBIS, diffusion de bandes annonces de films de série B.

En partenariat avec l'association "Le Ciné de papa", à l'Éclairorium Jean Jaurès, gratuit, renseignements au 03.86.88.48.60.

MEDIAthèque Jean Jaurès
17, rue Jean Jaurès
58000 NEVERS



n°59, affichette des animations du 13 janvier 2009 à la médiathèque de Nevers



n°60, photographie de groupe des collectionneurs au casse croûte des collectionneurs 2009



n°61, photographie de l'abbé Pineau devant quelques éléments de sa collection



n°62, photographies des oeuvres plastiques de Sylvain Girves à la Brocante du cinéma à Paris devant le MK2 Bibliothèque et la BNF François Mitterrand en juillet 2009



n°63, photographies d'une installation plastique de Etienne Faivre dans le parc Henri Salagnac à Malakoff en 2008 qui intègre le support film

