

---

# La mémoire de qui ?

## Réflexions sur la construction d'archives, ou comment lutter contre les vagues de l'oubli

---

Claire Barwell

---

### Résumé

**Ce récit personnel du combat mené pour créer des archives de films d'étudiants soulève des questions sur ce qui constitue la mémoire d'une école de cinéma. S'agit-il des œuvres des étudiants, ou de leurs souvenirs de ce qu'ils ont appris à l'école ?**

---

La proposition « Archives audiovisuelles et mémoire des écoles » m'a tout de suite interpellée. Alors que je lutte pour conserver tout document, toute trace du travail de nos étudiants - et donc de mes collaborateurs et de moi-même -, je me retrouve confrontée à de nombreuses questions. À quoi cela sert-il ? Pour qui ? Quelle est la raison d'être des archives ? Qui a besoin de ces traces du passé ? À quelles fins seront-elles utilisées ?

Le cours que je donne actuellement à la Guildford School of Art revendique déjà une longue histoire issue de la tradition des écoles d'art anglaises qui a évolué depuis les années 1950 sous la forme d'un programme d'études audiovisuelles associant photographie, animation et réalisation. La documentation de son passé couvre une période intéressante du développement des écoles d'art et de l'enseignement audiovisuel, ainsi que du concept d'école de cinéma au sein d'un établissement d'enseignement artistique, aujourd'hui devenu une université, à la suite de plusieurs déménagements et d'un changement de nom.

En cherchant des réponses à mes questions, je repense aux batailles que nous avons dû livrer pour conserver un certain sens de l'histoire, de la continuité ou du patrimoine. Au sein de l'institution, nous ne sommes qu'une unité sujette aux changements de politiques sur les droits des œuvres d'étudiants et l'usage de l'espace, ainsi qu'aux changements de personnel, de rôles et de responsabilités. En tant qu'école de cinéma, nous disposons de peu d'autonomie pour examiner notre passé et construire notre avenir. Il se trouve que, tandis que j'écris ces lignes sur la mémoire et les archives, le doyen de la faculté m'a aussi demandé d'écrire sur le futur, de proposer un avenir pour le cursus. Quelles sont donc ses fondations, sa mémoire, ses valeurs, son histoire et ses racines ? Et comment pouvons-nous les établir, les conserver et les honorer ?

En matière d'archives, je reviens de très loin. De nombreuses tentatives de conservation, préservation et sauvegarde de quelques documents, même des films d'étudiants, ont déjà été contrariées. Les laboratoires de développement qui conservaient les originaux ont fermé leurs portes. Où devaient-ils envoyer leurs nombreuses boîtes de film ? Alors qu'ils fermaient les uns derrière les autres, ils nous

renvoient toujours plus de boîtes de négatifs. Si les effectifs d'étudiants de l'école ont augmenté, on ne peut pas en dire autant de la superficie des locaux. Des placards ont été retrouvés et réquisitionnés. Des boîtes de films étaient stockées dans des recoins cachés et sur les escaliers, mélangées avec des films donnés pour dessiner sur la pellicule et autres rusches de projets retrouvés. Négatifs, chutes de négatif, copies zéro et rushes étaient tous posés dans des piles censées permettre un gain de place, mais certainement pas leur localisation. Une inondation dans l'atelier où se trouvait la plupart de ces documents s'est avérée désastreuse : des experts sont venus évaluer les dégâts, et comme la plupart des documents ont été estimés irréparables, ils ont été mis au rebut et détruits [fig. 1]. Un lieu de stockage a été retrouvé hors site, accueillant la collection qui formait la base de l'Animation Research Centre. Un été, nos films avaient atterri là-bas, mélangés avec tout le reste et sans aucune trace de ce qui avait été expédié. Ce type de stockage dit « sécurisé » (mais inaccessible) avait ensuite été jugé trop onéreux. Les documents ont été rapportés à l'école, mais sans aucun lieu adapté à leur stockage ; la plupart d'entre eux, en très mauvais état, n'étaient ni étiquetés, ni consignés. Un petit placard a été découvert. Je pouvais reposer en paix (sauf quand je marchais dans le couloir et voyais toutes ces boîtes de films briller joyeusement sous le soleil) [fig. 2]. Ensuite, ce placard a été réquisitionné pour ranger des documents jugés plus importants. Tout ce que j'avais récupéré a fini dans le couloir, puis dans un conteneur sur le parking - une partie a définitivement disparu dans une benne à ordures - [fig. 3]. Aujourd'hui, ce placard contient des chaises cassées et des boîtes vides.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Il fallait tout reprendre à zéro...

J'ai sollicité un financement auprès d'un « fonds d'innovation » de l'Université pour constituer des archives – cette demande a été accueillie avec beaucoup d'enthousiasme, mais la démarche s'est soldée par peu de conseils, de soutien et encore moins d'argent. J'ai essayé de commencer par les films que je connaissais, que j'avais supervisés et dont j'avais quelques souvenirs. À l'époque, les films étaient réalisés et produits sur Beta SP, un format que, pleine d'espoir, j'imaginai plus adapté aux caprices du stockage moins encombrant et plus uniforme. Le montant accordé par ce fonds d'innovation n'a permis que l'achat de deux armoires en métal qui ont vite débordé, sans personne pour enregistrer ni cataloguer les documents. De temps en temps, j'arrivais à récupérer de l'argent sur un autre budget pour payer les étudiants qui faisaient les étiquettes et opéraient un semblant de classement.

À partir de ce moment, mes collègues en charge du centre de postproduction ont obtenu un financement auprès d'un autre fonds d'investissement de l'Université afin de créer un local de stockage numérique, mais cette solution s'est aussi avérée temporaire : le lieu a désormais atteint sa capacité maximale et ne devrait plus tarder à s'effondrer, ce qui nécessitera davantage de financement pour le réparer ou le remplacer. Comme les formats changent et évoluent, il faut évidemment trouver très vite une solution à ce problème. Ceux qui s'impliquent activement dans l'archivage des œuvres cinématographiques et qui en ont les moyens sont clairement mieux placés que moi pour en parler. Ce type d'archives exige un format résistant aux caprices des changements de technologie, de température, de personnel, et donc de mémoire, mais aussi d'un système de catalogage permettant de retrouver les noms, les titres et les documents.

Ce que je viens d'écrire revient à confesser une série de désastres. C'est plutôt embarrassant, mais je suis sûre que je ne suis pas la seule dans ce cas.

Néanmoins, je peux annoncer que cet été, à la suite de la donation de boîtes de films par un collaborateur retraité qui a enseigné chez nous pendant plus de 40 ans, du recrutement d'un archiviste à la bibliothèque de l'Université et de l'embauche temporaire d'un secrétaire, nous avons enfin compté, catalogué et stocké les derniers cartons de bandes et piles de boîtes de films (plus de 700). Nous disposons d'un nouveau système de catalogage des documents. Je peux pousser un soupir de soulagement. Nous savons ce que nous possédons (ou pas) et où les documents se trouvent. La majeure partie est probablement en mauvais état, mais pour le moment, nous n'avons pas les moyens financiers d'envisager des restaurations.

**Certains films se sont gravement détériorés au fil du temps et souffrent des effets de la rouille extrême, de moisissures et/ou d'une dégradation de la base nitrate/acétate. La bonne nouvelle, c'est qu'environ 75 % des films sont en bon état ou dans un état acceptable. Certaines boîtes rouillées à l'extérieur sont en parfait état à l'intérieur, et même celles qui affichent des signes de rouille internes contiennent des films qui sont plus que probablement en bon état<sup>1</sup>.**

Bien sûr, nous disposons là d'un assortiment aléatoire de documents, comme l'a écrit Carolyn Steedman :

**Les archives sont composées de documents du passé consciencieusement choisis et sélectionnés, ainsi que de bouts de films que personne n'a jamais eu l'intention de préserver et qui ont simplement atterri là<sup>2</sup>.**

Nous avons des boîtes de films, des bandes de différents formats, des morceaux de papier, des notes et quelques photographies [fig. 4].



Fig. 4

Au moins, le peu que nous possédons forme la base d'une collection qui s'apparente à des archives. Maintenant, je peux donner une réponse ferme et définitive à tout diplômé du cours des années 1970 qui sollicite des documents. Hélas, le film de fin d'études de Gareth Edwards, en passe de devenir célèbre au titre de réalisateur du nouveau *Godzilla* et du prochain *Star Wars*, a disparu, et *For Two Hundred Apples*, le magnifique projet de diplôme de Hong Khaou qui préfigurait son premier long-métrage *Litling ou la délicatesse*, n'est disponible qu'en VHS.

La semaine dernière, j'ai été heureuse de voir une collègue s'emparer de quelques bandes Beta retrouvées dans ces nouvelles archives pour présenter ces exemples passés de réalisations de nos étudiants, notre nouvelle promotion, et l'inspirer en lui montrant comment les anciens élèves s'étaient attaqués à l'exercice. Cet usage pédagogique redonne vie à cette collection.

A la différence de l'École nationale de cinéma de Lodz, nous n'avons pas les moyens de graver des DVD des films d'anciens étudiants célèbres, mais nous pouvons au moins retrouver une partie de nos travaux passés. La constitution et la maintenance des archives exigent une attention constante. Marc Augé dresse un parallèle avec le jardinage : « Se souvenir ou oublier, c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer [et désherber]<sup>3</sup>. » Nous devons maintenant définir notre politique de conservation et de préservation des archives. Quel doit être leur volume ? Qu'allons-nous décider de conserver après avoir tant lutté pour sauver ce qui était presque perdu ? C'est, j'en suis certaine, une question à laquelle de nombreuses écoles de cinéma ont déjà répondu. Une de celles que j'ai visitée en tant qu'examinatrice externe avait une politique claire : on garde tout pendant deux ans, puis on retourne les documents aux étudiants, sans se préoccuper de la mémoire à long terme.

La question des droits d'auteur et du détenteur de l'œuvre en soi évolue également au fil du temps, et les productions collectives posent d'autres problèmes de propriété. La numérisation des œuvres ne fait que compliquer l'exercice. Nous avons le droit de les copier pour les préserver ou les remplacer, et de « changer de format » sans enfreindre les droits d'auteur, mais dans ce cas, elles ne sont plus accessibles au public et ne peuvent être utilisées qu'à des fins de référence<sup>4</sup>. Autrement dit, la situation est complexe.

L'idée de la « mémoire des écoles de cinéma » va au-delà des films réalisés par leurs étudiants. Rod Stoneman le confirme dans son récent ouvrage *Educating Filmmakers*: « la conservation et la compréhension du passé représente une base essentielle pour ouvrir une nouvelle version du futur<sup>5</sup>. »

Voilà donc le défi auquel nous sommes confrontés et que nous devons présenter à nos étudiants. Ce sont eux qui créeront le futur. La raison d'être d'une école de cinéma est d'offrir à ses étudiants un accès guidé au passé. Pour créer de nouvelles œuvres, ils doivent connaître et comprendre celles qui les ont précédés. Comme l'écrit Marina Warner à propos de l'enseignement de l'écriture créative, le concept d'*imitatio* de la Renaissance n'a rien perdu de son utilité en tant que méthode pédagogique : « En fouillant l'archéologie d'une histoire, la structure d'un passage, ces étudiants sont comme des musiciens à qui on apprend à écouter les différentes façons de jouer un morceau<sup>6</sup>. » Sans racines, leur travail risque de s'avérer léger, faible, fragile, voire superficiel. Sans compréhension du langage filmique, il peut être hésitant et guindé. Si les étudiants ne peuvent travailler qu'avec le présent, alors leur œuvre devient auto-référencée et manque de profondeur. La principale fonction d'une école de cinéma doit être de remettre en question le « présent » du média contemporain et d'exposer ses étudiants aux cent-vingt années d'histoire de la réalisation. Elle doit les encourager à défier les modes de représentation dominants avec une intelligence critique et informée, favoriser la diversité et les inciter à travailler avec l'image en mouvement de manière, pour l'instant, inconcevable.

La mémoire d'une école de cinéma réside non seulement dans ses archives, mais aussi dans les êtres humains qui la créent, pas uniquement dans l'œuvre produite, mais également dans les défis et les exercices proposés. Un jour, un diplômé m'a dit qu'il s'était servi de ma conférence sur les différentes adaptations d'Œdipe pour réaliser un documentaire quelques années plus tard.

Récemment, j'ai profité d'une réunion d'anciens élèves pour leur demander s'ils gardaient un souvenir particulier de leurs études chez nous. L'un d'eux m'a répondu : « Aujourd'hui encore, chaque fois que je m'assois devant mon ordinateur pour écrire, je repense au cours d'écriture scénaristique de Brian Clark et à son inspiration, ses encouragements et ses éloges. » On ne sait jamais quels effets auront les pépites que nous leur jetons, ni comment ces galets créeront des ricochets dans leur imagination. La véritable mémoire de toute école de cinéma est là.

---

## Biographie

**Claire Barwell** est chargée du cours de licence en production cinématographique (premier cycle) à l'University for the Creative Arts de Farnham, Surrey, Royaume-Uni (également appelé Farnham Film School). Elle est également présidente de la National Association of Higher Education in the Moving Image.

Diplômée en mémoire culturelle de l'Université de Londres, elle a publié dans *The Journal of Visual Communication*, *Undercut*, *PIX*, *Framework et Sight & Sound*.

L'un de ses films, *Photographic Exhibits*, est conservé aux archives Cinenova et à la National Film Archive.

---

## Bibliographie

- > Augé Marc, *Oblivion (Les Formes de l'oubli)*, traduit du français par Marjolijn de Jager, Minnesota, Minnesota University Press, 2004, p. 17.
- > Farr Ian, (éd.) *Memory: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery et MIT Press, 2012.
- > Merewether Charles, (éd.), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Londres, Whitechapel Gallery et MIT Press, 2006.
- > Steedman, Carolyn, *Dust*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- > Stoneman, Rod, et Petrie Duncan, *Educating Filmmakers: Past, present and future*, Bristol, Intellect, 2014.
- > Visser Andrew, <http://ucaarchives.wordpress.com/2014/08/11/analysing-and-assessing-film-archives/> University for the Creative Arts, 2014. Consulté le 28 août 2014.
- > Warner Marina, « Diary » *London Review of Books*, vol. 36, n° 17, 11 septembre 2014, p. 42-43.

---

## Notes

<sup>1</sup> Andrew Visser, 2014 Archive Blog <http://ucaarchives.wordpress.com/2014/08/11/analysing-and-assessing-film-archives/>. Consulté le 28 août 2014.

[Retour au texte >](#)

<sup>2</sup> Carolyn Steedman, *Dust*, Manchester University Press, 2001, p. 68.

[Retour au texte >](#)

<sup>3</sup> Marc Augé, *Oblivion (Les Formes de l'oubli)*, traduit par Marjolijn de Jager, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004, p. 24.

[Retour au texte >](#)

<sup>4</sup> D'après le conseil juridique du JISC (Joint Information Systems Committee), l'auteur remercie Lisa Moore, directrice de l'imagerie numérique à la bibliothèque de l'UCA (University for the Creative Arts) pour cette information.

[Retour au texte >](#)

<sup>5</sup> Rod Stoneman et Duncan Petrie, *Educating Filmmakers: Past, present and future*, Bristol, Intellect, 2014, p. 186.

[Retour au texte >](#)

<sup>6</sup> Marina Warner, « Diary », *London Review of Books*, vol. 36, n° 17, 11 septembre 2014, p. 42.

[Retour au texte >](#)