

—
Cahier Mémoires d'écoles

Louis-Lumière

—
no. 9

*Audio-visual Archives
and Memory in Schools*



Louis Lumière
école nationale supérieure



**VERSION
FRANÇAISE**

Comité scientifique

Jean-Yves Bosseur, directeur de recherche au CNRS

Guy Chapouillié, Professeur des Universités, Fondateur et ancien directeur de l'ESAV (École Supérieure d'Audiovisuel) de Toulouse-Le Mirail

Dominique Château, Professeur d'Esthétique et d'Études Cinématographiques à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, directeur de l'École doctorale, Arts plastiques, esthétique et sciences de l'Art

André Gunthert, Maître de Conférences à l'EHESS, directeur du Laboratoire d'Histoire Visuelle Contemporaine (Lhivic)

Bertrand Lavédrine, Professeur au Muséum d'Histoire Naturelle, directeur du Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques

Daniel Terrugi, directeur du Groupe de Recherche Musicales

Directeur de publication

Francine Lévy

Directrice de l'ENS Louis-Lumière

Direction Scientifique

Françoise Denoyelle, F. Michèle Bergot, Véronique Figini, Delphine Wibaux

Pilotage de projet

Méhdi Aït-Kacimi

com@ens-louis-lumiere.fr / 33(0)1 84 67 00 10

Traduction

Claire Le Breton

Audrey Concannon

Graphisme et maquette

Florence Lissarrague

Aurélie Falquerho

Crédit photo de la couverture

Hélène Mauri, (photographie, promotion 2013)

Copyright

Chaque auteur pour sa contribution.

L'ENS Louis-Lumière pour l'ensemble

ISSN : en cours

Date de publication : septembre 2015

L' École nationale supérieure Louis-Lumière : Une grande école publique dédiée aux métiers du cinéma, de la photographie et du son

L'ENS Louis-Lumière propose une formation initiale professionnalisante, théorique et pratique, technique et artistique. Placée sous la tutelle du Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, l'École est un établissement public d'enseignement supérieur qui recrute à Bac +2 par voie de concours. Elle dispense un enseignement dans le cadre de trois spécialités - cinéma, son, photographie – couronné par un diplôme de niveau Bac + 5 qui confère le grade de Master.

La scolarité est gratuite pour les 150 étudiants.

L'ENS Louis-Lumière participe à des projets de recherche appliquée et dispense des cours en formation professionnelle continue (stages courts).

Créée en 1926 sous l'impulsion de personnalités comme Louis Lumière ou Léon Gaumont, pionnière des écoles de cinéma et de photographie, l'École a emménagé à la Cité du Cinéma en juillet 2012. Depuis 2014, elle est membre associé de l'Université Paris Lumières (UPL).

École nationale supérieure Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère

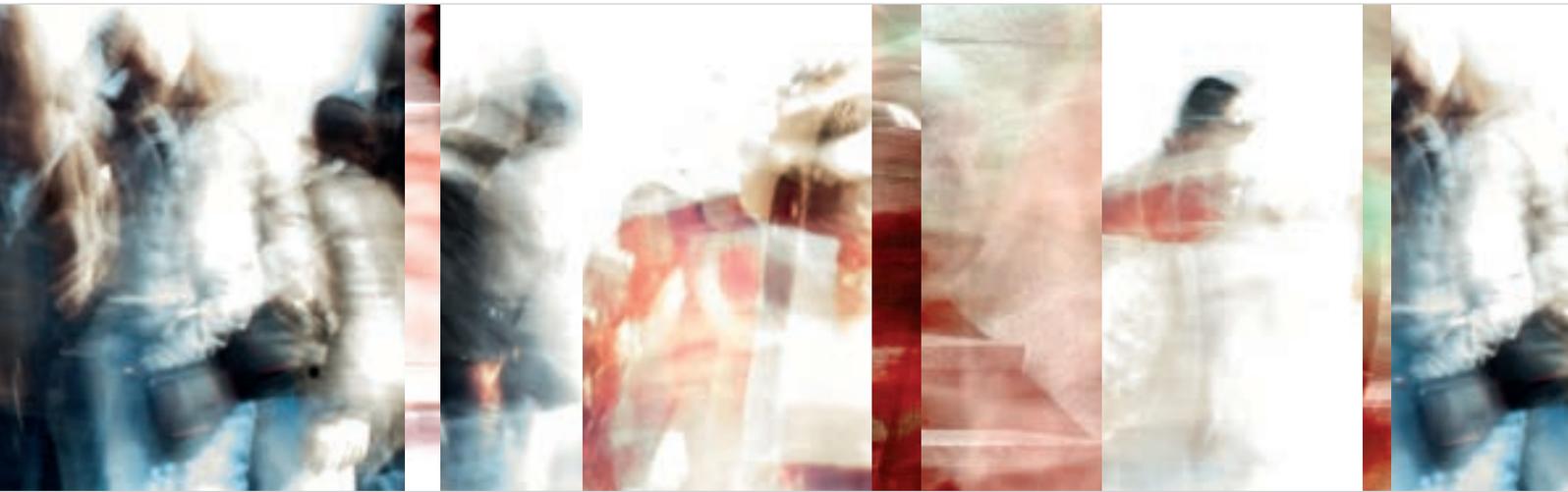
93200 Saint-Denis

France

33 (0)1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

TABLE DES MATIÈRES



Avant-propos

Je suis très fière de vous proposer ce numéro 9 des *Cahiers Louis-Lumière*. Ils ré apparaissent après trois ans d'absence.

Ces trois années n'ont pas été stériles, au contraire: l'École s'est implantée à la Cité du Cinéma, et, dans un contexte nouveau, équipée pour l'avenir, devenue une vitrine de l'enseignement numérique de l'image et du son, elle a souhaité repenser la formule de son Cahier. Je remercie très sincèrement toutes celles et tous ceux qui ont collaboré à ce numéro, dans le fond comme dans la forme. Grâce à cette belle collaboration le Cahier 9 est devenu bilingue, numérique et gratuit!

Comme dans tout déménagement, de nombreuses questions se sont posées sur ce qui devait être conservé et ce qui devait être abandonné. Pour une École, comme l'École nationale supérieure Louis-Lumière, la question de ses archives est aiguë et complexe. Des règles juridiques conditionnent la conservation des archives administratives des établissements publics, mais *quid* des travaux des étudiants? C'est à cette question que nous avons cherché une réponse dans les textes qui suivent.

Je suis tout à fait enchantée des diverses contributions qui constituent ce numéro car, à elles toutes, elles dessinent le grand paysage de nos écoles diverses. Des contributions de France, d'Angleterre, de Grèce, d'Allemagne, d'Australie, de Singapour, d'Irlande prouvent le caractère international du *Cahier* de l'ENS Louis-Lumière, et, s'il en était besoin, la pertinence de cette problématique pour un numéro tout « neuf ».

Francine Lévy
Directrice de l'ENS Louis-Lumière

Éditorial

Saluons tout d'abord la forte participation de nos collègues de l'étranger (Allemagne, Angleterre, Australie, Grèce, Singapour, etc.) qui témoigne tour à tour de l'intérêt nouveau ou de l'embarras des écoles, institutions publiques ou privées, face à leur passé et à leurs archives. Anciennes ou récentes, elles témoignent de la complexité de leurs approches. De nombreuses et diverses problématiques sont mises en exergue, non seulement de collecte, de conservation, de classement, d'indexation, de migrations, d'usages, de diffusion ou de droits d'auteurs. Mais aussi sur l'histoire de l'institution, son évolution en fonction de critères administratifs – passage de l'enseignement secondaire au supérieur –, en fonction de critères politiques - réunification des deux Allemagne –, ou de l'évolution de la pédagogie. La valeur des archives des Anciens s'inscrit comme ressource pédagogique lorsqu'elle n'est pas perte irrémédiable de réalisations d'étudiants devenus célèbres. Aux difficultés d'une conservation optimale accentuée par un coût financier significatif font écho des défis techniques et une diffusion de la production des étudiants assortie d'une cohorte de droits, entre maquis et balkanisation.

En bouleversant les modes de production, de conservation, et de diffusion, l'arrivée du numérique a révélé les problématiques de l'analogique. Tous les cas de figure sont exposés, de la conservation chaotique et du ressort des bonnes volontés jusqu'à la mise en place de structures dotées de moyens financiers et de personnel, afin de répondre à un cahier des charges, résultat d'une réflexion collective, voire gouvernementale. L'ensemble des contributions traduit le grand écart entre le besoin unanimement reconnu d'écrire l'histoire des écoles à laquelle est liée l'évolution de sa production, de conserver les travaux des étudiants et le désarroi des responsables face à cette masse, dont le statut oscille entre fonds d'archives et collection.

*Françoise Denoyelle,
F. Michèle Bergot,
Véronique Figini,
Delphine Wibaux*

Françoise Denoyelle est historienne de la photographie. Professeur des universités émérite (ENS Louis-Lumière), chercheur associé (Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris.

Elle a publié plusieurs ouvrages dont *Studio Harcourt* (1992), *François Kollar. Le choix de l'esthétique*, (1995), *La Lumière de Paris* (1997), *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy* (2003), *Harcourt 1934-2009* (2009), *La Dynastie des Terraz* (2010), *Le Siècle de Willy Ronis* (2012) et *Boris Lipnitzki le Magnifique* (2013).

Des prix ont couronné ses travaux : Prix John Jaffé (1992), Chancellerie des universités de Paris pour *Le marché et les usages de la photographie à Paris, pendant l'entre-deux-guerres*. Prix du livre

biographique (1993), musée français de la photographie pour *Georges Marchand, Dieppe 1900*. Mention spéciale Prix Nadar (2005), *Pékin 1966*, *Photographies de Solange Brand*.

En 1983, elle expose les photographes de L'École de Paris : André Kertész, Germaine Krull, Man Ray... puis elle réalise *Capa connu et inconnu* (2004) et *La Photographie humaniste* (2006) en collaboration avec les conservateurs de la Bibliothèque nationale de France ; *du Sel au Pixel*, ENS Louis-Lumière (2007), Rencontres de la photographie à Arles ; *20 ans d'une aventure humaine*, Maison européenne de la photographie (2005) ; *Retour en Lorraine*, Maison des Métallo, Mois de la Photo (2008) ; *Des clics sur la France d'hier*, ministère de la Culture et de la Communication pour le Cinquantenaire du ministère (2009) ; *Paris libéré, Paris photographié, Paris exposé* avec Catherine Tambrun, Musée Carnavalet (2014).

Suite à un Master d'Etudes des médias européens et un DEA de Langue anglaise des spécialités scientifiques et techniques, **F. Michele Bergot** a rejoint l'École nationale supérieure Louis-Lumière dans les années 2000, pour enseigner et s'occuper du centre de recherche photographique éphémère. Ce dernier comprenait des ouvrages de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle du fonds Kodak-Pathé.

Elle enseigne l'anglais appliqué à l'audiovisuel dans les formations Master : spécialités Son, Cinéma et Photographie. Son temps à l'ENS Louis-Lumière est actuellement partagé entre cette activité et la mission aux relations internationales et la mobilité étudiante. Elle coordonne les activités du programme Erasmus+, est le contact institutionnel pour le GEECT (Groupement des écoles européennes de cinéma et de télévision) et la SPE (Society for Photographic Education). Elle a enseigné dans le cadre du Master Gestion des patrimoines audiovisuels à l'INA.

Véronique Figini-Veron est historienne de la photographie, enseignant-chercheur à l'ENS Louis-Lumière, chercheur associé au Centre d'Histoire sociale du XX^e siècle (CHS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS), co-directrice du séminaire de recherche « Photographie et Histoire » fondé par Françoise Denoyelle et membre du comité de pilotage du Musée Européen des Médias.

Auteur d'une thèse sur *L'État et le patrimoine photographique. Des collectes aléatoires aux politiques spécifiques, les enrichissements des collections publiques et leur rôle dans la valorisation du statut de la photographie – France, seconde moitié du XX^e siècle* - et d'une série d'articles (« Photographie, littérature et chanson : Rencontres croisées », cat. expo. BnF, 2006 ; « Le rôle pionnier de la Bibliothèque nationale dans la reconnaissance de la photographie comme œuvre

(1938-1968) : le cabinet des Estampes, premier musée de la photographie en France ? », *Revue de l'Art*, 2013 ; « Effort de la France, de la propagande à l'information. La photographie industrielle à la Documentation française ou le document à l'œuvre (1946-1960) », Saint-Étienne, musée d'Art moderne et contemporain / Université Jean Monnet, 2014...)

Véronique Figini-Veron est titulaire de la première bourse post-doctorale du Centre national des Arts plastiques (CNAP, ministère de la Culture et de la Communication) : « Étude du fonds photographique de Roméo Martinez (1911-1990), éditeur et collectionneur, rédacteur en chef de la revue *Camera* (1953-1974) et directeur de la Biennale internationale de la Photographie à Venise (1957 à 1965) ».

Carnet de recherches : <http://4p.hypotheses.org>

Delphine Wibaux est en charge du développement et du suivi de projets européens et internationaux au sein du service expertise, conseil de l'INA. Ce service s'appuie sur les connaissances techniques et l'expérience méthodologique de l'INA pour accompagner et assister les entreprises et institutions sur l'ensemble des étapes de leur projet de préservation, de numérisation et de gestion de leurs contenus audiovisuels.

Elle gère actuellement plusieurs projets financés par la Commission européenne (formation

FRAME/Europe Créative, Balkans' Memory/ IPA...) et est également en charge de l'organisation de séminaires régionaux relatifs à la gestion des archives audiovisuelles (Perspectives on the Preservation and Promotion of Audiovisual Heritage in France and South Africa, Le Cap, novembre 2012. South American seminar on preservation and management of digital audiovisual content, Santiago, Novembre 2013).

Elle est diplômée d'un Master Etudes européennes et Affaires Internationales.

HISTOIRE PROBLÉMATIQUES ENJEUX

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.

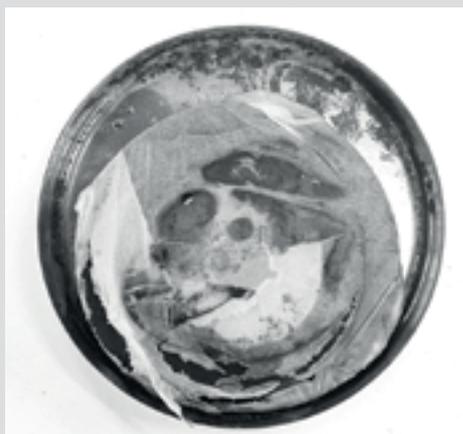


Fig. 1



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 état¹.

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 là².

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]³. » 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 référence⁴. 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 futur⁵. »

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 morceau⁶. » 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.

ARTICLE SUIVANT >

Notes

¹ 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 >](#)

² Carolyn Steedman, *Dust*, Manchester University Press, 2001, p. 68.

[Retour au texte >](#)

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

[Retour au texte >](#)

⁴ 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 >](#)

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

[Retour au texte >](#)

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

[Retour au texte >](#)

Lumières sur les archives de l'ENS Louis-Lumière

Françoise Denoyelle

Résumé

L'École nationale supérieure Louis-Lumière est due à l'initiative d'industriels de la photographie et du cinéma. L'auteur s'attache particulièrement aux origines de l'École qui, après la Seconde Guerre mondiale, a ouvert une section son. Cette particularité a forgé sa spécificité et sa renommée. Avec son passage dans l'enseignement supérieur, elle s'ouvre à la recherche et accentue son intérêt pour la création.

Les origines privées de l'École expliquent en partie le peu d'archives concernant sa constitution. Les déménagements successifs ont, eux aussi, largement contribué à la perte de documents administratifs et pédagogiques. Dès lors, une mise en perspective, sur plus de trois-quarts de siècle, du recrutement des étudiants, des enseignants et intervenants ainsi que de la pédagogie développée, s'avère fragmentaire. Sur les origines, il reste peu de choses, en revanche l'obligation d'un mémoire lors du passage de l'École à un cursus Bac+5 et l'arrivée du numérique ont permis une collecte d'informations de plus grande ampleur.

L'École technique de photographie devenue École nationale supérieure Louis-Lumière est due à l'initiative d'industriels et d'entrepreneurs appartenant au secteur professionnel de la photographie. Ce caractère privé explique en partie l'absence d'archives de l'École concernant sa constitution. Elles ont été gardées par les initiateurs du projet qui les ont eux-mêmes cédées lors de ventes publiques, ou versées comme archives privées à la Société française de photographie. Aucune personne n'est affectée à la conservation des archives et du musée constitué d'objets offerts par la profession. Les déménagements successifs ont, eux aussi, largement contribué à la perte de documents essentiels, d'ordre administratif, pédagogique, détenus in situ.

Ce sont donc les archives de structures publiques : archives nationales, départementales, communales, Centre national du cinéma (CNC : archives du film et bibliothèque des Archives françaises du film), Institut national de l'audiovisuel (INA) et privées : archives de la Société française de photographie, archives de l'association des Anciens élèves de Vaugirard-Louis-Lumière (AEVLL), archives privées des anciens élèves et professeurs qui complètent les sources premières nécessaires à l'élaboration de l'histoire de l'École. La presse, publiée par Paul Montel pour les origines, puis la presse spécialisée et syndicale, les annuaires édités par l'AEVLL, ainsi que son site, restituent en partie la mémoire de l'École. Dans cet article, l'auteur s'attache particulièrement à ses origines qui ont forgé sa spécificité et sa renommée jusqu'à son passage dans l'enseignement supérieur. Elle s'ouvre alors à la recherche et accentue son intérêt pour la création.

Des origines très professionnelles

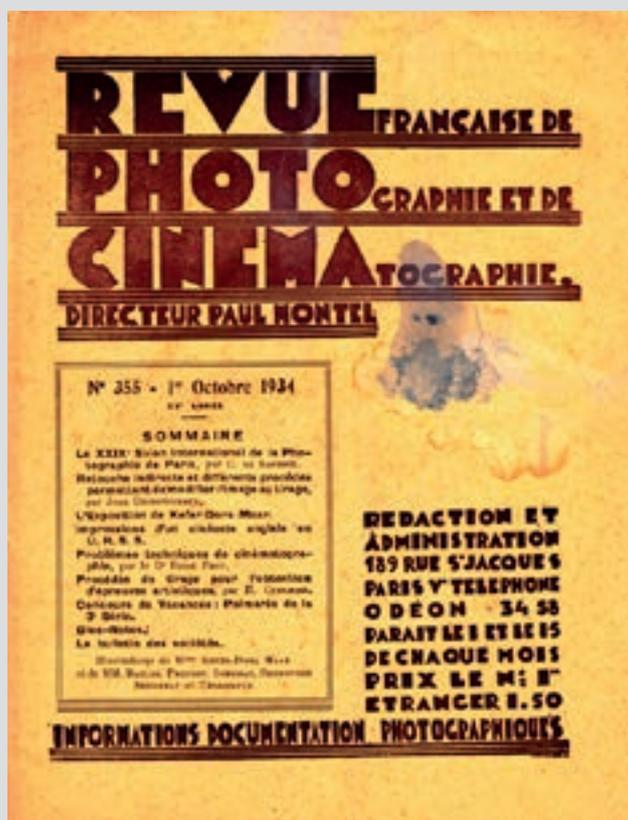
Après la Première Guerre mondiale, les réflexes d'autoprotection de l'industrie, de l'artisanat et du commerce photographiques ne favorisent pas la formation de jeunes professionnels qu'exige l'évolution de la technique stimulée par l'importation des produits à moindre coût américains et haut de gamme allemands. Les artisans, quant à eux, hésitent à former leurs futurs concurrents. C'est dans ce contexte industriel et commercial que s'affirme l'idée d'une école propre à pallier le manque d'enseignement spécifique, apte à la formation d'une main d'œuvre qualifiée.

« Les démarches faites auprès des Pouvoirs publics n'ont abouti, même avant 1914, qu'à de vagues encouragements, ou à l'offre de subventions très minimes, s'accompagnant de clauses qui, comme la gratuité absolue de l'enseignement, laissaient toute la charge financière d'une telle entreprise aux Groupements corporatifs, avec la certitude de ne pouvoir rien récupérer. L'état actuel des budgets, tant national que municipal, ne peut laisser aucun espoir de concours plus efficaces. »

La création d'une école de photographie ne peut donc être réalisée que sous la forme d'une entreprise commerciale, aux mains d'une Société anonyme entre industriels, professionnels et techniciens de la photographie et des industries qui en dérivent¹. »

En 1923², à l'initiative de Paul Montel³, MM H. Bauchet, Émile Boespflug, Louis-Philippe Clerc, Crumière, de Geninville, Jules Demaria⁴, Gabriel Felix⁵, Émile Grieshaber, Paul Guillaume⁶, Louis Lumière⁷, Paul Montel, Poulenc et Laurent Vizzavona⁸ forment « une société d'études en participation pour la création d'une école professionnelle de la photographie ». Elle a pour but : « 1, la mise au point de toutes les études relatives à la création de cette école, et de la façon pratique de les réaliser. 2, l'organisation et la constitution de toute société anonyme, ou autre, qui sera chargée de la réalisation et de l'administration définitives de la dite École⁹ ». Paul Montel joue un rôle de fédérateur de l'entreprise. Éditeur

de l'essentiel de la presse consacrée aux professionnels et aux amateurs de photographie, il est en relation permanente avec l'ensemble des acteurs, et particulièrement des industriels dont les affaires prospèrent jusqu'à la crise de 1929. Ses revues¹⁰ assurent la promotion de leurs produits et de leurs services par des articles et des publicités. La société tient sa première réunion le 8 mars 1922, au siège de la Chambre syndicale des fabricants et négociants de la photographie. L'invitation est faite sur du papier à en tête des Publications Photographiques Paul Montel¹¹. Les archives témoignent largement de l'enracinement puissant de l'École de photographie dans la profession.



Revue française de photographie et de cinématographie, 1934

La liste des 31 souscripteurs¹² fait apparaître pour la première fois la double vocation de l'École : « École professionnelle de la photographie & de la cinématographie ». Les quatre plus importants souscripteurs regroupent en effet les deux secteurs : Union photographique industrielle (30 000 francs), Société des Établissements Gaumont (25 000 francs), Pathé-Cinéma (25 000 francs), E. Crumière & Cie (25 000 francs), aussi a-t-il fallu élargir les ambitions. La phase d'études s'accélère. Le 9 décembre 1922, sont soumis aux actionnaires « un projet d'un programme d'enseignement de la photographie et de la cinématographie, un plan financier, différents projets concernant la construction d'une école à Paris¹³ ». La société anonyme triple rapidement son capital. *Le Photographe* de Paul Montel publie les listes successives de souscripteurs¹⁴.

Le succès de ce genre d'école, à l'étranger, a été mis en évidence par plusieurs enquêtes réalisées au cours de voyages d'études de Louis-Philippe Clerc, Léopold Lobel¹⁵ et Paul Montel. Elles alimentent leur réflexion et le programme d'enseignement qu'imagine Clerc. Pour étayer le projet, le directeur du *Photographe*, Paul Montel rédige un premier papier « Les Écoles de photographie en Europe¹⁶ ». Du mois d'août au mois de novembre 1923, suivent des articles sur les écoles en Angleterre, Allemagne et Autriche. Pour l'ensemble de la profession, c'est « l'absence d'enseignement (qui est) la cause de notre infériorité vis à vis de l'étranger, et de la difficulté qu'éprouvent les patrons à trouver une main d'œuvre qualifiée leur permettant d'accorder plus de temps à la direction et au développement de leurs affaires¹⁷ ».

En 1923, la société repère un terrain, rue Ernest Cresson, dans le XIV^e arrondissement et établit un projet d'école « comme une construction industrielle afin d'en réduire le prix de revient¹⁸ ». Le 30 décembre 1925, la ville de Paris concède ce terrain, la société en prend possession, en août 1926. *L'informateur de la photographie* publie le programme détaillé de la scolarité dans son numéro d'octobre¹⁹ et l'ouverture de l'École a lieu en novembre de la même année.

En octobre 1927, après des travaux, l'École s'installe dans le XV^e arrondissement, 85 rue de Vaugirard²⁰, dans une ancienne école mutuelle. Par décret du 27 juin 1928, l'École technique de photographie et de cinématographie (ETPC) est reconnue par l'État. Son but est de « former des praticiens possédant les connaissances techniques et professionnelles indispensables de nos jours pour exercer avec compétence les différentes professions de la photographie et de la cinématographie²¹ ». Elle est intégrée dans l'enseignement technique et devient École des métiers en 1937.



École technique de photographie et de cinématographie (ETPC), 85 rue de Vaugirard (Paris), années 30
© ENS Louis-Lumière



ENS Louis-Lumière, Cité du Cinéma (Saint Denis), 2015
© R. Bassenne

Durant la Seconde Guerre mondiale, l'occupation allemande et les lois du gouvernement de Vichy concernant les juifs²² modifient en profondeur l'organisation de l'École. Si elle poursuit ses activités en zone occupée - sans ses élèves, professeurs, employés et administrateurs juifs -, à Nice est créé un institut d'application pratique de l'École technique du Cinéma : le Centre artistique et technique des jeunes du Cinéma. Paul Montel, dont les publications se poursuivent pendant toute la guerre en dépit du rationnement drastique du papier par les Allemands, assure la direction de l'École parisienne dédiée à la photographie et tente d'enrayer le recrutement des élèves pour le service du travail obligatoire en Allemagne²³ (STO) plusieurs devant prendre le maquis. À la Libération, le ministère de l'éducation nationale nomme Robert Maugé (1927-2014) à la direction de l'École. En 1947, il crée une section Electrosonore. En 1953, l'École devient École nationale de photographie et de cinématographie. Avec le statut de lycée technique d'État, elle entre dans le giron de l'Éducation nationale. Gérard Delaisement²⁴ est nommé brièvement proviseur. Au cours des années 1970-1980, l'élévation générale des études entraîne

un recrutement des élèves d'un niveau scolaire de plus en plus élevé. L'obsolescence du concours de recrutement en regard du diplôme délivré, un brevet de technicien supérieur, conduit les enseignants, soutenus par les étudiants de l'époque, à exiger le passage de l'École dans l'enseignement supérieur alors qu'une partie de la profession n'était pas totalement acquise à cette évolution des programmes. L'École quitte sa dernière adresse parisienne²⁵ pour s'installer, en 1989, dans de nouveaux locaux, à Noisy-le-Grand²⁶, qui s'inscrivent dans le projet de la ville nouvelle de Marne-la-Vallée, alors qu'un différent sérieux a opposé le corps professoral au directeur M. Privat. Il est alors remplacé par Henri Frizet. En 1992, l'École passe sous la tutelle de l'enseignement supérieur²⁷. En 2012, sous l'impulsion de Francine Lévy, première femme à diriger l'École, elle déménage à nouveau et s'installe au sein de la Cité du cinéma, un site industriel reconverti et, en 2014, devient membre associé de l'Université Paris Lumières.



L'École, années 30
© ENS Louis-Lumière



Salle de reproduction photographique, années 30
© ENS Louis-Lumière

Des enseignants et un personnel administratif de plus en plus nombreux

À l'origine, le plan financier de l'École, confirmé par le programme pédagogique, prévoit un encadrement de six postes pour un budget de 35 000 francs comprenant seulement deux professeurs permanents. Paul Montel devient le directeur de l'École jusqu'à la Libération. Son fils Pierre, ingénieur chimiste, dispensera des cours de chimie photographique de 1935 à 1977. Paul Montel, très occupé par ses éditions, administre plus qu'il ne dirige l'École. L'industrie exerce une influence de premier ordre à travers l'Association professionnelle pour le développement de l'enseignement de la photographie, de la cinématographie et de leurs applications. Un registre des présences au conseil d'administration²⁸ met en valeur le rôle de chacun de 1938 à 1958. Louis Lumière²⁹ nommé en premier sur le registre est toujours excusé. Léon Gaumont³⁰ n'assiste qu'aux séances de 1938 et 1939. Leurs noms sont rayés en 1946. En revanche, des industriels des surfaces sensibles, réunis au sein de la société La Pellicule française³¹, sont les plus présents. Ils sont accompagnés de leurs concurrents : H Bauchet, Edouard Grieshaber (marque As de Trèfle), Gaston Jougla. Émile Bloesflug³² rejoint par René après la guerre est le plus influent avec Albert Trarieux, gendre de Louis Lumière, co-dirigeant de la société Lyonnaise et président de la chambre syndicale de l'industrie et du commerce photographique. Le commerce est représenté André Lévy, puis par Touchon-Lepage, la prise de vue par les studios Chevojon (industrie) et Henri Manuel (portraits). Le photographe André Garban, très actif au sein des groupements professionnels, n'est absent que pendant la guerre alors que Laure Albin-Guillot, invitée à partir de 1946, ne vient qu'une seule fois. Le directeur général de l'enseignement primaire siège en 1938 et en 1946.

L'inspecteur général de l'enseignement technique³³, bien qu'invité, ne prend part aux travaux qu'en 1947. C'est donc la profession qui dirige l'École. Pendant l'Occupation, « la qualité d'administrateur est retiré en vertu des ordonnances concernant les israélites » à trois d'entre eux.

L'après guerre marque un tournant. Les fondateurs meurent et l'industrie française de la photographie poursuit son déclin. En 1950, le syndicat français des producteurs de films ne siège qu'une fois, en revanche, la confédération nationale du cinéma français se fait entendre durablement. L'industrie perd de son influence directe au profit de l'Éducation nationale.

Les formateurs prennent la direction de l'école et l'enseignement du cinéma gagne en importance alors qu'émerge celui du son. La profession reste néanmoins au cœur du dispositif pédagogique. Beaucoup d'enseignants sont eux mêmes d'anciens élèves et de nombreux intervenants extérieurs sont issus du secteur industriel. L'arrivée du numérique et d'enseignants du supérieur s'opère lentement à partir de 1991 et renouvelle une part de l'encadrement. Pierre-Edouard Maillot est le premier professeur des universités nommé en section cinéma. Suivent deux maîtres de conférences : Françoise Denoyelle en photographie et Gérard Pelé en son.

En 2000, l'AEVLL répertorie 128 enseignants ou « ayant enseigné à l'École³⁴ ». En 2015, le site de l'école propose 74 noms sous la rubrique « enseignants » qui présente aussi bien des intervenants ne dispensant que quelques heures dans l'année que des professeurs à plein temps. Une étude sur le corps enseignant ne peut se réaliser qu'à partir des archives nationales, celles de l'École ayant largement été détruites. Plusieurs personnalités ont dispensé des cours : la cinéaste Germaine Dulac, l'historien de la photographie Georges Potonniée, les photographes Séeberger, le physicien Paul Kowaliski (laboratoire de recherche Kodak Pathé), sans oublier Louis-Philippe Clerc, à l'origine de l'école et co-organisateur de nombreux congrès internationaux consacrés au développement des sciences photographiques. L'école a conservé le dossier de Willy Ronis qui exerce sur un poste à temps complet, à la rentrée d'octobre 1970. Il enseigne la prise de vue quatre fois par semaine. On ne lui reconnaît que des qualités de bon professionnel sans plus. À la rentrée 1972, il est remercié et part en province.



Studio cinéma, années 30
© ENS Louis-Lumière

Des étudiants aux projets multiples, aux parcours divers

La promotion de photographie qui sort en 1928 comprend 15 élèves, dont deux jeunes filles, celle de cinématographie 10 jeunes hommes dont la moitié sont étrangers ou d'origine étrangère. Leur nombre s'accroît en photographie et passe à 35 élèves en 1935. En cinématographie, celui-ci reste toujours inférieur avec des années creuses comme 1930 : 6 élèves. La guerre n'influe pas sur le nombre



Promotion 1934 © ENS Louis-Lumière



Studio mixage © Ivan Mathie



Studio musique © Ivan Mathie



Studio photo © Ivan Mathie



Tournage © Simon Cacheux

de recrues. La première promotion de son, en 1949, ne comprend que cinq élèves. L'effectif double à partir de la promotion de 1956. En 1970, un centre de formation continue et de promotion sociale est adjoint au lycée, multipliant par presque deux les effectifs³⁵. Entre 1980 et 1990, le nombre d'étudiants par classe est de 24 jusqu'à ce que le passage dans l'enseignement supérieur stabilise les effectifs à 16 étudiants par section, par année.

L'École possède en archives les registres d'inscriptions des élèves³⁶ depuis les origines et l'AEVLL édite régulièrement des annuaires mis à jour au fil des années³⁷. Sur l'origine sociale des étudiants aucune information n'est enregistrée³⁸. Un observatoire des parcours professionnels des anciens élèves de l'École a été mis en place. La synthèse des données collectées sur la période 1950-2012 traduit la bonne adéquation entre la pédagogie et l'insertion professionnelle ; les conditions d'accès au premier emploi (en majorité 6 mois), étant jugées positives. Le statut est celui d'intermittent (section son et cinéma), indépendant (section photographie), salarié cadre (prise de vue, post production, secteurs commerciaux et industriels...)³⁹. Les parcours sont d'une extrême diversité. Si les étudiants produisent beaucoup d'images fixes et animées ainsi que du son, les archives de l'École en conservent peu. Une dizaine de plaques fixe le souvenir des promotions les plus anciennes⁴⁰. L'AEVLL reçoit des photographies qu'elle met en ligne sur son site. Un livre numérique *Nos années Vaugirard*⁴¹ alterne images officielles de remise de prix, photographie de classe et farce de potaches⁴².



Promotion 2006 © Christophe Caudroy



Promotion 2007 © Romain Bachy

L'arrivée d'internet permet une plus large diffusion des projets, travaux et nombreux prix remportés par les étudiants des trois sections dans les concours et festivals. Depuis 2008, le site de l'école met en ligne des archives concernant les activités de l'École, mais aussi celles que lui ont procurées les anciens de l'École à propos de leur propre actualité. Celui de l'AEVLL propose 1650 articles⁴³ passionnants et d'un grand éclectisme sur l'activité de ses adhérents. Une collection d'environ huit cents portraits de personnalités de la photographie et d'opérateurs réalisés à la chambre par les étudiants de la section Photographie à partir de 1999, sera déposée dans une institution nationale dédiée à la conservation.

Une pédagogie adaptée dont il reste peu de traces



Salle de retouche photographique et de dessin, années 30
© ENS Louis-Lumière



Cours de reproduction photographique, années 30
© ENS Louis-Lumière

A l'origine, l'École a pour vocation la préparation aux métiers de l'image, en deux ans. Deux sections spécifiques sont créées. Pour l'image fixe « sont admis les jeunes gens et jeunes filles âgés d'au moins 15 ans $\frac{1}{2}$ et justifiant des connaissances équivalentes à celles des élèves qui sortent des cours complémentaires des écoles primaires⁴⁴ ». Pour l'image animée, « des connaissances équivalentes au brevet supérieur⁴⁵ » sont exigées. Clerc procède à une analyse comparative des horaires, disciplines, méthodes des écoles de Berlin, Dresde, Londres et Vienne afin d'établir le programme sur 38 heures de cours par semaine. La plupart sont communs aux deux sections. Les cours théoriques sont les moins nombreux : environ 7 h par semaine en photographie et de 10 à 11 h en cinéma. Pour la partie pratique, le dessin comporte autant d'heures que le laboratoire (10 h). En cinéma, c'est en seconde année que la spécificité s'affirme : de 18 à 22 h consacrées aux travaux cinématographiques. L'École délivre

un CAP. Le passage dans l'enseignement secondaire élève le niveau de recrutement et de diplôme. En 1971, le brevet professionnel laisse place au brevet de technicien supérieur (BTS). En 1996, est délivré le diplôme Louis Lumière de niveau bac + 5 reconnu par l'État et enfin, à partir de 2010, les études sont sanctionnées par l'actuel master.

Vidéo de l'exposition «lanos», une installation des étudiants de la section Son, promotion 2015

Des travaux réalisés, des activités entreprises, il ne reste pratiquement rien dans les archives de l'École jusqu'à une époque récente⁴⁶. Quelques plaques, quelques images argentiques laissent une trace des laboratoires, des plateaux de tournage et de prise de vue. Des étudiants en blouse grise et cravate prennent du son, mais les images conservées sont rares, les travaux inexistant. Il faut attendre l'ouverture d'un module reportage pour que soit entrepris et conservé une campagne de prise de vues de l'ensemble des locaux du site de Noisy-le-Grand. Mais que reste-t-il des prix, des bourses, des partenariats, des expositions, des projections, des salons, des installations à la Ferme du Buisson, des participations aux festivals de Cannes, de Clermont Ferrand, d'Arles, des rencontres, des visites, des conférences, des master class? Beaucoup plus qu'autrefois grâce aux sites qui conservent l'information sinon le contenu, mais pour combien de temps, aucune migration de ces sites n'étant pour l'instant organisée en vue de leur conservation. Le passage dans le supérieur et la réalisation d'un mémoire de recherche comportant une partie pratique amorce un début d'archivage systématique des travaux d'étudiants. Il reste fragmentaire pour des raisons techniques, pédagogiques et logistiques. Les mémoires papiers sont conservés⁴⁷ et leur version numérique mise en ligne. Les films, comme tous les travaux financés par l'École et du ressort de la pédagogie, restent la propriété de l'École, mais leur conservation n'est pas totale ; pour beaucoup, la gestion de ce patrimoine repose sur les bonnes volontés des enseignants. Aucune collecte méthodique n'est entreprise. En 2003, les *Cahiers Louis Lumière* dédiés à la recherche, sous l'impulsion du directeur Jacques Arlandis et du professeur Gérard Leblanc⁴⁸, sortent leur premier numéro annuel. L'ensemble des cahiers, diffusé dans le secteur commercial en version papier, est partiellement en ligne sur le site de l'École. Les colloques organisés par les enseignants ou ceux auxquels ils participent font l'objet de publications spécifiques.

Ce rapide parcours sur les origines de l'École et sur ce qui a pu être conservé témoigne de la déperdition des archives. Encore n'avons nous pas évoqué le musée et la bibliothèque ancienne. Les fonds Kodak

et Pathé ont été bien conservés et même enrichis, en revanche un travail conséquent est à entreprendre pour le musée gravement menacé. Si un effort notoire d'organisation des archives doit être engagé au sein de l'École, le salut viendra très certainement d'une collecte participative de l'AEVLL. Elle a le réseau des générations successives et une foule de retraités qui ont les compétences pour recueillir, classer, organiser et mettre à disposition du plus grand nombre comme des chercheurs.

Biographie

Françoise Denoyelle est historienne de la photographie. Professeur des universités émérite (ENS Louis-Lumière), chercheur associé (Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris.

Elle a publié plusieurs ouvrages dont *Studio Harcourt* (1992), *François Kollar. Le choix de l'esthétique*, (1995), *La Lumière de Paris* (1997), *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy* (2003), *Pékin 1966 Photographies de S. Brand* (2005, réédité en japonais en 2012 et en chinois en 2015), *Harcourt 1934-2009* (2009), *La Dynastie des Terraz* (2010), *Le Siècle de Willy Ronis* (2012) et *Boris Lipnitzki le Magnifique* (2013).

Des prix ont couronné ses travaux : Prix John Jaffé (1992), Chancellerie des universités de Paris pour *Le marché et les usages de la photographie à*

Paris, pendant l'entre-deux-guerres. Prix du livre biographique (1993), musée français de la photographie pour *Georges Marchand, Dieppe 1900*. Mention spéciale Prix Nadar (2005), *Pékin 1966, Photographies de Solange Brand*.

En 1983, elle expose les photographes de L'École de Paris : André Kertész, Germaine Krull, Man Ray... puis elle réalise *Capa connu et inconnu* (2004) et *La Photographie humaniste* (2006) en collaboration avec les conservateurs de la Bibliothèque nationale de France ; *du Sel au Pixel*, ENS Louis-Lumière (2007), *Rencontres de la photographie à Arles* ; *20 ans d'une aventure humaine*, Maison européenne de la photographie (2005) ; *Retour en Lorraine*, Maison des Métallos, Mois de la Photo (2008) ; *Des clics sur la France d'hier*, ministère de la Culture et de la Communication pour le Cinquantenaire du ministère (2009) ; *Paris libéré, Paris photographié, Paris exposé* avec Catherine Tambrun, Musée Carnavalet (2014).

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Dossier de M. L. P. Clerc, assistant à la faculté de médecine « Documents concernant la création d'une École professionnelle de la photographie et de la cinématographie ; 1 But de l'École, 2 Projet d'un programme détaillé (section photographie), 3 Projet d'un programme détaillé (section cinématographie), 4, Projet d'une société anonyme. Archives Louis-Philippe Clerc, puis archives Jean-Pierre et Claudine Sudre, puis archives Françoise Denoyelle.

[Retour au texte >](#)

² Compte rendu de notre visite à Maître Moire, Paris, 13 avril 1923., dossier de M. L. P. Clerc, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

³ Éditeur de publications photographiques.

[Retour au texte >](#)

⁴ Jules Demaria, président de la chambre syndicale des industries et du commerce photographiques après la Grande Guerre.

[Retour au texte >](#)

⁵ Gabriel Félix, éditeur d'art.

[Retour au texte >](#)

⁶ Paul Guillaume, lié à la société d'optique Hermagis, créée, en 1928, avec Henri Poterin-Dumond, une société

pour la fabrication d'appareils photographiques. Elle est dissoute en 1936.

[Retour au texte >](#)

⁷ Pour l'École, il n'est de meilleure autorité tutélaire que l'inventeur de la plaque autochrome et du cinéma dont les industries produisent des appareils et des surfaces sensibles.

[Retour au texte >](#)

⁸ Laurent Vizzavona, président de la Chambre syndicale des photographes français. Pendant l'Occupation, vice président de la Chambre syndicale française de la photographie et de ses applications, il fait acclamer le gouvernement de Vichy. À la tête d'un studio rue du Bac, il se fait nommer administrateur provisoire de plusieurs studios juifs dont les studios Lorelle (Amson), Cosmos, Mano. Paul Montel en publie la liste dans *Le Photographe*, n° 555, 20 novembre 1942, p. 41. Voir à ce sujet Françoise Denoyelle, *La photographie d'actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 288-319.

[Retour au texte >](#)

⁹ Dossier de M. L. P. Clerc, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁰ *La Revue française de photographie ; Le Photographe ; Science, Technique & Industries photographiques, L'Indicateur de l'Industrie photographique.*

[Retour au texte >](#)

¹¹ Lettre à L. P. Clerc, 3, mars 1922, dossier de M. L.P. Clerc, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹² Le total général des souscriptions s'élève à 307 000 francs. Auguste et Louis Lumière versent chacun 5 000 francs et Henri Lumière 1 000 francs.

[Retour au texte >](#)

¹³ Lettre à L.P. Clerc, 5, décembre 1922, dossier de M.L.P. Clerc, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Jusqu'en 1924, la liste est régulièrement publiée. Paul Nadar, Étienne Wallon et Constant Puyo apportent leur contribution.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Léopold Lobel, ingénieur chimiste.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Paul Montel, « Les Écoles de photographie en Europe », *Le Photographe*, n° 103, 5 août 1923, p. 169.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Paul Montel, « Une École professionnelle de photographie et de cinématographie à Paris »,

Le Photographe, n° 109, 5 novembre 1923, p. 249-250. Est ici développée l'idée de séparer les tâches entre le chef d'entreprise inventeur et le manager, sur le modèle américain institué par George Eastman.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ « Compte rendu de la visite à M. Joly », dossier de M. L. P. Clerc, *op. cit.*,

[Retour au texte >](#)

¹⁹ « École technique de photographie et de cinématographie », *L'informateur de la photographie*, n° 68, octobre 1926, p. 133-138.

[Retour au texte >](#)

²⁰ En 1927, à la suite d'un accord avec la ville de Paris, et moyennant un centime symbolique, l'École s'installe rue de Vaugirard dont elle ne tarde pas à prendre le nom sous l'appellation École de Vaugirard. L'entrée s'effectue par la rue Littré.

[Retour au texte >](#)

²¹ « But de l'École », dossier de M. L.P. Clerc, *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

²² Ensemble des lois et ordonnances définissant la race juive qui indique les critères de sélection, puis de recensement et de stigmatisation et enfin d'élimination (entre le décret-loi de Vichy du 22/7/1940 sur la dénaturalisation des juifs et l'ordonnance allemande du 29/5/ 1942 sur le port obligatoire de l'étoile jaune).

[Retour au texte >](#)

²³ Entretien de l'auteur avec Pierre Montel, en 1988.

[Retour au texte >](#)

²⁴ Voir le site de Vaugirard Photo promo 64, www.vaugirard-photosoixantequatre.com.

[Retour au texte >](#)

²⁵ En 1975, l'École est disséminée dans plusieurs lieux : rue Rollin (administration, salles de cours et de projection, laboratoire de sensitométrie) dans le 5e arrondissement, rue de Châtillon (photographie scientifique) et rue Lhomond (studios cinéma) et également à Anthony qui abritera les studios et laboratoires photographiques à partir de 1976.

[Retour au texte >](#)

²⁶ En février 1987, la commission de décentralisation des pôles spécialisés opte pour le déménagement de l'École vers le pôle consacré à l'informatique et à l'audiovisuel, à Marne-la-Vallée.

[Retour au texte >](#)

²⁷ Décret 27 juin 1991.

[Retour au texte >](#)

²⁸ Archives Paul Montel, Société française de photographie.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Louis Lumière, après avoir admiré le régime de Mussolini, soutient celui de Vichy. Il se réfugie dans la villa Lumen à Bandol pendant la guerre et meurt en 1948. Après le décès de sa femme en 1925, il avait quitté Lyon pour s'installer à Neuilly, en région parisienne et avait abandonné la direction de l'entreprise au profit de son gendre Albert Trarieux et de son neveu Henri Lumière dont la conduite pendant la Seconde Guerre mondiale contribuera à la réhabilitation de l'entreprise familiale.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Léon Gaumont, pionnier de l'industrie du cinéma. En 1930, il abandonne sa société mise en liquidation en 1934. Il meurt en 1946.

[Retour au texte >](#)

³¹ La société regroupe les établissements Guilleminot, Boespflug, Crumière, Barnier et Risson. À l'exception de Barnier dont l'entreprise est située à Privat, leur directeur ou son représentant participent tous au conseil d'administration.

[Retour au texte >](#)

³² René Boespflug, ancien élève d'HEC, assure à partir de 1925 la direction financière et commerciale de la société Guilleminot-Boespflug, spécialisée dans les surfaces sensibles. Voir à ce sujet, Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris*, t. 1, *Le Marché de la photographie 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 60-72.

[Retour au texte >](#)

³³ Dans le discours d'hommage qu'il prononce en 1935 à l'occasion du jubilé de Louis Lumière, le ministre de l'Éducation nationale fait un long panégyrique de l'école lyonnaise de la Martinière, fréquentée par Louis Lumière dans ses années de jeunesse, sans mentionner l'ETPC (*bulletin de la Société française de photographie*, janvier 1936).

[Retour au texte >](#)

³⁴ *Annuaire 2000/01* « Millennium », sur papier, p. 6. Il est signalé que la liste est non exhaustive. En effet, il faudrait au moins ajouter Willy Ronis (prise de vue) et Jean-Claude Lemagny (histoire de la photographie).

[Retour au texte >](#)

³⁵ Dans cette période se développent un GRETA (stages de formation continue) et un centre de formation d'apprentis photographes et projectionnistes.

[Retour au texte >](#)

³⁶ La liste des élèves ayant marqué leur discipline est trop longue pour en faire état. Certains anciens élèves, à l'image de Michel Houellebecq, ont d'ailleurs parfois délaissé leur premier centre d'intérêt.

[Retour au texte >](#)

³⁷ *Annuaire 2000*, op. cit.

Le site Internet : www.aevll.org procure la liste de l'ensemble des étudiants jusqu'à 2016.

[Retour au texte >](#)

³⁸ D'un questionnaire proposé par l'auteur, aux étudiants de la section photographie, de 1989 à 2014, il ressort qu'ils appartiennent dans leur grande majorité aux classes moyennes supérieures (enseignement secondaire et supérieur, médecine, banque, professions libérales...).

[Retour au texte >](#)

³⁹ La synthèse des données collectées est établie par Méhdi Aït-Kacimi : 150 réponses pour le cinéma, 121 pour le son, 98 pour la photographie (30 septembre 2013) disponible sur le site de l'ENS Louis-Lumière, rubrique : archives, année 2010.

[Retour au texte >](#)

⁴⁰ Jean-Paul Gandolfo, professeur (laboratoire argentique NB, procédés alternatifs, conservation des images) procède avec succès, par le canal de l'AEVLL et d'internet, à l'identification de plusieurs d'entre elles.

[Retour au texte >](#)

⁴¹ Vaugirard Photo promo 64, www.vaugirard-photosoixantequatre.com, Collectif Promo Vaugirard 62/64.

[Retour au texte >](#)

⁴² Ex : « Cérémonie d'inauguration des nouveaux WC dans la cour. »

[Retour au texte >](#)

⁴³ Le premier article de Jacques André, 15 juin 1999, concerne le décès d'Albert Séeberger « qui exerça dans les années 50-60 ».

[Retour au texte >](#)

⁴⁴ « École technique de photographie et de cinématographie », publicité sur la première de couverture, *Le Photographe*, n° 394, 20 septembre 1935.

[Retour au texte >](#)

⁴⁵ *Ibidem*.

[Retour au texte >](#)

⁴⁶ Voir à ce sujet le texte de Francine Lévy.

[Retour au texte >](#)

⁴⁷ Pour des raisons diverses, la collection n'est pas complète. Une collection complète des mémoires de la section photographie est déposée aux Archives nationales.

[Retour au texte >](#)

⁴⁸ Gérard Leblanc, professeur des universités en section cinéma.

[Retour au texte >](#)

La pérennité des œuvres pour instruments et électronique à l'époque du numérique

Andrew Gerzso

Résumé

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, la musique classique s'est appuyée sur un ensemble de pratiques stables qui ont garanti sa pérennité : la partition écrite, la notion de l'interprétation, la lutherie instrumentale, la tradition orale (surtout) et écrite de son enseignement et les institutions (conservatoires, ensembles, orchestres ...).

L'avènement du numérique dans la création musicale, à partir des années 1970, bouleverse ce paysage et nous oblige à repenser ces pratiques notamment toutes celles qui concernent la pérennité des œuvres d'un caractère nouveau ayant émergé ces trente dernières années – en particulier les œuvres pour instruments traditionnels et électroniques. De surcroît, les arts numériques - à peine installés - se trouvent déjà en danger à travers la multiplication et la fragilité des standards ainsi que des formats numériques (cf : le phénomène du « Digital Dark Age »).

Si la création musicale contemporaine a l'ambition de prolonger la tradition de la musique classique, elle devra trouver les techniques, modalités et pratiques pour s'assurer de sa pérennité face à la volatilité du numérique.

Dans le domaine de la musique, la question de l'archivage s'oriente assez rapidement sur celle de la préservation d'enregistrements : quel format ? Quel standard ? Quel support ?, etc. Ici, il sera plutôt question de décrire un contexte spécifique de création musicale, celui de l'Ircam, et comment cette spécificité a suscité des interrogations sur l'archivage, très éloignées des préoccupations évoquées, ci-dessus.

Pourquoi l'IRCAM ?

L'introduction, dans les années 1930, de l'électricité dans la création musicale, principalement à travers le magnétophone et le disque, ouvre un nouveau champ d'exploration et de création. En 1936, Edgar Varèse montre la voie avec ses essais de manipulation de disques. Suivent un certain nombre d'œuvres : *Imaginary Landscapes* (1942) de John Cage pour tourne-disque à vitesse variable, l'œuvre électroacoustique *Timbres-Durées* (1952) d'Olivier Messiaen, *Deux études* (1951) de Pierre Boulez pour bande magnétique, *Le Voile d'Orphée* (1953) de Pierre Henry et *Gesang der Jünglinge* (1956) – sorte de synthèse entre la musique électronique et la musique concrète – de Karlheinz Stockhausen.

La période 1930-1950 est marquée par un travail de recherche et d'expérimentation essentiellement centré sur le magnétophone. La notion même de « musique concrète », qu'on doit également à Pierre Schaeffer, est indissociable du magnétophone qui est utilisé pour collecter et mélanger les sons de la vie quotidienne.

À partir des années 1950, le phénomène le plus marquant est la création des studios. De 1956 à 1958, des studios se créent à Los Angeles, Munich (Siemens), Varsovie, Moscou et Paris, où Schaeffer conçoit le Groupe de recherches musicales (GRM) en 1958. Ces studios sont équipés de l'instrument de base, le magnétophone, auquel viennent s'ajouter d'autres appareils : les filtres (pour enlever des parties d'un son), les générateurs (pour créer des sons artificiels) et les réverbérateurs (pour prolonger les sons ou leur donner plus de corps).

Mais aucun de ces « instruments », conçus le plus souvent pour les besoins de la radio, n'est issu directement d'une réflexion ou d'une nécessité musicales, et c'est précisément ce point qui fera la différence entre la démarche de l'Institut fondé par Pierre Boulez et celle de la plupart des autres studios qui se créent alors. À l'instar des architectes qui ont bouleversé leur métier par l'utilisation de nouveaux matériaux - Mies van der Rohe ou Frank Gehry, par exemple -, Boulez, en 1969, a le projet de faire travailler ensemble des ingénieurs et des musiciens, pour créer les technologies permettant aux compositeurs d'explorer le vocabulaire musical que le nouveau matériau sonore électronique peut offrir. En 1970, Georges Pompidou demande à Pierre Boulez de proposer, pour le futur CNAC-GP, un projet musical qui sera accepté, en 1971. Il deviendra l'Institut de recherche et coordination acoustique / musique (Ircam), en 1972.

L'Institut de recherche et coordination acoustique/musique est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche public au monde, se consacrant à la création musicale et à la recherche scientifique. Lieu unique où convergent la prospective artistique et l'innovation scientifique et technologique, l'Institut réunit plus de cent soixante collaborateurs.

Tradition et modernité

Le recul fourni par plus de trente années d'activités de l'Ircam permet un constat. Cette collaboration entre musiciens et scientifiques a créé des technologies qui peuvent être vues comme le prolongement moderne de quatre pratiques traditionnelles, à travers la reprise ou la reformulation de problématiques compositionnelles :

Composition - La composition assistée par ordinateur étend les possibilités et modalités de l'écriture musicale : création des partitions instrumentales, virtuelles (dont la réalisation finale en concert dépend de l'interprétation), génération de partitions électroniques et improvisation contrôlée.

Interprétation - Le temps réel donne une nouvelle dimension à l'interprétation et à l'exécution musicale à travers des technologies d'analyse, de reconnaissance et de synchronisation avec le jeu instrumental.

Lutherie - Les technologies de synthèse et de transformation sonore élargissent la notion de lutherie, avec toutefois un accent traditionnellement mis davantage sur la production sonore (moteurs de synthèse) que sur le contrôle (captation et interprétation du signal ou du geste).

Projection - La spatialisation sonore redéfinit la relation entre l'œuvre et l'espace dans lequel elle est jouée, en ouvrant des possibilités de virtuosité dans la projection, de multiplication d'espaces et des nouvelles relations entre l'œuvre, l'interprète et l'auditeur.

Spécificité des œuvres créées à l'IRCAM

Au-delà du cadre général, ci-dessus, l'Ircam a une spécificité. Après trente sept ans de fonctionnement, l'Institut possède environ sept cents œuvres à son actif dont une centaine font l'objet d'une programmation régulière dans les saisons artistiques en France et à l'étranger. Ce répertoire est l'expression de sa culture musicale. Il entraîne, à ce titre, un devoir de pérennité. Sous l'impulsion d'un certain nombre de compositeurs, Berio en tête, l'Ircam a pris le pari non de l'indépendance de la composition acoustique par rapport à la composition électroacoustique, mais plutôt de leur fusion ou interaction. Autrement dit, l'Ircam a pris le pari du temps réel, non pour la prouesse technologique qu'il représente, mais comme hypothèse d'une relation entre écriture électronique et geste musical instrumental. De fait, un lien précieux avec la tradition instrumentale a été maintenu. Ce choix aura impulsé la création d'un ensemble de technologies pour analyser, transformer, générer et spatialiser le son en temps réel, ainsi que la création de technologies originales pour synchroniser de manière automatique le jeu de l'interprète avec la production sonore électroacoustique. De ce choix a émergé une forme musicale inédite : les « œuvres mixtes » pour instrument(s) et électronique « live ».

Dans ce temps réel, l'Institut a fait le choix non du disque – avec son côté figé et sa promesse de (fausse) perfection –, mais de l'interprétation sans cesse renouvelée de l'œuvre. L'exécution de l'œuvre se fera désormais à l'aide d'un programme informatique qui fonctionnera à chaque exécution de l'œuvre.

Deux autres facteurs vont avoir aussi une influence sur la vie de ces œuvres. La première est d'ordre technologique et la seconde, d'ordre musical. Dans le premier cas, c'est l'évolution incessante et la malléabilité même de la technologie informatique qui auront un impact sur l'œuvre. L'évolution des technologies affectant la lutherie musicale n'est pas nouvelle - la maîtrise de l'acier permettant la création d'une structure capable de tenir la tension élevée des cordes a permis la création du piano moderne, par exemple -, mais avec l'informatique, ce processus d'évolution technologique s'est accéléré. Sur le plan musical, l'œuvre peut éventuellement avoir, même dans son essence, un côté indéterminé. À la malléabilité technologique s'ajoute la malléabilité du déroulement de l'œuvre, ce qui va bien au-delà de la notion traditionnelle de l'interprétation. C'est dans ce contexte que vivent les œuvres.

La double vie des œuvres...

Quelles sont les différentes étapes dans la création d'une œuvre « type » à l'Ircam, selon une approche simplifiée ?

D'abord, la création d'une œuvre mixte nécessite, bien sûr, un compositeur, la participation de chercheurs, mais aussi d'un réalisateur en informatique musicale (RIM). Le réalisateur en informatique musicale, un métier introduit à l'Ircam, au début des années 1980, dans le processus du dialogue chercheur/compositeur, a joué un rôle de médiation entre ces deux univers, servant de traducteur de concepts dans les deux sens et contribuant à libérer le chercheur d'une focalisation sur un seul projet musical au bénéfice d'une vision plus transversale. Le métier de réalisateur en informatique musicale au sein de l'Institut, au début des années 1980, répondait à un certain nombre de besoins : libérer le chercheur d'une relation trop exclusive avec un compositeur, assurer l'encadrement des compositeurs en production, effectuer la traduction entre les mondes de la musique et de la recherche et, enfin, assurer, en collaboration avec l'ingénieur du son et le compositeur, l'exécution de l'œuvre.

L'œuvre naît le plus souvent, suite à une période de recherche (pendant laquelle le travail sera focalisé sur un ou plusieurs champs d'investigation) ou bien à la fin d'un processus d'apprentissage (suite au Cours de composition et d'informatique musicale de l'Ircam, par exemple). Le travail qui précède la création est rempli d'essais, d'expérimentations et d'esquisses. Au moment de la création, nous sommes en présence, le plus souvent, d'une version préliminaire de l'œuvre. Le compositeur voudra apporter quelques modifications à la suite d'une première écoute et le réalisateur en informatique musicale – qui a accompagné le compositeur tout au long de son travail - voudra revoir l'écriture de la partie informatique, afin de la rendre plus fiable et d'améliorer le rendu sonore. Supposons maintenant que le compositeur soit sollicité pour jouer l'œuvre dans les saisons musicales et les festivals. C'est ici que la double vie des œuvres commence. C'est ici, aussi, que se posent les problèmes de l'archivage.

Archivage des œuvres : diffusion, portage, édition

Diffusion et portage des œuvres

Pour la diffusion, l'œuvre se présente sous la forme d'un objet double : un programme (accompagné d'un mode d'emploi) écrit dans un langage informatique spécifique et une partition musicale qui fait référence à la partie informatique. Les exécutions de l'œuvre seront le fruit de la collaboration de l'interprète et du réalisateur en informatique musicale qui, au fil du temps, accumulera une sorte de mémoire auditive de l'œuvre. Après un certain temps, deux phénomènes se produisent. Premièrement, le fait de jouer l'œuvre maintes fois fera émerger éventuellement le désir de modifier certaines parties de la partition musicale et/ou le programme informatique. Dans ce dernier cas, les changements auront pour but d'apporter des améliorations au rendu sonore – tout en respectant l'esprit de l'œuvre, bien sûr – ou pour répondre aux changements induits par les modifications de la partition même. Deuxièmement, l'évolution inexorable de l'informatique induira la nécessité, tôt ou tard, de faire une mise à jour ou un « portage » (le transfert d'un système informatique à une autre) du logiciel de l'œuvre. Si le portage implique le passage d'un langage informatique à un autre, le problème de traduire fidèlement l'intention musicale de l'œuvre se pose. Or, une somme d'intentions sont implicitement exprimées dans un programme informatique et c'est pour cette raison que, prenant en main un programme informatique écrit par un autre (ou parfois, par soi-même !), il est difficile de retrouver le sens. Autrement dit, il est plus facile d'aller de l'idée musicale à la réalisation informatique que l'inverse. Dans les faits, le programme informatique sert pour jouer l'œuvre, mais ne livre pas beaucoup d'informations sur le plan musical, d'où l'importance d'une autre approche qui sera abordée plus loin avec la question de l'édition.

Afin d'assurer la diffusion des œuvres les plus demandées, le département production de l'Ircam se sert du serveur Sidney (<http://brahms.ircam.fr/sidney/>). Pour ceux qui souhaitent jouer une des œuvres créées à l'Ircam, ce serveur regroupe les informations techniques, programmes informatiques, échantillons, vidéos, mode d'emploi et une version particulière de la partition qui fait référence directement aux programmes informatiques. Grâce à un contrat avec l'éditeur de l'œuvre, l'Ircam garantit une maintenance et le portage, si nécessaire, de l'œuvre pendant une période de quatre ans. Le département Production dédie une année-homme uniquement à la question de portages des œuvres, afin de garantir leur disponibilité. La maintenance et le portage des œuvres sont assurés par l'équipe des RIM de l'Institut.

L'édition des œuvres

L'édition de l'œuvre pose d'autres problèmes. Sous quelle forme doit-on éditer l'œuvre sachant que les technologies changent rapidement et que les maisons d'édition sont mal équipées culturellement, techniquement et économiquement pour faire les mises à jours régulières nécessaires ? Pour nous, la manière la plus pérenne d'éditer et de documenter une œuvre passe à travers une approche où l'œuvre est décrite sur le plan technique, sous la forme de principes de fonctionnement et non en faisant

référence à une technologie spécifique qui existe à un moment donné. Cette approche («technology independent») présente un certain nombre d'avantages. Elle garantit la longévité de l'œuvre en la libérant d'une association trop restrictive avec telle ou telle technologie du moment. Elle présente plus clairement les principes de fonctionnement de l'œuvre et, par conséquent, l'intention musicale devient plus évidente. Elle facilite le portage des œuvres, surtout quand il faut passer d'un langage informatique à un autre ou d'un système technologique à un autre. Enfin, elle rend plus facile l'étude de l'utilisation des technologies dans la musique électroacoustique. C'est l'approche adoptée par l'auteur de ces lignes pour l'édition, chez Universal Édition (Autriche), des œuvres *Répons*, *Dialogue de l'ombre double* et *Anthèmes 2* de Pierre Boulez, par exemple.

Donc, jusqu'ici, l'archivage des œuvres mixtes nécessite au moins deux composants :

- Le premier, indépendant d'une technologie spécifique : la partition musicale accompagnée d'une notice technique, le plus souvent éditée sur un support papier. Ces deux documents sont les référents pour l'œuvre sur le plan de l'écriture.
- Le second, dépendant d'une technologie opérationnelle à un moment donné : une partition musicale dérivée de la version de référence et adaptée à un programme informatique à jour, lequel est accompagné éventuellement des échantillons sonores, fichiers de son et, le cas échéant, des dispositifs de captation de geste, microphones spécialisés, etc.

Reste la question du rendu sonore de l'œuvre.

Interprétation et authenticité

Le rendu sonore concerne les questions suivantes. Comment l'œuvre doit-elle sonner ? Quels sont les éléments qui serviront de référence pour restituer fidèlement l'intention acoustique et musicale de l'œuvre mixte ?

Un premier élément, évident, est l'enregistrement de l'œuvre où idéalement le compositeur aura participé activement au mixage. Il nous donne une première idée de l'intention sonore et musicale du compositeur.

Un deuxième élément passe par l'utilisation des possibilités offertes par les nouvelles technologies multimédia et d'informatique musicale qui ouvrent un champ plus riche pour la préservation des œuvres mixtes à travers la simulation de l'exécution de l'œuvre. Ici l'interprète, réalisateur en informatique musicale, compositeur ou ingénieur du son, pourra simuler les différents rendus acoustiques et musicaux de l'œuvre en choisissant différents enregistrements, exécutés par différents interprètes, de la partie instrumentale seule de l'œuvre. La simulation donne ainsi une idée de la variabilité de rendus sonores possibles, à travers les jeux de différents interprètes soumis aux mêmes traitements informatiques. Cette approche nous permet de mettre en perspective l'intention du compositeur et de nous détacher d'une vision trop littérale et étroite de l'œuvre donnée par l'enregistrement seul. Nous éviterons ainsi les écueils de la recherche de « l'authenticité » à tout prix !

N'oublions pas, au passage, que le piano de l'époque de Beethoven a été transformé par la révolution industrielle. La mise au point de nouvelles techniques pour le traitement de l'acier a permis la construction d'un cadre fabriqué dans ce nouveau matériau, capable de supporter la tension des cordes également en acier, donnant ainsi une puissance à la sonorité du piano que Beethoven n'avait pas imaginée ! Sans doute l'informatique nous réserve-t-elle des surprises semblables qui auront un impact insoupçonné sur la musique !

Nous voyons donc que la préservation et l'archivage des œuvres mixtes doivent s'appuyer sur une variété d'approches qui nous permet à la fois d'affirmer l'intention du compositeur, tout en laissant une certaine ouverture ; ce qui est le meilleur garant de la vie de l'œuvre.

Biographie

Né au Mexique, **Andrew Gerzso** effectue ses études de flûte et de composition au New England Conservatory à Boston, au California Institute of the Arts à Los Angeles, puis au Conservatoire royal à La Haye.

Entré à l'Ircam, en 1977, comme chercheur, il occupe successivement plusieurs postes de responsabilité dans les domaines de la recherche scientifique, la recherche musicale et la création. Il crée, en 1993, le Forum Ircam (le groupe d'utilisateurs des logiciels de l'Ircam) et, en 2000, le pôle spectacle (un projet multidisciplinaire visant la diffusion des technologies de l'Ircam dans les domaines du spectacle vivant). Depuis 2012, il est directeur de la Pédagogie et de l'Action Culturelle. Il coordonne le projet Européen Ulysses

(2012-2016) destiné à la création et à la diffusion d'œuvres de jeunes compositeurs.

De 1980 à 1995, il collabore avec Pierre Boulez pour les séminaires annuels au Collège de France et pour la réalisation électroacoustique de *Répons* (1981-2011), *Dialogue de l'ombre double* (1985), *Explosante-fixe* (1991-1995) et *Anthèmes 2* (1997). L'enregistrement chez Deutsche Grammophon d'*Explosante-fixe* a reçu le prix Grammy aux États-Unis, en 1996.

Andrew Gerzso a publié des articles sur la musique informatique dans des journaux tels que *La Recherche*, *Pour la Science*, *Scientific American*, *Leonardo* et *Contemporary Music Review*.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Au siècle dernier

Francine Lévy

À cette époque, vers la fin du siècle dernier, L'École Louis-Lumière n'était pas encore une École nationale supérieure, mais un Lycée Technique qui formait au seul BTS Cinéma de France. Son adresse postale la situait rue Rollin, près de la jolie place de la Contrescarpe, au sommet de la Montagne Sainte-Geneviève, à Paris. Cette adresse, prestigieuse s'il en est, indiquait une bâtisse, datant du XVIII^e siècle, une ancienne ferme dotée comme il se doit d'une « cour de ferme » ornée de deux magnifiques tilleuls. Le bâtiment principal hébergeait quelques salles de classe au premier étage, et l'atelier « son » en rez-de-chaussée. L'exiguïté des espaces couverts avait conduit l'École à se doter de deux cubes préfabriqués qui trônaient au milieu de la cour.

Hormis cette cour accueillante et ce bâtiment passablement délabré, une ancienne chapelle, rue Lhomond, avait été transformée en plateau de cinéma, du fait de sa grande hauteur, et de sa mezzanine qui servait de salle de montage. Pour aller de la rue Rollin à la rue Lhomond, il fallait à peine cinq minutes en contournant légèrement le Panthéon. Mon espace de travail incluait non seulement la cour et l'étage de la rue Rollin, le studio de la rue Lhomond, mais également le trajet entre les deux.

Vint un jour où, par hasard, j'ai appris qu'un troisième lieu existait. C'était un endroit dont on parlait un peu négligemment, comme s'il était sans intérêt : « Chatillon », autrement dit la rue de Chatillon dans le 14^e arrondissement. On y faisait de la vidéo.

Je ne veux pas revenir sur la « guerre de religion » qui a opposé durant deux décennies la vidéo et le cinéma, mais le fait est qu'au XX^e siècle, le cinéma était de l'art et la vidéo du cochon. Ceci bien sûr, entre la rue Lhomond et la rue Rollin, pour limiter le territoire des ennemis en présence. Si bien que plusieurs mois ont passé avant que je ne m'aventure en catimini vers la rue de Chatillon.

Il faisait beau ce jour-là, un de ces jours d'automne encore doux où la lumière devient précieuse. En pénétrant pour la première fois dans ces locaux, je me suis trompée d'emblée de porte d'entrée, faute d'indication, et j'ai ouvert la porte d'un hangar : un hangar immense, long et haut comme une nef de cathédrale, surmonté d'une verrière industrielle en mauvais état. La lumière dorée s'écoulait entre les vitres cassées et découpait des rayons aigus sur le sol poussiéreux. Dans les hauteurs de la verrière, des pigeons volaient, et au sol, une couche importante de guano recouvrait des piles, des colonnes de boîtes rondes de toutes tailles. Il y en avait sur une surface et des hauteurs considérables. Il y en avait beaucoup et partout.

C'était des boîtes de films, des bouts de films, des chutes de films, des photogrammes peut-être seulement, de l'École Louis-Lumière, ex École de Vaugirard, dont les archives images étaient entassées là, depuis un demi siècle. Il n'y avait peut être que des exercices, ou bien des examens, mais il y avait certainement aussi des films que nous cherchons encore. Dans les rayons poudrés du soleil d'automne, et entre les colonnes effondrées, j'ai parcouru quelques étiquettes imprimées au nom de GTC ou d'Éclair, donnant un titre, rarement un nom propre, au contenu de la boîte fermée.

J'ai été prise d'un certain vertige, incapable de savoir que faire devant l'énormité de la tâche qui devrait être accomplie. Quelques mois plus tard, le hangar avait été rasé et tout avait disparu.

Francine Lévy

Maitre de conférence en Arts Plastiques et Science de l'Art
Enseignante à l'ENS Louis-Lumière de 1985 à 2007

CHAPITRE SUIVANT >

**AUTOUR
DE LA CONSTITUTION
D'ARCHIVES**

Gestion des archives de l'École nationale grecque de cinéma et de télévision

Panagiotis Dendramis

Résumé

Dans le cadre de ma thèse sur l'évolution des institutions grecques assurant la formation des futurs réalisateurs et autres professionnels du secteur audiovisuel, j'ai eu la possibilité d'accéder aux archives de l'école nationale grecque de cinéma et de télévision « L. Stavrakos ». En tant qu'institution la plus ancienne et la plus respectée de Grèce dans ce domaine, elle représente depuis de nombreuses années le principal pourvoyeur de professionnels pour l'industrie du cinéma national.

Ses archives comprennent de nombreux documents sur toutes sortes de sujets, par exemple des catalogues détaillés sur les étudiants et la faculté, des notes sur les cours, les évaluations et les diplômes. De la fondation de l'école jusqu'à ce jour, tous ces documents ont été conservés en bon état, grâce au soin et à l'intérêt de son directeur et de ses héritiers.

Comme la recherche universitaire sur les études cinématographiques en Grèce rencontre d'importantes difficultés pour trouver des archives de ce type, à une si grande échelle et en si bon état, leur importance paraît évidente. La combinaison des informations qu'elles fournissent avec d'autres témoignages et les rares références bibliographiques existantes constituent le corpus principal de mon étude. Enfin, la méthodologie employée pour traiter les résultats pourrait servir d'exemple aux projets de recherche similaires.

L'intérêt des universitaires et des chercheurs grecs pour leur cinéma national, et plus spécifiquement pour son histoire et son évolution, a considérablement augmenté ces dernières années, surtout depuis le début du XXI^e siècle. Cette attention contraste radicalement avec le désintérêt dont le cinéma grec pâtissait auparavant au sein du monde universitaire. Outre le refus de considérer les études cinématographiques comme une discipline à part entière, l'éducation pratique des nouveaux réalisateurs suscitait une indifférence similaire, mais en 2004, l'État grec a fini par fonder sa première et unique école de cinéma au sein de la faculté des Beaux-Arts de l'Université Aristote de Thessalonique¹.

Auparavant, les jeunes Grecs désireux de travailler dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle de leur pays disposaient de trois alternatives :

1. Essayer d'entrer dans le milieu en obtenant d'abord un poste subalterne dans une équipe : ils apprenaient ainsi le métier « sur le tas » auprès de collaborateurs plus âgés et plus expérimentés. À condition de posséder les compétences requises et d'être remarqués par leurs supérieurs, ils pouvaient ensuite être promus à des postes plus élevés dans la hiérarchie de la production cinématographique.



Ouverture de l'École en 1950.



Tournage en 1955
(2nd à droite L. Stavrakos, directeur de l'École)

2. Étudier à l'étranger dans l'une des écoles de cinéma d'Europe bien établies et réputées, par exemple au Centro Sperimentale de Rome ou à la Filmová a televizní fakulta (FAMU), de Prague : cette option était toutefois réservée aux plus privilégiés, c'est-à-dire aux étudiants aisés et en capacité de réussir les examens d'entrée de ces écoles.

3. Faire des études en Grèce dans l'un des établissements privés proposant un cursus en rapport avec l'audiovisuel : cette troisième option semblait la plus séduisante pour la majorité des aspirants réalisateurs.



Diplôme officiel de l'École, validé par le Ministère de l'Education.

L'école privée fondée par l'homme d'affaires Lycurgue Stavrakos, à Athènes, au début des années 1950, était la plus grande et la plus importante. L'école de cinéma et de télévision L. Stavrakos, que tout le monde surnomme le « cours Stavrakos », est le seul établissement de ce type qui soit encore en activité après 65 ans d'existence. Tout au long de cette période, il a joué un rôle important en formant de jeunes professionnels souvent talentueux pour le secteur audiovisuel du pays. Cette école a été créée après la Seconde Guerre mondiale, au moment où la majorité de la société grecque commençait à s'intéresser à la culture cinématographique². Après avoir surmonté ses problèmes de financement et son manque de moyens, mais aussi le désintérêt du gouvernement envers l'éducation audiovisuelle, elle a réussi à s'établir en regroupant des professionnels du cinéma, des théoriciens du film et d'autres artistes exerçant une influence sur la vie culturelle de la Grèce moderne pour constituer sa première équipe pédagogique. L'école est ainsi devenue un conservatoire pour les nombreux réalisateurs qui se sont fait connaître à la fin des années 1960 et au début des années 1970 en tant que représentants du Nouveau Cinéma grec³.

De plus, le cours Stavrakos est membre du Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision (CILECT) depuis 1956 et reste, à ce jour, l'unique représentant de la Grèce au sein de cette organisation internationale⁴. Aujourd'hui encore, l'école continue à assurer la formation d'une majorité de jeunes artistes et techniciens grecs⁵. Ses activités soutenues et ininterrompues, ses relations avec la production audiovisuelle du pays ainsi que l'absence d'établissement public équivalent ont engendré un étrange statu quo. Officieusement, mais de façon assez flagrante, le cours Stavrakos est devenu un substitut d'école cinématographique nationale dans l'esprit des professionnels du cinéma grec. Le célèbre peintre et designer grec Yiannis Tsarouchis, également l'un des premiers enseignants de l'établissement, le résume en ces termes : « Cette école, c'est comme l'armée. Tout le monde y est passé, que ce soit en tant qu'étudiant ou enseignant⁶. » Ainsi, il semble évident qu'il serait impossible d'évoquer l'enseignement cinématographique grec sans étudier l'histoire de cet établissement spécifique.

L'une des caractéristiques fondamentales des recherches universitaires actuelles en études cinématographiques est la quête de preuves concrètes. Depuis que l'épistémologie des sciences historiques et sociales modernes exerce davantage d'influence sur la discipline⁷, la nécessité d'une confirmation suffisante et justifiable de chaque argument est considérée comme le critère essentiel. Comment répondre à cette exigence dans le cas de ma thèse de doctorat sur l'éducation cinématographique en Grèce ? Le mépris intertemporel des universitaires pour cette question semblait réduire à néant tout espoir de produire les éléments adéquats. Quant aux références bibliographiques universitaires associées, je n'ai pas été surpris en découvrant qu'elles étaient extrêmement limitées⁸. » Pour toutes ces raisons, j'ai vite compris qu'il me faudrait aller chercher des informations dans des domaines jusqu'alors inexplorés.

L'étude la plus scientifiquement fiable sur l'école a été effectuée par Vassilis Rafailidis. Ce célèbre auteur et critique cinématographique a d'abord étudié au cours Stavrakos avant d'y enseigner pendant plus de vingt ans. Pour évoquer l'évolution de l'établissement, il a eu l'idée d'utiliser les données de ses archives au lieu de compter uniquement sur ses souvenirs personnels. En tant que membre de la faculté, il avait librement accès aux archives et a pu présenter des chiffres et des graphiques illustrant l'évolution du nombre d'étudiants pour chaque année et chaque département. À cette fin, il a mené une analyse statistique sur la base de différents paramètres⁹. Son travail, bien qu'il n'ait pas été produit dans un strict contexte universitaire, constitue l'une des principales lignes directrices de ma propre méthodologie en raison de son approche innovante du sujet. Les recherches de Rafailidis se concentraient sur la période comprise entre les débuts de l'école et 1975. Cela m'a permis d'adopter une approche similaire pour la période suivante, tout en essayant de l'élargir et de la développer en collectant plus de données analytiques issues de sources primaires, mais pour cela, je devais d'abord pouvoir accéder aux documents d'archives eux-mêmes.

Les archives ont été bien préservées par la famille du fondateur sous forme de collection privée, et sont conservées entre le siège social de l'école et le domicile de Lycurgue Stavrakos. Je dois signaler que ces documents n'avaient plus été consultés depuis l'étude de Rafailidis. Heureusement, l'équipe de direction

actuelle était impatiente de collaborer avec moi pour extraire des informations encore inconnues sur l'histoire de l'établissement parmi sa profusion de documents. On m'a autorisé à réunir et à analyser toutes les archives que je sollicitais. Il s'est avéré que Stavrakos avait conservé les rapports et la correspondance officielle de manière très organisée, les classant dans différents dossiers par sujet et par ordre chronologique. Le corps principal des archives de l'école comprend des catalogues analytiques pour chaque année et chaque département, les évaluations des étudiants pour tous les cours suivis ainsi que des informations sur leurs films et projets de fin d'études. Les archives incluent aussi des notes issues du programme d'études et la version longue des curriculum vitae de nombreux membres du personnel enseignant de l'établissement.

Par ailleurs, j'ai découvert que toutes les écoles de cinéma privées étaient contraintes d'envoyer des informations détaillées sur leurs étudiants, la faculté et une variété d'autres sujets à une agence spéciale du ministère de la Culture en charge d'inspecter son fonctionnement. Cette agence, toujours active aujourd'hui, a ainsi réussi à collecter des documents sur chaque institution ; ceux du cours Stavrakos étant les plus importants. Il s'agit de plusieurs volumes de dossiers et de rapports datant de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 2000. La procédure d'accès aux archives du ministère m'a paru plutôt simple car la législation grecque sur la gestion des archives a été récemment modifiée, offrant aux chercheurs – et à tout citoyen intéressé – la possibilité de consulter les documents et les données du secteur public¹⁰. Bien que les archives du ministère ne soient pas aussi complètes que celles du cours Stavrakos, elles m'ont néanmoins permis de vérifier la validité de certaines informations ou de compléter les données initiales, car mes recherches montraient que dans de nombreux cas, le même document avait été imprimé en deux exemplaires et qu'une copie était conservée dans chaque archive.

Afin de présenter des conclusions reposant sur des preuves tangibles, j'ai organisé et analysé les données issues du paradigme de Rafailidis, mais en les développant de manière plus sophistiquée sur la base de multiples paramètres. J'ai réussi à collecter, vérifier et consigner le nombre total d'étudiants au long de la période comprise entre 1975 et 1990 pour tous les départements de l'école (réalisation, direction de la photographie, arts dramatiques, décoration et projection) et pour chaque classe des trois années du cursus, ce qui correspond à la durée complète du cycle d'études. Les principaux résultats de cette procédure révélaient une augmentation constante du nombre d'étudiants. Mes recherches ont ainsi bénéficié d'importantes données quantitatives qui témoignent du développement de l'école au fil des années, ainsi que de sa résonance auprès des jeunes réalisateurs et des professionnels du secteur audiovisuel au cours de cette période.

Dans certains cas, le traitement approfondi et détaillé des archives a aussi facilité l'identification de facteurs qualitatifs à l'origine de nombreux changements au sein de l'institution pendant cette période particulière. Par exemple, la diminution progressive des effectifs d'étudiants observée dans le département des projectionnistes dans les années 1980 – ce qui a conduit à sa fermeture quelques années plus tard – s'est avérée étroitement liée aux changements techniques de l'époque. Par ailleurs, le fait que le pourcentage d'étudiants abandonnant leurs études diminuait régulièrement au long de cette période ouvrait de nouvelles voies à explorer, notamment les mesures institutionnelles qui ont eu un impact sur le statut de l'école.

Outre les résultats susmentionnés, j'ai découvert une surabondance de documents de communication entre l'établissement et le ministère de la Culture qui traitaient principalement de questions administratives, financières et bureaucratiques. Cette correspondance m'a permis d'obtenir des informations plus importantes, issues de sources officielles, sur des aspects précédemment inaperçus de l'enseignement cinématographique en Grèce. Par exemple, j'ai trouvé des documents confirmant la décision du ministère, au milieu des années 1980, de soutenir financièrement les projets de films de fin d'études des étudiants en finançant une partie de leur pellicule. D'autre part, des documents de la même période confirment l'existence d'un intense conflit pour savoir si l'établissement devait être rattaché à l'État et devenir ainsi l'école de cinéma officielle du pays. De plus, de nombreux dossiers issus de la correspondance entre l'école et le ministère de la Défense concernaient principalement le cas des étudiants qui devaient être réexaminés pour savoir s'ils seraient ou non admis au sein de l'établissement¹¹.

L'accès et l'analyse des archives m'ont offert l'opportunité unique de combiner une variété de données. La comparaison des références, des biographies et des mémoires avec les documents d'archives associés, a donné lieu à de fructueuses conjonctions et m'a permis de valider la complémentarité entre les sources de nature subjective et celles officielles. Ces dernières se sont avérées essentielles pour doter mon étude d'une solide base d'informations confirmées et d'éléments qui n'avaient pas encore été examinés auparavant.

Biographie

Né en 1979, **Panagiotis Dendramis** est titulaire d'une licence en psychologie (Université d'Athènes, 2003), d'un diplôme en réalisation cinématographique (École de cinéma et de télévision «L. Stavrakos», 2007) et d'un master en histoire et théorie du cinéma (Université de Crète, 2010). Il rédige actuellement une thèse sur l'enseignement cinématographique en Grèce (Université de Crète, 2010-2015). Ses recherches de doctorat bénéficient d'une bourse de l'Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.

Panagiotis Dendramis a travaillé comme assistant-réalisateur, monteur, chef opérateur et assistant de production sur divers films et téléfilms. En 2007, il a réalisé le documentaire *Dead End-Stop: H.M. Esfigmenou*, puis en 2009, le court-métrage *The Room* sélectionné au Festival

du court-métrage de Drama. Entre 2009 et 2011, il a participé au programme de formation Video Museums dispensé dans les lycées publics d'Athènes en tant que réalisateur/formateur.

Articles rédigés pour des conférences

- « Structure institutionnelle de l'enseignement audiovisuel en Grèce » pour les actes de la 1^{re} conférence internationale de l'Académie du cinéma grec sur l'importance de l'enseignement audiovisuel, 19-20 novembre 2011, Athènes, Grèce.

- « Relation entre l'école et la formation des professionnels du cinéma » pour la rencontre consacrée à l'éducation publique et à la formation cinématographique organisée par le 2^e lycée expérimental d'Athènes, 5-6 avril 2014, Athènes, Grèce (à paraître).

Bibliographie

1. Allen, Robert, Gomery, Douglas, *Film History: Theory and Practice*, Boston, McGraw-Hill, 1985.
2. Cilect, *La X^e Rencontre Internationale des Écoles de Cinéma et de Télévision*, (Bulletin d'informations n°5), Vienne, Cilect, Mai 1963.
3. Grigoriou, Grigoris, *Μνήμες σε Ασπρο και σε Μαύρο*, Athènes, Aigokeros, vol. 1, 1988 et vol. 2, 1996.
4. Mikelides Ninos Fenek, « Brève histoire du Cinéma Grec (1906-1966) », in Démopoulos, Michel (dir.), *Le Cinéma Grec*, Paris, Centre Georges Pompidou, collection Cinéma Pluriel, 1995, p. 43-64.
5. Rafailidis, Vassilis, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, Athènes, cours Stavrakos, 1975.
6. Rose Steve, « Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema », *The Guardian*, 26 août 2011 : <http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (consulté le 10 septembre 2014).
7. Schuster, Melvin, *The contemporary Greek Cinema*, Londres, Scarecrow, 1979.
8. Stavakros, M, *Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, Athènes, Aigokeros, 1999.
9. « School of Film Studies - Fine Arts, Aristotle University of Thessaloniki » <http://www.film.auth.gr/en> (consulté le 10 septembre 2014).
10. « Για την περαιτέρω χρήση πληροφοριών του δημοσίου τομέα και τη ρύθμιση θεμάτων αρμοδιότητας Υπουργείου Εσωτερικών, Δημόσιας Διοίκησης και Αποκέντρωσης ». Αθήνα. (ΦΕΚ 57/ 15.3.2006). (loi 3448/2006)

Notes

¹ Pour plus d'informations, consulter la page dédiée sur le site Web de l'école : « School of Film Studies - Fine Arts, Aristotle University of Thessaloniki », <http://www.film.auth.gr/en> (consulté le 10 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

² Pour plus d'informations sur la prospérité du cinéma grec après la Seconde Guerre mondiale, consulter : Ninos Fenek MIKELIDES, « Brève histoire du Cinéma Grec (1906-1966) » in Michel Démopoulos (dir.), *Le Cinéma Grec*, Paris, Centre Georges Pompidou, collection Cinéma Pluriel, 1995, p.43-64.

[Retour au texte >](#)

³ Melvin Schuster, *The contemporary Greek Cinema*, Londres, Scarecrow, 1979, 360 p.

[Retour au texte >](#)

⁴ Cilect, « Établissements adhérant au Centre », *La X^e Rencontre Internationale des Écoles de Cinéma et de Télévision* (bulletin d'information n° 5), Vienne, Cilect, mai 1963, p. 6-12.

[Retour au texte >](#)

⁵ Parmi ses récents diplômés, on peut citer Yiorgos Lanthimos, considéré comme l'un des plus importants réalisateurs du cinéma grec contemporain : Steve Rose, « *Attenberg*, *Dogtooth* and the Weird Wave of Greek Cinema », *The Guardian*, 26 août 2011, <http://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema> (consulté le 10 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

⁶ M. Stavrakos, *Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, Athènes, Aigokeros, 1999, p. 62

[Retour au texte >](#)

⁷ L'un des ouvrages les plus représentatifs à cet égard est : Robert Allen et Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, Boston, McGraw-Hill, 1985, p. 248.

[Retour au texte >](#)

⁸ Stavrakos a lui-même rédigé ses mémoires des dix premières années d'existence de l'école. Elles ont été publiées, peu après sa mort, par sa femme, codirectrice de l'école : M. Stavrakos, *Ακολουθώντας το δρόμο του φεγγαριού*, op. cit., 222 p. De plus, Grigoris Grigoriou, l'un des plus grands réalisateurs grecs des années 1950 et 1960, nous a laissé de précieuses informations sur les débuts de l'école dans sa propre autobiographie. Grigoriou était le principal partenaire de Stavrakos dans l'organisation et la création de son établissement. Il était en charge de la rédaction du premier programme de l'école. Toutes les références associées sont disponibles dans son ouvrage en deux volumes : Grigoris Grigoris Grigoriou, *Μνήμες σε Ασπρο και σε Μαύρο*, Athènes, Aigokeros, vol. 1, 1988, 173 p., et vol. 2, 1996, p. 141.

[Retour au texte >](#)

⁹ Vassilis Rafailidis, *Ένα τέταρτο του αιώνα κινηματογραφικής παιδείας στην Ελλάδα*, Athènes, cours Stavrakos, 1975, p. 91.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ La loi en question a été promulguée en 2006 : (loi 3448/2006) - Νόμος 3448/2006 « Για την περαιτέρω χρήση πληροφοριών του δημοσίου τομέα και τη ρύθμιση θεμάτων αρμοδιότητας Υπουργείου Εσωτερικών, Δημόσιας Διοίκησης και Αποκέντρωσης ». Αθήνα. (ΦΕΚ 57/ 15.03.2006). Pour être autorisé à consulter les archives, il faut remplir un formulaire officiel au préalable. On m'a aussi demandé une lettre de confirmation de l'établissement d'enseignement pour lequel j'effectuais mes recherches (Université de Crète) précisant l'objet de mon étude et justifiant le besoin d'examiner les données en question.

[Retour au texte >](#)

¹¹ Le service militaire est encore obligatoire en Grèce. Le cours Stavrakos était l'un des rares établissements privés autorisés à obtenir un sursis pour ses étudiants masculins pour la durée des trois années d'études.

[Retour au texte >](#)

Le Souvenir d'un avenir¹

Ben Ferris

Résumé

Cet article examine les limites d'une forme strictement linéaire de classification des travaux d'étudiants et affirme le mérite à considérer la préservation des films d'étudiants comme celle de « fragments de mémoire » (dans le cadre de la vision du passé/présent non linéaire et essentiellement égalitaire de Chris Marker).

Dans nos moments de rêverie mégalomane, nous avons tendance
à voir notre mémoire comme une espèce de livre d'Histoire :
nous avons gagné et perdu des batailles, trouvé et perdu des empires.
A tout le moins nous sommes les personnages d'un roman classique ('Quel roman que ma vie!').
Une approche plus modeste et peut-être plus fructueuse serait de considérer *les fragments
d'une mémoire en termes de géographie*. Dans toute vie nous trouverions des continents,
des îles, des déserts, des marais, des territoires surpeuplés et des *terrae incognitae*.
De cette mémoire nous pourrions dessiner la carte, extraire des images
avec plus de facilité (et de vérité) que des contes et légendes.
Que le sujet de cette mémoire se trouve être un photographe et un cinéaste
ne veut pas dire que sa mémoire est en soi plus intéressante que celle du monsieur
qui passe (et encore moins de la dame), mais simplement qu'il a laissé, lui, des traces
sur lesquelles on peut travailler, et des contours pour dresser ses cartes.

(Chris Marker, *Immemory*, 1998)

En raison de leur pure diversité, mais aussi de leur authenticité, les films d'étudiants produits dans les écoles de cinéma du monde entier fournissent incontestablement une précieuse contribution sur la « géographie » du monde. Tout comme les phénomènes géographiques aident le cartographe à reconstituer le monde, les films d'étudiants peuvent éclairer « les continents, les îles et les déserts » de notre mémoire collective.

« Parti pour ne plus revenir
et n'étant plus que pour moi-même
le souvenir d'un avenir
qui s'était cru d'espèce humaine »
Claude Roy²

Les pratiques d'archivage actuellement en œuvre à la Sydney Film School garantissent un accès immédiat aux films d'étudiants grâce à un catalogage logique par année et par semestre. Les films peuvent être facilement identifiés sur le site Web, soit par le nom du réalisateur diplômé, soit par titre, dans les deux cas à l'aide d'un classement alphabétique. Bien qu'elle simplifie la recherche des films, cette pratique actuelle révèle une linéarité de classification, ouvertement verticale, qui empêche malgré elle la découverte et l'établissement de connexions non linéaires associatives (horizontales) entre les œuvres elles-mêmes.

C'est cette négligence qui a suscité mon intérêt pour les théories du cinéaste Chris Marker.

Les films de Chris Marker nous rappellent constamment l'impossibilité totale de reconstruire l'histoire³. C'est un jeu de dupes. Toute tentative en ce sens devient inévitablement une tâche subjective puisqu'il y a toujours un collectionneur/conservateur qui, en travaillant dans le cadre de ses paramètres de connaissances (ou partis-pris) définis et nécessairement limités, détermine quelles informations doivent être incluses, *a fortiori* celles qui doivent être exclues. Il utilise inévitablement un mode d'assemblage, une méthode pour cataloguer les données historiques et les rendre accessibles, et ce mode repose sur des suppositions arbitraires inhérentes, déterminées par les caprices du collectionneur/conservateur.

On ne peut donc pas échapper à la subjectivité quand il s'agit de l'histoire. C'est une tâche vaine. Alors, plutôt que de perpétuer l'illusion sisyphéenne d'une histoire prétendument « objective », tendons plutôt vers une version polyvalente, ambivalente et égalitaire de l'histoire, comme celle de Marker⁴.

Étant donné l'intérêt de Marker pour la création d'archives interactives de la mémoire culturelle, et en référence à sa conception géographique de la mémoire⁵, je comprends soudain que les écoles de cinéma, en raison de leur situation géographique à travers le monde et du fait qu'elles facilitent toujours plus l'échange culturel d'étudiants entre les géographies, sont parfaitement placées pour contribuer à la reconstruction polyvalente de notre mémoire culturelle. En ouvrant leurs vastes archives⁶ de différents récits subjectifs (visions du monde à des périodes historiques données), elles peuvent poser les fondations d'une vision transréférentielle collective et mondiale de l'histoire.

Les films d'étudiants contiennent des « cartographies⁷ » personnelles, sociales, politiques, psychologiques et universelles : l'expérience d'un étudiant qui a vécu à l'étranger, le mal du pays, l'effondrement des préjugés sur une société à travers les yeux d'un étranger, les grands événements internationaux tels qu'ils sont différemment perçus au même moment à travers le monde, ou des visions intérieures de la psyché d'un individu à la fois personnalisées et universalisées-symbolisées. De plus, ces sources primaires représentent des voix authentiques, libres de tout impératif commercial et propagandiste⁸.

La reconstruction d'une image polyvalente du monde aboutit inévitablement à la dissonance plutôt qu'à l'harmonie, mais la dissonance, contrairement à l'harmonie, engendre une possibilité de dialogue et de développement. Notre façon de témoigner sur « la vérité » de « l'événement culturel », par exemple les tensions entre le Japon et l'Australie concernant la chasse et l'extermination des baleines, implique une multitude de perspectives à un moment donné. Quand une Française étudiant en Australie perçoit ces tensions, elle réalise un film⁹ qui célèbre la beauté et la majesté de la baleine et devient une critique des pratiques japonaises. Son camarade japonais,¹⁰ dans les mêmes conditions, nous présente une vision très différente de ce phénomène : il cherche à fournir un contexte historique sur la consommation de viande de baleine au Japon, et pour lui, la critique de cette pratique n'est que l'affirmation arrogante qu'un ensemble de valeurs culturelles vaut plus qu'un autre. Une réalisatrice néo-zélandaise venue étudier en Australie présente une critique des exportations australiennes de bétail vivant vers l'Indonésie, avec des exemples clairs de cruauté envers les animaux dont se rendent complices l'Australie et l'Indonésie, et en fait la satire dans son film d'animation tourné image par image¹¹ (en remplaçant les animaux par des victimes humaines et les animaux par leurs ravisseurs humains). Une réalisatrice indonésienne perçoit un problème plus profond au cœur de la culture australienne qui, selon elle, est alimentée par la quête incessante de richesse¹². « La vérité » possède de multiples strates différentes. Plus nous la regardons, plus nous trouvons de lignes de faille dans son édifice.

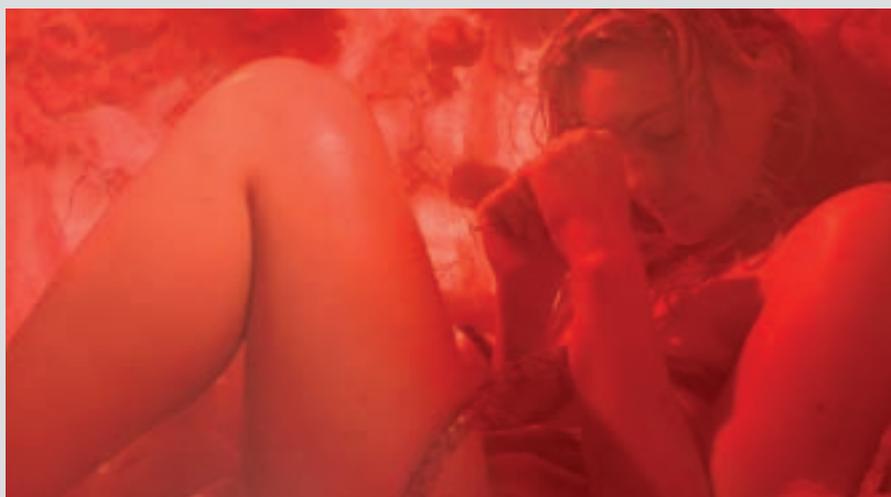
Les visions indigènes d'un pays, par exemple le combat personnel d'une Australienne aborigène¹³ entre son éducation traditionnelle dans les îles Tiwi (Territoire du Nord) et le style de vie cosmopolite de Sydney, joue avec et contre les descriptions « étrangères » du déplacement de la population indigène confrontée à l'impossibilité de se loger¹⁴, à la drogue et à la prostitution¹⁵. Un réalisateur australien blanc peut

essayer de comprendre le même problème depuis sa propre perspective¹⁶ en s'intéressant à un jeune Australien aborigène ostracisé dès son plus jeune âge par les disciplines strictes du système d'éducation australien blanc ; tandis qu'un autre, inspiré de la mort du Brésilien tué par erreur par la police de Londres à la suite des attentats à la bombe de 2005, nous offre un mythe étiologique¹⁷ explorant ce qui pourrait arriver à une Australie trop effrayée par ses cultures minoritaires, en l'occurrence les membres de sa communauté sino-australienne. Une réalisatrice chinoise nous présente son expérience de vie à Sydney¹⁸ en exprimant le sentiment d'être prise au piège, leurrée par le glamour et les lumières du plus grand casino de la ville. Un réalisateur belge se réjouit¹⁹ de l'absurdité de deux Australiens blancs en quête de sens et d'une place, tandis qu'ils traversent ce vaste pays à bord d'une vieille caravane tirée par des chevaux. D'autres réalisateurs – thaïlandais, colombien, japonais et suédois – peuvent chacun observer l'immense et impénétrable bush australien et y faire vivre respectivement la possibilité de fantômes²⁰, de fées²¹, du Yowie²² ou d'un nounours géant meurtrier²³.



Back to Me (SFS, 2010), un film dramatique de Tiffany Parker

Grâce au recul et à la distance, les réalisateurs étrangers qui étudient en Australie peuvent réfléchir aux événements qui se déroulent dans leur pays natal. Une réalisatrice turque présente²⁴ une femme adulte émergeant d'un énorme utérus ensanglanté, puis entrer dans la confusion d'un paysage urbain juste avant que les révoltes étudiantes dans les rues d'Istanbul ne donnent naissance au phénomène appelé « printemps arabe » à travers tout le Moyen-Orient. Un réalisateur iranien se bande les yeux, se déshabille intégralement et met le feu à un violon tout en fulminant contre les lois de censure en vigueur en Iran puisqu'il est désormais libre de s'exprimer dans un pays étranger²⁵. Une réalisatrice palestinienne utilise le symbole de la balançoire de son enfance²⁶ exhumée par un bulldozer pour évoquer la destruction du pays. Une réalisatrice russe imagine un ascenseur²⁷ et les différents étages d'un immeuble pour suggérer la hiérarchie du contrôle et l'abus de pouvoir. Une réalisatrice portugaise, perturbée par la terrible crise économique qui frappe l'Europe, construit une chambre noire²⁸ et s'en sert comme d'une métaphore de tout ce mal et de toute cette confusion, mais en offrant une petite lueur d'espoir sous la forme d'un minuscule trou d'épingle dans le mur qui laisse filtrer un rai de lumière, ténu mais vital.



Welcome Home (SFS, 2011), un film expérimental de Gozde Koyuncu.



As It Is (SFS, 2012), un film expérimental d'Ehsan Mohammadloo.

Pour tout témoin des récits hybrides (et digressifs) présentés ci-dessus, les frictions conflictuelles provoquées par les différentes « cartographies » perçues peuvent vite apparaître et donner lieu à la formation tectonique de nouvelles frontières de compréhension du passé. Sur l'importance de la résistance pour le bon fonctionnement d'une société, Claire Bishop, en référence au travail d'Ernesto Laclau et de Chantal Mouffe, écrit dans *Antagonism and Relational Aesthetics*: « Une société démocratique entièrement fonctionnelle n'est pas celle où tous les antagonismes ont disparu, mais où de nouvelles frontières politiques sont constamment dessinées et débattues – en d'autres termes, une société démocratique est celle où les relations de conflit sont *soutenues*, et non pas effacées²⁹. »

Il est tentant pour tout collectionneur/conservateur des films susmentionnés d'éviter de tels « antagonismes » en recherchant des modes de catégorisation non risqués, dont l'exemple le plus évident serait la forme dans laquelle ils sont présentés (documentaire, animation, drame, etc.). Cependant, pour la constitution d'archives transréférentielles, nous devons veiller à résister à cet élan de simplification et de ségrégation qui réduirait le potentiel de discordance et de débats porteurs de sens qui en découlent.

Marker lui-même parodie notre insatiable désir de classifications claires et excessivement simplifiées. À la place, il opte pour une classification « intentionnellement excentrique, hétérogène, subjective,

discontinue, réflexive, aphoristique et digressive ». Il « remet en question au lieu de conclure », et affiche une propension constante « à la subversion, à l'inversion et au plaisir³⁰ ».

Évidemment, l'augmentation de l'hybridité et de l'intertextualité (autre caractéristique des films de Marker³¹) favorise une conversation plus complète et plus significative³². En suscitant de telles conversations au présent, nous participons activement à la formation du futur.

Dans une critique du film *Le Souvenir d'un avenir* de Marker, on peut lire : « Ce film nous fait nous interroger sur la façon dont les images qui polluent notre paysage actuel pourraient en fait contenir des signes nous avertissant sur ce qui nous attend³³. » Ce commentaire ouvre la possibilité qu'un tel futur puisse être prédit si nous prêtons suffisamment attention aux signes qui se déploient autour de nous.

Comme elles génèrent d'importants volumes de contenus aux quatre coins du globe, les écoles de cinéma pourraient jouer un rôle important dans l'unification des milliers de « fragments de mémoire » issus de voix individuelles aux origines culturelles différentes. À travers un échange collectif d'idées, d'images et de signes – les « continents, îles et déserts » de Marker – les écoles de cinéma peuvent contribuer à la cartographie des paysages de notre passé, voire à celle des contours de notre futur.

Biographie

Ben Ferris est chercheur à l'Australasian Classical Reception Studies Network. Il prépare actuellement un doctorat de recherche à l'Université de Sydney sur le personnage d'Orphée dans les films de Jean Cocteau. Il est l'un des fondateurs de la Sydney Film School. Après en avoir été directeur fondateur de 2004 à 2013, il en est actuellement le directeur artistique.

Ben Ferris est aussi un auteur-réalisateur dont les films ont été présentés dans de nombreux festivals à travers le monde. Son court-métrage *The*

Kitchen (2003) a reçu le Grand Prix du Festival du court-métrage Akira Kurosawa Memorial de Tokyo en 2005, tandis que son court-métrage *Ascension* (2004) lui a valu le Grand Prix de la 4^e édition du One Take Film Festival de Croatie, en 2004. Son premier long-métrage, *Penelope*, une coproduction australo-croate, a été présenté dans la sélection nationale du 56^e Pula Film Festival de Croatie, en 2009. Il a remporté un prix Van Gogh au Festival du film d'Amsterdam, en 2010, et bénéficié d'une sortie mondiale grâce à Contemporary Arts Media.

Bibliographie

- > Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, MIT Press, Vol. 110, octobre 2004.
- > Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- > Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
- > Hampton, Howard, *Chris Marker: Remembrance of Revolutions Past*, filmcomment.com, non daté : <http://www.filmcomment.com/article/chris-marker-remembrance-of-revolutions-past> (consulté le 19 septembre 2014).
- > Kear, Jonathan, « A Game That Must Be Lost: Chris Marker Replays Alain Resnais' *Hiroshima mon amour* », in Guerin, Frances, et Hallas, Roger (éd.), *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, Londres, 2007.
- > Laclau, Ernesto et Mouffe, Chantal, *Hégémonie et stratégie socialiste: vers une politique démocratique radicale*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

> Lee, Kevin B., « *Chris Marker's Image Index: As Europe's grasp on the early 20th-century globe tightens into a death grip in Remembrance of Things to Come* », Keyframe, 21 mars 2014, <http://www.fandor.com/keyframe/chris-markers-image-index> (consulté le 19 septembre 2014).

> Liandrat-Guigues, Suzanne, « Un cinéma du territoire », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 3, 2009.

> Mitchell, W.J.T. (éd.), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

[ARTICLE SUIVANT >](#)

Notes

¹ Allusion au film éponyme de Chris Marker (2001) qui aborde la possibilité d'obtenir des visions du futur à travers la mémoire des archives. Ce film est particulièrement remarquable en ceci qu'il montre comment les photographies de la photographe française Denise Bellon étaient aussi des prédictions de la Seconde Guerre mondiale : « chacune de ses photographies montre un passé, mais déchiffre un avenir ».

[Retour au texte >](#)

² Poète français cité par Chris Marker à la fin du film *Le Souvenir d'un avenir*.

[Retour au texte >](#)

³ Voir, par exemple, ses films *La Jetée* (1962), *Sans soleil* (1982) et *Level Five* (1996), et l'article intitulé « Notes from the Era of Imperfect Memory » sur le site Web chrismarker.org, ainsi que Jonathan Kear, « A Game That Must Be Lost: Chris Marker Replays Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* » in Frances Guerinet Robert Hallas (éd.), *The image and the witness: trauma, memory and visual culture*, Londres, 2007. Dans sa lecture de *Level Five* (1996) de Chris Marker, Jonathan Kear exprime la conception de l'histoire propre au cinéaste en ces termes : « Inévitablement, dans le cadre d'une histoire qui explore ses propres limites, la question du témoignage sur le passé ne peut pas être envisagée comme une récupération, mais doit plutôt être approchée comme un processus de construction consistant à ré-imaginer le passé. En tant que tel, l'acte de témoignage n'implique pas un temps retrouvé, mais un temps ré-évoqué. Dans ce contexte, le souvenir et l'oubli ne sont pas antithétiques puisqu'ils représentent les deux faces d'une même médaille... Le passé historique n'est donc pas quelque chose de statique et de fini ; il est altérable, comme une chose continuellement refaite dans le présent. » (p. 135).

[Retour au texte >](#)

⁴ *Ibid.* Marker « récupère les composants ignorés, marginalisés et refoulés de ces histoires. » (p. 129)

[Retour au texte >](#)

⁵ Pour plus d'informations sur cette conception, voir Suzanne Liandrat-Guigues « Un cinéma du territoire », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 3, 2009, p. 59-65. Elle fait elle-même référence à un ouvrage fondateur : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, collection Critique, Les Éditions de Minuit, 1980.

[Retour au texte >](#)

⁶ La Sydney Film School (SFS), par exemple, a récemment célébré la production de son 1 000^e film.

[Retour au texte >](#)

⁷ Notion apparentée aux « cartographies artistiques » de Guattari : Félix Guattari, *Chaosmoscopia*, Paris, Éditions Galilée, 1992.

[Retour au texte >](#)

⁸ La question d'une image authentique, bien qu'essentielle dans cette discussion, est trop complexe pour que je puisse entièrement m'y consacrer ici. Voir par exemple W.J.T. Mitchell. (éd.), *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

[Retour au texte >](#)

⁹ *The Incredible Deepness of a Whale's Eye* (SFS, 2008), un documentaire de Gaëlle Degallaix.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ *The Whereabouts of Whaling* (SFS, 2008), un documentaire de Shunsuke Takei.

[Retour au texte >](#)

¹¹ *Human Meat Factory* (SFS, 2011), un film d'animation image par image d'Anna Han.

[Retour au texte >](#)

¹² *Money* (SFS, 2008), un film dramatique d'Ayumiya Ardhityati.

[Retour au texte >](#)

¹³ *Back to Me* (SFS, 2010), un film dramatique de Tiffany Parker.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ *Koori* (SFS, 2005), un documentaire de Jae-Gu Yi.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ *The Hidden Gem* (SFS, 2012), un documentaire de Namratha Thomas.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ *Us and Them* (SFS, 2012), un film dramatique de Dru O'Meara.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ *Go Quickly* (SFS, 2005), un film dramatique de Michael McLennan.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ *In the Tiger's Mouth* (SFS, 2006), un documentaire de Dana Yang.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ *Cohee* (SFS, 2009), un documentaire de Jan Van Roey.

[Retour au texte >](#)

²⁰ *Nowhere to be Found* (SFS, 2013), un film dramatique de Chinnapat Potthieng.

[Retour au texte >](#)

²¹ *Nowhere* (SFS, 2013), un film dramatique de Carolina Izquierdo.

[Retour au texte >](#)

²² *Mysterious Animals: The Search for the Yowie* (SFS, 2008), un faux documentaire de Shunsuke Takei.

[Retour au texte >](#)

²³ *Alpha Bear* (SFS, 2007), une comédie de Toby Abrahamsson.

[Retour au texte >](#)

²⁴ *Welcome Home* (SFS, 2011), un film expérimental de Gozde Koyuncu.

[Retour au texte >](#)

²⁵ *As It Is* (SFS, 2012), un film expérimental d'Ehsan Mohammadloo.

[Retour au texte >](#)

²⁶ *Pink Swing* (SFS, 2013), un film dramatique d'Alaa Al Qaisi.

[Retour au texte >](#)

²⁷ *What You Wish For* (SFS, 2013), un film dramatique de Karolina Roberts.

[Retour au texte >](#)

²⁸ *Camera Obscura* (SFS, 2010), un film d'animation image par image de Marta Maia.

[Retour au texte >](#)

²⁹ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, MIT Press, vol. 110, octobre 2004, p. 65-66. Elle cite Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hégémonie et stratégie socialiste: vers une politique démocratique radicale*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009. Pour plus d'informations sur ce concept, voir en particulier Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, où Glissant imagine (et peut-être aspire à) une identité relationnelle liée « au vécu conscient et contradictoire des contacts de culture ». À ce propos, l'écrivain indien Salman Rushdie, lors d'une récente conférence à Sydney (Festival of Dangerous Ideas, Opéra de Sydney, août 2014), a parlé du besoin pressant et croissant pour les conteurs de notre époque de s'opposer aux visions du monde ouvertement simplistes et inflexibles alimentées par les différentes forces politiques, religieuses et idéologiques qui cherchent à nous diviser.

[Retour au texte >](#)

³⁰ Jonathan Kear, art. cit., p. 133-134. Également, p. 139: « Avec son infini déploiement de chemins, liens et traces aléatoires, le labyrinthe filmique de Marker nous présente des fragments du passé, des références qui mènent à d'autres références, mais en définitive jamais vers une destination ou une conclusion finale. »

[Retour au texte >](#)

³¹ Howard Hampton, « Chris Marker: Remembrance of Revolutions Past », filmcomment.com, non daté, <http://www.filmcomment.com/article/chris-marker-remembrance-of-revolutions-past>: « Les hybrides cinématographiques familiers et sans cesse changeants de Marker (film d'actualités/fiction, diaporama de photos dans *La Jetée*, adoption progressive de la plasticité basique de la vidéo) semblent toujours évoluer dans plusieurs directions à la fois tout en revenant à la même et éternelle préoccupation: notre époque telle qu'elle – tout comme nous – a été apparemment jetée dans la poubelle de l'Histoire... Des missives composées de tellement de types de supports visuels qu'elles sont ensuite gentiment renvoyées dans le monde comme des balles de flipper, avec un langage qui apparaît comme une manifestation tant publique que politique, aussi reclus qu'une vie secrète et intime qu'une chanson d'amour. »

[Retour au texte >](#)

³² Ce à quoi Guattari fait référence dans *Chaosmose* (*op. cit.*) en tant que « production mutante d'énonciation » à travers un processus « en rupture avec la signification et la dénotation ».

[Retour au texte >](#)

³³ Kevin B. Lee, « Chris Marker's Image Index: As Europe's grasp on the early 20th-century globe tightens into a death grip in *Remembrance of Things to Come* », *Keyframe*, 21 mars 2014: <http://www.fandor.com/keyframe/chris-markers-image-index>.

[Retour au texte >](#)

« Construction de l'identité des diplômés : exploration des données d'archives des étudiants »

Kelly McErlean

Résumé

Dans son essai « The Stereoscope and the Stereograph », Oliver Wendell Holmes imaginait des bibliothèques d'images, de toutes sortes d'images ne nécessitant plus la construction originale. « La matière en grandes masses ne peut qu'être fixe et onéreuse ; la forme, elle, est bon marché et transportable. » L'original physique se dégrade progressivement puis disparaît. Pourtant, les bibliothèques du monde entier conservent des « duplicatas » (images, textes, vidéos, dessins) qui représentent l'« original » en détail. Les images prennent différentes significations selon l'endroit et la manière dont elles sont conservées, et « les archives gouvernent la signification des images qu'elles contiennent ».

Selon La Mémoire collective de Maurice Halbwachs, le souvenir « est une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent ». L'archive est la source de cette activité collective qui consiste à « construire » le passé.

Selon la thèse de Walter Benjamin sur l'aura, les descriptions de l'œuvre d'art sont un témoignage de « son existence unique à l'endroit où il se trouve qu'elle a pris forme ». Au Royaume-Uni, les institutions éducatives ont fusionné, à de nombreuses reprises, au cours du siècle dernier. Elles archivent de manière sélective des œuvres significatives qui ont été créées in situ. Il s'agit là d'une manipulation de l'histoire institutionnelle. Le récit qui en résulte n'est qu'une construction créée par un narrateur en vue de répondre à des besoins politiques et commerciaux contemporains.

The New York Times a qualifié les archives Magnum de « banque photographique collective de la culture moderne ». Pourtant, Magnum a largement créé la majorité de ces images. Les archives Magnum comptent parmi les nombreuses collections d'images en cours de métamarquage. Le marquage d'images par des métadonnées descriptives permettra aux futurs chercheurs d'explorer les contenus en profondeur. Néanmoins, l'architecture du système de métadonnées exercera une grande influence sur ce qu'on pourra découvrir.

Netflix utilise sa « théorie quantique » propriétaire (Netflix Quantum Theory), un système de sous-genres d'éléments audiovisuels micro-marqués, pour personnaliser ses recommandations en fonction de chaque utilisateur. Il permet aussi d'identifier les tendances des habitudes de visionnage de segments démographiques spécifiques, ce qui conduit finalement à la commande de produits audiovisuels.

Les systèmes d'exploitation contextuels spécialement développés pour les archives fonctionneront de manière similaire et ne vous dirigeront que vers les « contenus appropriés », ceux dont ils ont « décidé » qu'ils vous intéresseraient. Google Glass devrait disposer d'un tel système en 2015.

La mémoire institutionnelle des établissements d'enseignement se trouve majoritairement dans leurs archives. Ces derniers classent et conservent une sélection d'œuvres historiques clés. Pourtant, les archives ne sont qu'une construction codifiée, un récit créé par un auteur ou une série d'auteurs. Au fil du temps, elles sont modifiées pour présenter un point de vue spécifique sur les anciens élèves de l'établissement. Des éléments archivés sont perdus ou éliminés en raison du manque d'espace. On peut aussi les reclasser dans d'autres catégories, en fonction de leur importance. Ils deviennent datés, passent de mode ou reviennent à la mode. La numérisation des archives permet de procéder à des analyses archivistiques plus complexes, mais quelle influence le système de marquage des éléments exerce-t-il sur les possibilités d'exploration impartiale des futurs chercheurs ?

Nous devons prendre en compte la façon dont les archives sont constituées et interprétées. Gregory Barker a interviewé l'archiviste et photographe Christian Patterson au sujet de sa juxtaposition typique d'artefacts et de photographies dans la série *Bottom of the Lake*. Après de nombreuses années d'absence, Patterson est revenu photographier sa ville natale de Fond du Lac : « Nous découvrons la vie à travers différents supports, en utilisant tous nos sens ; une approche multi-facettes me semble naturelle. La seule chose qui compte, c'est que les supports aillent bien ensemble, qu'ils s'informent et se renforcent les uns les autres... Ils font tous partie de la même expérience¹ ». Les images de Patterson relèvent à la fois de l'étude scientifique et du document d'archives. La série *Bottom of the Lake* inclut des images d'artefacts originaux *in situ*, des reproductions d'artefacts et des extérieurs. Les éléments visuels se combinent pour raconter cette expérience de retour à la maison où Patterson crée une représentation de son souvenir de l'endroit tel qu'il était autrefois et de ce qu'il signifie pour lui, désormais.

Au sein de l'image visuelle, nous isolons des éléments importants pour en garder un souvenir spécifique. « Nous avons tendance à nous souvenir des photographies non pas pour tout ce que contient le cadre, mais pour le détail le plus poignant² ». Cette méthode de rappel crée une hiérarchie d'éléments visuels au sein d'une même image, où les détails importants pour celui qui regarde donnent tout son sens à l'image. Cela s'apparente à la création d'archives, où l'archiviste choisit de classer et de codifier des images selon sa propre perspective. Les images de cette sélection seront vues à maintes reprises au cours de nombreuses années. « Dans les arts visuels, le sujet de l'originalité occupe désormais une place centrale³ ».

Georges Perec a déclaré qu'il essayait « méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes⁴ ». Perec s'intéressait à l'« infra-ordinaire », aux détails sans importance de la vie. Il a mis en évidence le fait que les archives ne conservent généralement que les événements considérés comme importants et extraordinaires par leur « auteur ». Perec a compris l'importance des éléments d'archives individuels et leur capacité à faire remonter le souvenir de beaucoup plus, « comme un mot ramené d'un rêve restitué, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve⁵ ».

Les images de l'exposition *Pictures in Our Minds* de Michael Schirner présentent de simples carrés noirs avec un texte en blanc au milieu qui décrit une photographie célèbre faisant partie de « l'inconscient collectif⁶ ». Le lecteur reconnaît immédiatement la description et l'image se forme dans son esprit. Ici, Schirner fait référence à des souvenirs visuels existants en citant des photographies célèbres que le public va identifier rapidement grâce à la description textuelle. « Le vingtième siècle a intégré le spectateur comme une autorité productive, voire créative, au sein de l'œuvre en soi. Aujourd'hui, la création implique principalement la mise en scène, l'arrangement, la modification et le traitement répété de nouveaux sujets⁷. » Le spectateur agit en créant le visuel dans son esprit, mais les composants de l'image ne sont qu'un souvenir construit, un facsimilé de réalité largement inexact.

Pour Lev Manovich, les données numériques archivées forment un tableau d'ensemble : « Les méthodes de visualisation médiatique nous offrent de nouveaux moyens pour comprendre l'histoire de la photographie, comparer le contenu et l'esthétique des millions de photos prises aujourd'hui⁸. » Manovich explore le processus de création et de stockage de l'image numérique, ainsi que les compétences et connaissances requises pour travailler avec les données numériques : « Pour comprendre la photographie actuelle, nous devons prendre en considération sa nouvelle condition organisée en structures et bases de données, ainsi que les interfaces et la logique des logiciels généralement utilisés pour accéder à ces données, les modifier et les distribuer⁹. » Comme les interfaces des logiciels utilisent une architecture commune, les utilisateurs peuvent facilement s'adapter aux nouvelles fonctions intégrées au sein d'un affichage reconnaissable. Les images numériques sont marquées de métadonnées qui les décrivent et les classifient. « Tous les médias sont désormais soumis à la condition préalable de "consultabilité". Le niveau de consultabilité dépend du type et de la quantité de métadonnées stockées avec les objets¹⁰. » La personne qui marque les données effectue des choix informés sur l'importance de ses sélections en personnalisant le processus et en laissant son empreinte archivistique pour les futurs chercheurs. Manovich remet en question la définition de la photographie qui inclut à la fois le support traditionnel et le nouveau support : « Il est difficile pour moi d'accepter que les daguerréotypes et la photographie contemporaine représentent un même support. Il n'y a peut-être jamais eu de photographie, mais seulement une série de différents supports tous mis dans le même sac¹¹. » Manovich remet-il en question le méta-marquage des images photographiques traditionnelles par rapport aux images numériques marquées de métadonnées au moment de leur création ?

Dans son essai « The Stereoscope and the Stereograph », Oliver Wendell Holmes imaginait des bibliothèques d'images, de toutes sortes d'images documentant le moindre détail architectural et ne nécessitant plus la construction originale.

« Il n'y a qu'un seul Colosse, un seul Panthéon, mais combien de millions de négatifs potentiels ont-ils engendrés – représentants de milliards d'images – depuis qu'ils ont été érigés ! La matière en grandes masses ne peut qu'être fixe et onéreuse ; la forme, elle, est bon marché et transportable. Nous disposons maintenant du fruit de la création, et n'avons pas besoin de nous soucier du fond. Tout objet concevable de la Nature et de l'Art nous livrera bientôt son enveloppe. Les hommes partiront en chasse de tous les objets curieux, beaux et grandioses comme ils chassent le bison en Amérique du Sud, pour sa peau, n'accordant que peu de valeur à sa carcasse¹². »

L'original physique se dégrade progressivement, puis disparaît. Pourtant, les bibliothèques du monde entier conservent des « duplicatas » (images, textes, vidéos, dessins) qui représentent l'« original » en détail. Les images prennent différentes significations selon l'endroit et la manière dont elles sont conservées, et « les archives gouvernent la signification des images qu'elles contiennent¹³ ».

« En conséquence, on disposera bientôt d'une collection de formes si immense qu'il faudra les classifier et les arranger dans de vastes bibliothèques, comme on le fait aujourd'hui pour les livres. Il viendra un jour où quelqu'un qui souhaite voir un objet, naturel ou artificiel, se rendra à la bibliothèque stéréographique impériale, nationale ou municipale et demandera à voir son enveloppe ou sa forme, comme il le ferait pour un livre dans n'importe quelle bibliothèque¹⁴. »

Les archives d'informations remplacent effectivement l'objet original en offrant à la fois des images détaillées, une analyse et un commentaire. Dans *La Mémoire collective*, Maurice Halbwachs décrit la mémoire comme « une reconstruction du passé à l'aide de données empruntées au présent¹⁵. » L'archive est la source de cette activité collective qui consiste à « construire » le passé, mais « toutes ces

photographies non publiées, négligées et oubliées, ainsi que toutes les données qu'elles contiennent, nous permettent d'entrevoir à quel point le photojournalisme a échoué à l'époque... et continue d'échouer aujourd'hui¹⁶. » En fait, la construction archivistique de l'auteur est reconstruite par le lecteur.

« Ce que nous appelons la structure collective de la mémoire ne serait donc que le résultat, ou la somme, ou la combinaison de souvenirs individuels de nombreux membres d'une même société. Cette structure pourrait alors servir à mieux les classer postérieurement, à resituer les souvenirs de certains en relation avec les souvenirs des autres¹⁷. »

Dans sa thèse sur l'« aura », Walter Benjamin évoquait l'unicité d'une œuvre dans un lieu spécifique en remarquant que la reproduction était incapable de capturer son originalité et son authenticité. Les descriptions de l'œuvre d'art sont un témoignage de « son existence unique à l'endroit où il se trouve qu'elle a pris forme¹⁸ ». Au Royaume-Uni, les institutions éducatives ont fusionné à de nombreuses reprises au cours du dernier siècle. Elles archivent de manière sélective des œuvres importantes créées par leurs étudiants. Il s'agit là d'une manipulation de l'histoire institutionnelle. Le récit qui en résulte n'est qu'une construction créée par un narrateur en vue de répondre à des besoins politiques et commerciaux contemporains. Il faut donc prendre en compte la perspective de l'archiviste dès qu'on s'intéresse au contenu des bibliothèques d'images.

« *The New York Times* a qualifié les archives Magnum de “banque photographique collective de la culture moderne”... Les événements et les célébrités ont été largement créés par les médias, et Magnum a considérablement contribué à ce processus¹⁹. » Les archives Magnum ont été constituées pour répondre à des besoins commerciaux. Elles comptent parmi les nombreuses collections d'images actuellement en cours de méta-marquage. Le marquage d'images avec des métadonnées descriptives permettra aux futurs chercheurs d'explorer les contenus en profondeur. Néanmoins, l'architecture du système de métadonnées exercera une grande influence sur ce qu'ils pourront découvrir.

Netflix utilise sa « théorie quantique » propriétaire (Netflix Quantum Theory), un système de sous-genres d'éléments audiovisuels micro-marqués, pour personnaliser ses recommandations en fonction de chaque utilisateur. Il permet aussi d'identifier les tendances des habitudes de visionnage de segments démographiques spécifiques, ce qui conduit finalement à la commande de produits audiovisuels. La structure de ces archives sert donc à créer de nouveaux contenus commerciaux à l'attention de publics démographiquement ciblés, et pas simplement à organiser les données à des fins de recherche.

« Netflix a créé une base de données de 76 897 sous-genres qui offrent un aperçu de la psyché américaine. C'est ce qu'a découvert Alexis Madrigal, le rédacteur en chef de *The Atlantic*, en utilisant un programme appelé UBot Studio pour identifier le moindre de ces sous-genres puis déconstruire le système. À l'aide de grandes équipes spécialement formées pour regarder des films, “Netflix a méticuleusement analysé et marqué chaque film et chaque série TV imaginable.” [...] “L'entreprise possède des réserves de données absolument sans précédent sur le divertissement hollywoodien²⁰.” »

Les systèmes d'exploitation contextuels analysent vos recherches en ligne pour deviner ce qui vous intéresse. Le système d'exploitation peut commencer à télécharger du contenu avant même que vous ayez décidé quelle recherche lancer. Les systèmes d'exploitation contextuels spécialement développés pour les archives fonctionneront de manière similaire et ne vous dirigeront que vers les contenus appropriés qui, selon leurs calculs, sont ceux qui vous intéressent. Le projet Google Glass devrait intégrer un tel système en 2015.

«Aucun filtrage contextuel. Quand je suis sur scène, pourquoi les lunettes Google Glass me montrent-elles des tweets ? Pourquoi ne peuvent-elles pas au moins détecter que je suis en conférence et me présenter uniquement les tweets qui parlent de cette conférence ? C'est à ça que servent les hashtags. Elles ne le peuvent pas parce que le système d'exploitation contextuel de Google n'est pas encore au point et ne le sera probablement pas avant 2015. Google Glass a désespérément besoin de ces signaux contextuels pour savoir quand afficher des informations pertinentes²¹. »

Comme le système d'exploitation connaîtra vos habitudes, vos préférences, vos aversions, vos centres d'intérêt du moment et l'objectif de vos activités de recherche, il pourra collaborer avec vous pour explorer les données du contenu archivé, peut-être même en conflit avec la construction et l'organisation de données créées au départ par les archivistes qui, auparavant, vous influençaient avec leur système personnel de classification et de codification.

Au National Media College de Dublin, nous avons créé des archives de photographies, de films et de nouveaux médias depuis quatorze ans. Les archives sont conservées de plusieurs manières en ligne, sur des systèmes de stockage numérique et sous forme d'impressions papier. Particulièrement concernés par les méthodes d'archivage, les étudiants en photographie préfèrent imprimer les images de leurs portfolios plutôt que de les stocker numériquement. Le stockage sur CD-ROM et DVD s'est avéré la méthode la moins efficace et certaines œuvres ont été perdues au fil des années quand le support de sauvegarde s'est dégradé, devenant donc inaccessible. Des disques durs de qualité supérieure ont été abîmés en raison d'un usage inapproprié, par exemple en les éteignant sans avoir démonté le disque au préalable. Bien que les systèmes de stockage en ligne paraissent les plus prometteurs, les disques électroniques SSD s'avèrent actuellement les plus efficaces et les plus fiables. Les images numériques sont imprimées sur du papier Hahnemühle de qualité archive. Les séries de photographies importantes sont réalisées sur du film négatif couleur et non avec des appareils photo numériques haute résolution. Les projets de film en 16 mm sont très rares. Traditionnellement, les étudiants ont toujours préféré tourner sur pellicule pour des questions de qualité. Néanmoins, les caméras numériques offrent aujourd'hui un rendu de qualité supérieure et rationalisent toutes les étapes de postproduction – montage, étalonnage, intégration d'effets et partage -. Seules les œuvres finalisées sont archivées, pas les premiers montages, ni les rushes.

Le National Media College dispose d'une galerie photo en ligne pour présenter le travail des étudiants au grand public. Elle a été développée avec WordPress pour permettre le marquage de chaque image. De plus, comme les pages WordPress se diffusent très rapidement via Google et autres moteurs de recherche, elles contribuent à la notoriété de l'établissement et à la diffusion du travail de ses étudiants. Les films, y compris ceux d'animation, sont distribués via Vimeo et YouTube. Nous avons profité de la fonction « partager » proposée par ces sites pour présenter ces œuvres sur nos propres pages Web.

Au fil des années, les archives ont migré en ligne. Auparavant, les étudiants visualisaient les œuvres en salle de classe, mais aujourd'hui, celles-ci sont majoritairement publiées sous forme de contenus Web, accessibles au grand public. Si la mise en ligne des œuvres nécessite l'autorisation de l'étudiant concerné, il est rare qu'un auteur refuse de présenter son travail de cette manière. En raison du caractère hautement créatif des cours enseignés, le personnel publie aussi des images et des films. Ainsi, les archives de l'établissement deviennent un mélange de productions d'étudiants et d'enseignants, à la fois académiques et créatives.

Les archives numériques se développent à un rythme exponentiel et la numérisation des contenus permet de résoudre les problèmes de stockage. Le processus traditionnel consistant à archiver uniquement les œuvres importantes sera remplacé par un système de stockage et de méta-marquage de « tout »

ce que créent les étudiants. Les futurs chercheurs pourront ainsi explorer ces contenus en profondeur, influencés à leur tour par les mœurs sociales contemporaines.

Biographie

Kelly McErlean a conçu des programmes universitaires et postuniversitaires à visée nationale et internationale. Il a assuré avec succès des missions d'e-learning et d'expertise in situ pour des organismes internationaux (Roumanie, Bulgarie, Égypte) pour le compte de l'Union Européenne de Radio-Télévision basée à Genève. Il donne régulièrement des conférences sur les technologies

des nouveaux médias. Il est également maître de conférences à l'école de cinéma internationale Bradford Whistling Woods. Ses œuvres audiovisuelles et photographiques lui ont valu plusieurs récompenses, dont un Golden Spider Award et un Digital Media Award. Il est titulaire d'un doctorat en culture visuelle du National College of Art & Design de Dublin.

Bibliographie

- > Barker, Gregory, interview avec Patterson, Christian, « Bottom of the Lake », *Hotshoe: Contemporary Photography*, Hotshoe International Ltd, n° 186, hiver 2013, p. 45.
- > Benjamin, Walter, "The Work on Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*. Pimlico. 1999.
- > Colberg, Joerg, « Eye and Artifice », interview avec Prager, Alex, « Compulsion », *Foam Magazine*, n° 31, été 2012, p. 165-168.
- > Coser, Lewis A. (éd.), Halbwachs, Maurice, *On Collective Memory*, The University of Chicago Press, 1992.
- > Panzer, Mary, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », Aperture Foundation, *Aperture Magazine*, n° 202, printemps 2011, p. 46-51.
- > Perec, Georges, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- > Reck, Hans Ulrich, « Creative Iconoclasm », interview avec Schirner, Michael, « Pictures in our Minds », *Foam Magazine*, n° 31, été 2012, p. 145-148.
- > Sutton, Gloria, « Visualizing the Digital Universe », interview avec Lev Manovich, *Foam Magazine*, n° 27, été 2011, p. 15-20.

Articles Web

- > Angelica, Amara D., « Reverse-engineering Hollywood. How to bypass Netflix and create your own custom search genres », 6 janvier 2014 : http://www.kurzweilai.net/reverse-engineering-hollywood?utm_source=KurzweilAI+Daily+Newsletter&utm_campaign=1dd3d333d4-UA-946742-1&utm_medium=email&utm_term=0_6de721fb33-1dd3d333d4-282053746 (Consulté le 8 octobre 2014).
- > Scoble, Robert, « Scoble says Glass is Doomed », 31 décembre 2013, Google+ : <https://plus.google.com/+Scobleizer/posts/1UfNLDZAN4h> (Consulté le 8 octobre 2014).
- > Wendell Holmes, Oliver, « The Stereoscope and the Stereograph », 1^{er} juin 1859, *The Atlantic* : <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> (Consulté le 8 octobre 2014).

CHAPITRE SUIVANT >

Notes

¹ Gregory Barker, « Bottom of the Lake », interview de Christian Patterson, *Hotshoe: Contemporary Photography*, n°186, hiver 2013, Hotshoe International Ltd, p. 45.

[Retour au texte >](#)

² Joerg Colberg, « Eye and Artifice », interview d'Alex Prager, « Compulsion », *Foam Magazine*, n°31, été 2012, p. 168.

[Retour au texte >](#)

³ *Ibid.*, p. 166.

[Retour au texte >](#)

⁴ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 92.

[Retour au texte >](#)

⁵ *Ibid.*, p. 22.

[Retour au texte >](#)

⁶ Hans Ulrich Reck, « Creative Iconoclasm », interview de Michael Schirner, « Pictures in our Minds », *Foam Magazine*, n°31, été 2012, p. 147.

[Retour au texte >](#)

⁷ *Ibid.*, p. 148.

[Retour au texte >](#)

⁸ Gloria Sutton, « Vizualizing the Digital Universe », interview de Lev Manovich, *Foam Magazine*, n°27, été 2011, p. 19.

[Retour au texte >](#)

⁹ *Ibid.*, p. 19.

[Retour au texte >](#)

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

[Retour au texte >](#)

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

[Retour au texte >](#)

¹² Oliver Wendell Holmes « The Stereoscope and the Stereograph », 1^{er} juin 1859, *The Atlantic*: <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/> (Consulté le 8 octobre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹³ Mary Panzer, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », Aperture Foundation, *Aperture Magazine*, n° 202, printemps 2011, p. 49.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Oliver Wendell Holmes « The Stereoscope and the Stereograph », *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹⁵ Lewis Alfred Coser, Maurice Halbwachs, *On collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 40.

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Mary Panzer, « The Meaning of the Twentieth-Century Press Archive », *op. cit.* p. 50.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Lewis Alfred Coser, Maurice Halbwachs, *On collective Memory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 39.

[Retour au texte >](#)

¹⁸ Walter Benjamin, « *The Work on Art in the Age of Mechanical Reproduction* » in *Illuminations*. Pimlico. 1999. p. 214.

[Retour au texte >](#)

¹⁹ Mary Panzer, *op. cit.* p. 49.

[Retour au texte >](#)

²⁰ Amara D. Angelica, « Reverse-engineering Hollywood. How to bypass Netflix and create your own custom search genres », 6 janvier 2014 : http://www.kurzweilai.net/reverse-engineering-hollywood?utm_source=KurzweilAI+Daily+Newsletter&utm_campaign=1dd3d333d4-UA-946742-1&utm_medium=email&utm_term=0_6de721fb33-1dd3d333d4-282053746 (Consulté le 8 octobre 2014).

[Retour au texte >](#)

²¹ Robert Scoble, « Scoble says Glass is Doomed », 31 décembre 2013, Google+ : <https://plus.google.com/+Scobleizer/posts/1UfNLdZAN4h> (Consulté le 8 octobre)

[Retour au texte >](#)

ÉTUDES DE CAS

Héritage intangible ou mémoire d'entreprise : des conversions à la conservation

Mireille Astore et Ann Browne

Résumé

Contrairement au cinéma, dont l'histoire est souvent racontée à travers celles des grands studios, des réalisateurs, des stars et des films, l'histoire des écoles de cinéma s'exprime sans doute plus efficacement à travers celle de leurs fondateurs, de leurs instigateurs, des changements qui se sont opérés, de leurs diplômés et des innovations technologiques, en particulier dans l'évolution de leurs pratiques d'archivage.

Dans cet essai, nous aborderons l'histoire de l'Australian Film, Television and Radio School (AFTRS) en tant que la plus éminente école du secteur cinématographique et audiovisuel d'Australie. Nous nous intéresserons surtout à la relation historique de l'école avec les Archives nationales d'Australie, à son désir de conserver ses repères importants et les réalisations de ses diplômés, mais aussi à ses projets de recherche en histoire du cinéma. Il ne fait aucun doute que la conservation des œuvres des étudiants, de leurs films ultérieurs et des critiques de films publiées dans la revue de l'école *Lumina*, affirme le rôle de d'incubateur de talents et de passion de l'AFTRS. En tant que telles, ces archives constituent la chronique détaillée de chaque histoire individuelle, certains anciens élèves talentueux étant aujourd'hui des réalisateurs mondialement célèbres. De plus, nous verrons comment l'AFTRS assure la promotion de ses archives et de leur histoire dans le cadre d'une réflexion sur sa propre entité, d'une évaluation de son influence sur la société australienne en tant que repère temporel de notre époque, et finalement sur la place qu'elle tient dans le secteur cinématographique et audiovisuel mondial.

Les formats divers et obsolètes, les différents niveaux de cours et de contenus ainsi que les processus administratifs et juridiques ne peuvent pas être intégrés à des archives majeures, d'importance historique. En effet, cet ensemble est réparti au sein de l'AFTRS entre la mémoire d'entreprise, les systèmes de catalogage, les systèmes informatiques et les salles d'archives. Avec la maturité de l'ère numérique, les conversions numériques et la conservation semblent directement liées à l'idée de libre accès, tandis que l'école se fraye un chemin dans le paysage changeant des droits d'auteur, de la propriété intellectuelle et de la censure. Nous examinerons donc les pratiques d'archivage systématiques, non linéaires et évolutives, pour les documents anciens et nouveaux puisqu'elles continuent à confronter l'AFTRS à plusieurs défis.

Nous explorerons également l'acclimatation de la dichotomie entre « original » et « copie » dans le domaine numérique et en ligne, mais selon la perspective de la conservation en cette période où la notion de postérité et la prolifération des contenus brouillent effectivement la notion de document historique.

Introduction

L’Australian Film, Television and Radio School (AFTRS) est la plus grande école de cinéma et de radiotélévision d’Australie. La création de cet établissement à la suite d’une annonce ministérielle, en avril 1972, a réellement marqué le début d’une période où le pays commençait à reconnaître qu’il était important de mettre en avant sa créativité, en particulier celle de ses réalisateurs, à travers le monde entier¹. La loi « Film and Television School » qui en résulte a été adoptée par le Parlement australien fin 1973, le terme Radio ayant été ajouté plus tard, en 1986. Depuis, l’AFTRS est dirigée par un conseil responsable devant le Parlement fédéral, via le ministère des Arts, avec pour mission pédagogique d’assurer un rôle d’incubateur de talents. Sandra Levy, directrice de l’AFTRS, l’exprime en ces termes : « Tout enseignement artistique se doit d’encourager les étudiants à réfléchir de manière originale, à faire preuve de flexibilité et à assumer la responsabilité de leurs propres parcours créatifs². » En reconnaissant que les étudiants œuvrent pour le paysage culturel, l’AFTRS accompagne leur parcours de réalisateurs, au-delà de leurs années d’études, en conservant leur travail ainsi qu’en continuant à promouvoir et à distribuer leurs films. Dans cet article, nous nous intéresserons aux pratiques d’archivage de l’école et aux principes sur lesquels elles reposent, mais aussi à l’impact de l’évolution des technologies sur les initiatives de conservation des repères importants de l’école, des réalisations des diplômés et des recherches universitaires en histoire du cinéma. Nous explorerons également l’acclimatation de la dichotomie entre « original » et « copie » dans l’univers en ligne sous l’angle de la conservation. Enfin, nous nous interrogerons sur la façon dont l’expérience de visionnage d’un film peut brouiller la notion de document historique.

Contexte

Une étude, menée en 2011, auprès des anciens élèves de l’AFTRS, a révélé que 74 % d’entre eux travaillent dans l’industrie du cinéma, de la télévision et de la radio, un secteur où de nombreux chefs d’entreprise ont débuté leur parcours à l’AFTRS³. Au fil des ans, un certain nombre d’entre eux sont revenus à l’école pour évoquer les résultats de leur formation, enseigner et, bien sûr, inspirer les futures générations d’étudiants. En effet, l’engagement de l’industrie du cinéma et de l’audiovisuel envers l’AFTRS reflète l’importance continue et l’estime dont l’école bénéficie parmi ses anciens élèves, ainsi que sur le marché dans son ensemble.

Le fait que le gouvernement australien continue à financer l’AFTRS prouve aussi que l’école contribue à la culture et au patrimoine de l’Australie. Ce rôle se reflète à travers toutes ses activités et apparaît de manière encore plus évidente dans sa politique de gestion des archives : « Les archives de l’AFTRS sont importantes dans la mesure où elles reflètent l’histoire de l’école au titre de grande institution culturelle à valeur patrimoniale⁴. » Ce patrimoine devient ainsi la raison d’être des archives de l’AFTRS. Ici, les « archives » peuvent être considérées comme une histoire vécue ou le début d’une histoire en cours d’un organisme évolutif qui ne cesse de se réinventer. Les archives, quelles qu’elles soient, représentent bien plus que la possession et le stockage de textes, d’objets ou de documents audiovisuels dans des souterrains, sous environnement contrôlé. L’archivage relève d’un processus où les objets existent en tant qu’artefacts historiques potentiellement capables de définir certains moments temporels comme des repères culturels. Si les documents archivistiques traditionnels à base de texte (tels que les journaux ou les livres) sont plutôt autonomes et nécessitent moins d’outils pour accéder à leur contenu, on ne peut pas en dire autant des archives audiovisuelles. Ces dernières exigent la prise en compte de la vaste matérialité des films, par exemple les formats, leurs contacts avec la lumière, le public et les machines – des machines dont l’obsolescence constante implique des opérations de conversion à l’attention

des publics futurs -. La conservation des films nous engage donc dans un récit culturel et historique, dont la source réside dans la potentialité de présentation des œuvres.

Il faut donc explorer deux dimensions clés concernant le film en tant qu'artefact et sa contribution patrimoniale : d'une part, la matérialité du film, par exemple les bobines et les projecteurs, ou, à l'ère du digital, les bandes numériques/disques durs et leurs dispositifs de lecture - autant d'objets typiquement conservés par l'archiviste -, et d'autre part, la structure conceptuelle qui détermine la potentialité de projection et de diffusion du film. Le film en tant qu'artefact *conceptuel* concerne son existence en tant qu'objet historique et esthétique. Néanmoins, il existe une tension entre préservation et exposition du film que Giovanna Fossati décrit en ces termes :

La dichotomie entre artefact matériel et conceptuel joue un rôle important dans l'archivage et se manifeste dans la tension qui s'exerce entre les pratiques de préservation et de présentation. Cette tension a toujours existé dans la tradition de l'archivage de films... Contrairement à la restauration d'œuvres d'art et aux réflexions universitaires sur ce sujet, la restauration de films n'a jamais été étroitement associée aux études audiovisuelles⁵.

À l'AFTRS, cette tension a été interprétée au fil des années à travers des changements de pratiques archivistiques et de discours esthétiques. Si les contributeurs de *Lumina* ont favorisé ces derniers⁶, les pratiques archivistiques ont, quant à elles, été principalement guidées par les politiques d'archivage gouvernementales. Giovanna Fossati remarque, à juste titre, que les pratiques d'archivage du film font rarement l'objet d'une réflexion théorique : « Dans le domaine des études cinématographiques et audiovisuelles, très peu de travaux théoriques incluent des références explicites aux archives et aux pratiques archivistiques⁷. » Malgré ce manque, l'AFTRS est attentive à sa politique de gestion des archives comme contribution au patrimoine culturel, et donc à la place de l'école dans le secteur cinématographique, télévisuel et radiophonique. Cette réflexion s'exprime à travers des comptes-rendus détaillés sur les meilleures pratiques de conservation des films d'étudiants, autant de traces de la passion, de l'optimisme, de la ténacité et de l'esprit collaboratif qui alimentent la créativité à l'AFTRS⁸. De nombreux films réalisés par d'anciens étudiants ont été reconnus comme exceptionnels (comme le prouvent tous les prix de l'industrie qu'ils ont reçus)⁹. La richesse de ces films se reflète aussi dans leur intégration au sein des nombreuses ressources pédagogiques de l'école.

En tant qu'autorités statutaires du Commonwealth dotées d'obligations gouvernementales, l'AFTRS et les Archives nationales d'Australie ont l'obligation de garantir la gestion et la conservation appropriées des documents et des informations¹⁰. Ici, le terme « archives » désigne les documents papier traditionnels tels que les documents officiels et les scénarios, ainsi que les documents radio et audiovisuels créés par les étudiants de l'AFTRS. Autrement dit, les Archives nationales conservent non seulement tous les travaux des étudiants, mais aussi tous leurs composants bruts¹¹. En effet, bien que la fabrication et la production de films et de programmes radiophoniques et télévisuels aient évolué au fil du temps, elles comportent toujours deux phases distinctes : la première correspondant à l'accumulation de rushes audiovisuels, et la seconde à la production et au montage final du film ou du programme en vue de sa projection ou de sa diffusion. Ce type de collecte archivistique garantit la possibilité de reproduire une œuvre à partir de tous ses composants préservés, dans le cas où la version finale serait endommagée. Ce processus de conservation des composants ne s'applique qu'aux films numériques, où les fichiers informatiques bruts sont stockés sur bande et conservés dans un centre d'archivage électronique sécurisé.

En ce qui concerne les archives radiophoniques, l'AFTRS est toutefois confrontée à plusieurs défis, principalement en raison de l'important volume d'heures de programme que les étudiants sont censés produire et de leur stockage. À l'époque de l'analogique, les évaluations radiophoniques des étudiants étaient archivées sur des cassettes et des CD, aujourd'hui conservés aux Archives nationales d'Australie,

mais depuis le passage à la radio numérique, on a introduit des documents visuels pour la diffusion sur le Web et les plateformes de streaming, ce qui ajoute un niveau de complexité supplémentaire aux pratiques d'archivage radio. Par ailleurs, les travaux et les réalisations radiophoniques des étudiants n'ont pas été utilisés comme outils pédagogiques, ces dernières années, car l'école a considéré le besoin d'immédiateté et de crédibilité de l'information comme plus important que les réalisations passées. Certains programmes enregistrés ont néanmoins été utilisés pour illustrer l'évolution d'anciens étudiants.

Selon les Archives nationales d'Australie, la conservation consiste à sécuriser la manipulation, le transport, l'exposition et le stockage de toutes les archives au sein d'un environnement contrôlé. Les archives numériques et audiovisuelles sont plus complexes ; l'institution recommande, si nécessaire, de migrer ces archives sur de nouvelles plateformes et de nouveaux formats. La logique selon laquelle la migration permet d'éviter l'obsolescence, tout en garantissant le plus longtemps possible l'accès et la lisibilité des informations contenues dans les documents, prouve l'importance fondamentale des questions de longévité et d'accessibilité dans le processus d'archivage et de conservation. Les films de cinéma sont sujets à trois risques de détérioration : la décomposition chimique, les dommages mécaniques et la dégradation biologique, puisque même les plastiques utilisés pour fabriquer la pellicule cinématographique sont menacés par différents types de détérioration chimique. En revanche, les films numériques peuvent supporter la dégradation due à la chaleur et à l'humidité ainsi que l'obsolescence des plateformes (quand le matériel et/ou les systèmes d'exploitation sur lesquels reposent les fichiers numériques ne sont plus pris en charge et nécessitent une mise à niveau). Consciente de ces risques, l'AFTRS a décidé de « garantir que les archives sont correctement créées, gérées, conservées et détruites dans l'intérêt de la responsabilité d'entreprise, de la transparence, d'une administration saine et de l'histoire culturelle¹². »

La maintenance des copies d'archive des films des étudiants de l'AFTRS est assurée grâce au système informatique de la bibliothèque de l'école. Cette activité comprend la création d'archives pour chaque film, avec son titre, son générique de production, sa durée, son format, son synopsis ; ses droits d'auteur ou restrictions contractuelles, le cas échéant ; ses récompenses, le cas échéant, ainsi qu'une cote permettant de localiser chaque film archivé dans les rayons de la bibliothèque. Avant 2011, les rushes audiovisuels non numériques, ainsi que les masters des films finalisés, étaient conditionnés dans des conteneurs sans acide, puis envoyés aux Archives nationales d'Australie auprès desquelles on pouvait les récupérer via un processus de demande qui pouvait toutefois prendre jusqu'à une semaine. Depuis 2011, les fichiers numériques sont envoyés à une entreprise gouvernementale de protection et de stockage des informations, conformément à la politique de transition numérique des Archives nationales¹³.

La conservation, en tant que processus dynamique, reflète aussi la manière dont l'AFTRS effectue la chronique détaillée de chaque histoire individuelle. Les films d'étudiants réalisés par d'anciens élèves, aujourd'hui réputés, sont ainsi régulièrement sollicités par le circuit festivalier et très recherchés pour les licences de distribution, surtout lorsque ces derniers sont devenus des réalisateurs mondialement célèbres.

Preuve de l'importance de l'archivage des composants des films, le court-métrage *Peel* de Jane Campion, tourné en 1982 (Palme d'Or en 1986)¹⁴, a été réexaminé, en 2013, en vue de le restaurer dans un état optimal. Il a fallu récupérer chacun de ses composants auprès des Archives nationales d'Australie, puis les rushes ont été soumis à un processus de nettoyage aux ultrasons par l'équipe responsable de la préservation des films aux Archives nationales du son et de du cinéma d'Australie¹⁵. Après ce « nettoyage », un nouveau master a été créé et supervisé par Jane Campion en personne, trente-et-un ans après la réalisation du film.

Le rôle de la bibliothèque

La bibliothèque Jerzy Toeplitz doit son nom au directeur qui a fondé l'école en 1973. Soutenant l'apprentissage et l'enseignement depuis la création de l'AFTRS, elle collecte, catalogue et assure l'accès à toutes sortes de genres et de formats de films, ainsi qu'aux scénarios, livres et revues associés. Historiquement, elle a pour mission d'archiver les films des étudiants de l'AFTRS, tel que souligné dans la stratégie 1987-1990 de la bibliothèque : « Poursuivre une mission d'archivage des produits cinématographiques et vidéo de l'école, le dépôt de documents aux archives australiennes, et assurer des contacts réguliers avec la National Film and Sound Archive, la FIAF et autres archives. » Surtout, la bibliothèque collecte et préserve les bandes d'archives des étudiants de l'AFTRS depuis 1973, et gère en continu les conversions et les mises à niveau de ces formats de films, afin de permettre leur visualisation à la bibliothèque. Ce travail a impliqué des conversions du format pellicule sur cassette U-matic, puis sur VHS, et enfin sur DVD. Le film *Bulls* de Chris Noonan (1973) et le court-métrage *Peel* de Jane Campion (1982) figurent parmi les plus importants transferts réalisés au cours de son histoire (fig. 1).



Fig. 1
Extrait des archives de la bibliothèque pour *Peel* avec mention des différents formats

Le film en tant qu'artefact conceptuel

Nous avons précédemment évoqué le film en tant qu'artefact conceptuel, c'est-à-dire comme objet historique et esthétique déterminant la potentialité de projection et de présentation du film. À l'AFTRS, la potentialité de présentation des films d'étudiants prend de nombreuses formes :

Tout d'abord, l'AFTRS joue un rôle clé dans la promotion et la distribution des films de ses étudiants, en particulier dans les deux années qui suivent leur production. L'école les propose aux festivals

cinématographiques, cherche à conclure des accords de distribution ainsi qu'à sécuriser des opportunités de diffusion pour le compte de ses étudiants de dernière année. Pour certains films, ces activités peuvent se poursuivre pendant plusieurs années.

Ensuite, les films sont mis à la disposition du personnel et des étudiants de l'AFTRS pour visionnage en tant que ressources pédagogiques, quelle que soit leur potentialité de projection dans les festivals australiens ou étrangers. Cette accessibilité est permise par la production de DVD gravés à partir des fichiers du master ou, dans le cas des films analogiques, convertis en fichiers numériques (nous reviendrons sur ce sujet ultérieurement). Les films peuvent être recherchés par auteur, titre, sujet ou cote dans le système informatique de la bibliothèque, où ils sont conservés dans un rayon dédié.

Le streaming de l'artefact historique comme potentialité de présentation

Enfin, reconnaissant la potentialité de diffusion de chaque film d'étudiant en tant qu'artefact historique et dans le but de conserver ses repères importants dans l'histoire du film, l'AFTRS s'est lancée dans la numérisation de tous les films d'étudiants archivés et produits à partir de 1973. « Si les archives cinématographiques commencent à transférer immédiatement leur vaste patrimoine dans l'environnement numérique, elles seront en mesure d'offrir un accès en ligne au patrimoine cinématographique à toute personne et en tous lieux¹⁶ », observait David Francis, en 2002. En 2005, la bibliothèque de l'AFTRS a lancé le projet de numérisation Visionbytes. Celui-ci consistait à cataloguer les films d'étudiants et à permettre leur visionnage au sein de la bibliothèque, mais aussi en streaming sur Internet.

L'école a alloué un budget spécifique à ce projet et la conversion de l'analogique au numérique a élargi l'accès mondial à la plus importante partie de la collection de la bibliothèque. Cependant, avant de pouvoir procéder à la conversion des films, il a fallu transférer les archives de la bibliothèque d'un système de catalogage papier vers un système de gestion bibliothécaire en ligne. Cette conversion devait précéder la numérisation des films afin de pouvoir indexer les films numérisés et de les retrouver via une recherche par mot-clé. Par exemple, le champ « Auteur » devait inclure le réalisateur, le scénariste, le chef opérateur, le monteur et autres postes, afin de reconnaître la contribution individuelle de chaque étudiant ayant collaboré à la production d'un film.

La gestion du projet a été confiée à une entreprise extérieure, sélectionnée dans le cadre d'un appel d'offre. Le chef de projet a étroitement collaboré avec l'équipe de la bibliothèque et l'équipe informatique de l'AFTRS, afin de garantir un maximum de cohérence et de concevoir une interface Internet adaptée tant aux besoins de l'AFTRS qu'à la capacité de son réseau. Les films ont été numérisés sous forme de « masters numériques » MPEG2 18 Mb/s et stockés sur des systèmes sécurisés de 6 téraoctets. À partir de ces masters, des copies à plus basse résolution, compatibles avec la vitesse de la bande passante, ont été mises en ligne et connectées au catalogue.

Une fois le projet Visionbytes complété, les films d'étudiants produits entre 1973 et 2005 étaient accessibles en streaming, via des liens intégrés au catalogue de la bibliothèque. Ce processus de numérisation s'est poursuivi jusqu'en 2009, année où la plupart des projets d'étudiants étaient produits en numérique et n'exigeaient donc plus de conversion à partir du format analogique. Depuis 2009, le streaming consiste simplement à produire une version compatible Web des films et à la mettre en ligne, avec un lien disponible dans chaque entrée du catalogue de la bibliothèque. Mais le streaming des films d'étudiants est soumis à une période d'embargo d'environ deux ans, un laps de temps pendant lequel les films sont projetés dans les festivals de cinéma, avant leur diffusion publique en ligne. Toutefois, certains films

à succès demandent une période d'embargo supplémentaire, afin de ne pas nuire aux sorties en salle et de respecter les accords de distribution.

Conformément à l'engagement de l'AFTRS, en termes de patrimoine culturel et afin de sensibiliser de futurs élèves, la plupart des films d'étudiants sont désormais présentés sur le site Web de l'école¹⁷, bien que toutes les réalisations ne puissent pas être visionnées par le grand public, en raison de restrictions liées aux droits d'auteur et aux classifications.

La question des droits d'auteur

Le fait que l'AFTRS soit propriétaire des droits de la plupart des films de ses étudiants a facilité le développement du projet Visionbytes: le coût administratif impliqué par l'affranchissement des droits aurait rendu sa mise en œuvre coûteuse et trop longue. Néanmoins, certains films présentaient quelques séquences pouvant être soumises à des restrictions. Par exemple, si la plupart des étudiants ont inclus des compositions musicales originales dans leurs films sur la base d'une licence perpétuelle, d'autres ont décidé d'acquérir les droits d'œuvres publiées. Parfois, ces droits étaient limités, par exemple à trois ans à compter de la date d'acquisition. Dans d'autres cas, les droits des acteurs limitaient également les possibilités de streaming.

L'histoire de l'école est marquée par ses fondateurs et ses diplômés, mais aussi par ceux qui y ont instigué des changements. En 2009, conformément à la mission institutionnelle dynamique et innovante de l'AFTRS, Sandra Levy a orienté l'école dans une nouvelle direction motivée par le désir d'offrir de meilleures opportunités et plus de liberté aux étudiants. Par exemple, le plafonnement du nombre annuel d'étudiants a été supprimé, ce qui autorise plus d'inscriptions sur la base du mérite et non sur celle des quotas de production cinématographique¹⁸. De plus, l'AFTRS n'est plus l'unique propriétaire des droits de tous les films d'étudiants. En conséquence, le nombre de productions d'étudiants a quasiment quadruplé; les licences de distribution et les droits d'auteur sont désormais négociés en fonction



Fig. 2
The Cyclists de Victor Gentile (1986)

d'un ensemble de critères¹⁹. Ces changements ont accéléré l'avènement d'une nouvelle ère qui permet aux étudiants d'expérimenter davantage et de bénéficier d'un contrôle accru sur leurs propres productions. Cela implique également le besoin d'obtenir des autorisations de distribution pour certains films d'étudiants, mais comme de nombreux anciens élèves sont fiers de poursuivre leur association avec l'AFTRS, cette tâche ne s'est pas avérée onéreuse.

La question de la classification

La classification doit aussi être prise en compte dans la potentialité de présentation d'un film en tant qu'artefact conceptuel. En Australie, le contenu en ligne fait l'objet de catégories de classification semblables à celles appliquées aux livres, aux films et aux jeux vidéo. Elles sont définies par le Classification Board²⁰, mais c'est la loi « Broadcast Services Act » (1992) qui régit le cadre réglementaire pour Internet²¹. Elle fournit un système de réclamations où toute personne considérant comme offensant un contenu diffusé en streaming a la possibilité de porter plainte auprès de l'Australian Communication and Media Authority (ACMA)²² qui veille aux contenus prohibés. L'ACMA est également habilitée à enquêter sur les sites Web suspects proposant des films en streaming²³.

La mise en œuvre de tous ces moyens permet de prendre en considération l'équilibre entre contribution au patrimoine culturel, promotion des œuvres d'étudiants, accès aux contenus à travers toute l'Australie et respect des normes communautaires en matière de classification. Ces variables évoluant au fil du temps, ces questions exigent une attention constante. Un film considéré comme anodin par les normes communautaires de 1995 peut faire ultérieurement l'objet de restrictions en cas d'évolution du cadre légal²⁴. Par exemple, à la différence des années 1980, des scènes où l'on voit des personnages consommer de l'alcool au volant nécessiteraient aujourd'hui une classification différente.

Comme précédemment mentionné, l'AFTRS distribue ses films d'étudiants dans les festivals de cinéma du monde entier en vue de remporter des prix et de conclure de nouveaux accords de licence. La mission du directeur de la distribution consiste donc à présenter les films, mais aussi à posséder une connaissance approfondie du contenu de chaque film. L'accumulation entre l'histoire d'un film et l'évolution de sa réception exige un suivi constant des directives pour que l'AFTRS puisse rester en conformité. Des récompenses à la couverture médiatique, l'AFTRS poursuit ce récit historique mis à la disposition du public, dans le cadre de ses pratiques d'archivage²⁵.

Copie versus original

De 1973 à 2009, la numérisation des films des étudiants de l'AFTRS a rendu hommage à leur réalisation et au récit historique qu'elles impliquent tout en assurant un accès 24h/24 et 7j/7 à la collection. Ce processus de conversion n'était pas très éloigné de la production d'une « répétition » de l'original analogique (bobines de film). Dans ce cas, la *copie* correspond à une version numérique du film (stockée sur disques durs), sa capacité étant déterminée par la quantité de données capturées sur l'original, la taille des fichiers et la mémoire de stockage. La copie numérique d'un film analogique est visuellement tout à fait identifiable en tant que *copie*.

Dans le cas de films tournés en numérique, la distinction entre original et copie disparaît, ce qui rend plus complexe la potentialité de présentation du film en tant qu'artefact conceptuel puisque cette technologie a vu émerger un certain schéma représentatif qui se concluait auparavant par la « répétition »

ou « copie » de l'œuvre. Alors que l'ancien schéma considère une copie comme telle et non comme un original, le contexte numérique induit l'effondrement du schéma représentatif en soi, ou selon les termes de Gordon Hull :

Un effondrement ici marqué par le déclin croissant de la dégradation des copies, au point que la différence entre copies autorisées et simulacres ne peut plus être détectée. Cette étape indique à son tour que l'*eidos*/intitulé copie en soi n'entre plus en ligne de compte. Dans ce sens précis, l'effondrement de la distinction entre copie et simulacre engendre une crise de gouvernance puisqu'aucun schéma pertinent n'est capable de réglementer le commerce des images²⁶.

Autrement dit, à l'ère numérique, il est possible de considérer les images ou sons de première génération et leurs copies comme formellement et fondamentalement égaux, aussi le commerce de ces images et sons privilégie-t-il la réglementation du film en tant qu'artefact conceptuel. Ici, la potentialité de projection et de présentation du film devient prioritaire, et non plus la propriété de la matérialité du film (par exemple du fichier numérique). Alors qu'une copie numérique basse définition d'un film analogique d'étudiant de l'AFTRS aurait pu être considérée comme une copie « médiocre » de l'original, les films tournés en numérique n'ont pas à pâtir de perte de qualité à la visualisation, surtout si l'« instrument » en soi (tel une page Web) assure une nette transformation de l'expérience de visualisation, notamment par rapport à l'expérience conçue pour la salle de cinéma. Face à la prolifération de dispositifs et de contextes de visualisation des films au XXI^e siècle, la nouvelle priorité accordée au cadre conceptuel qui détermine la potentialité de projection et de présentation des films a ainsi orienté le débat sur les droits d'auteur vers une nouvelle direction.

Dès les années 1970, le théoricien du film Jean-Louis Baudry a introduit la notion d'« instrument » de visualisation dans sa théorie du *dispositif* en proposant un nouveau regard sur le film en tant qu'artefact historique. Ici, l'archive cinématographique et le dispositif permettant de la visualiser deviennent cruciaux dans le débat sur la numérisation et la dichotomie original/copie. Depuis, Frank Kessler a développé cette théorie du *dispositif* :

On peut soutenir qu'en dépit d'une continuité de *dénomination* pour un support donné (cinéma, télévision, téléphone, etc.), ses fonctions et son fonctionnement peuvent tellement varier au fil du temps qu'il serait plus précis de décrire les différents *dispositifs* où il prend forme plutôt que de s'interroger sur l'« identité » ou la « spécificité » de ce support²⁷.

Ainsi, l'identité évolutive de l'écran – qu'il s'agisse d'un visionnage au cinéma, sur un téléviseur à la maison, sur YouTube ou encore sur un iPhone – a plus d'impact sur notre expérience d'un film que son statut en tant qu'*original* ou *copie*. Ici, la situation ou le contexte dans lequel le film rencontre le spectateur devient le lieu où le débat sur la *copie* disparaît et où la question des droits d'auteur est contestée. Autrement dit, un film muet regardé sur un iPod ou un film d'étudiant réalisé en 1978 visualisé sur le site Web de l'AFTRS ne sont pas à strictement parler des aberrations de l'original, mais plutôt l'un de nombreux *dispositifs* possibles disponibles. Et c'est cette complexité-là, où différents types d'écrans évoluent au fil du temps, qui permet à l'archive filmique de se régénérer constamment à l'ère numérique.

Conclusion

L'AFTRS offre de précieuses opportunités aux étudiants du secteur audiovisuel. Si leurs réalisations reflètent effectivement le parcours de l'école, les conservateurs assurent un travail diligent et constant, qui permet à tant d'autres étudiants d'analyser leurs productions afin de développer leur potentiel créatif.

Pour reprendre les termes de Sandra Levy :

La possibilité de jouer, d'expérimenter, d'apprendre et de prendre des risques avec un groupe de collaborateurs talentueux est rare dans une carrière de créatif. C'est un vrai privilège au cours d'une vie que d'avoir du temps, des possibilités et un endroit où se consacrer à l'apprentissage conceptuel et créatif. Pourtant, l'école change, mais j'espère qu'elle continuera toujours à offrir davantage d'opportunités aux étudiants au cours des quarante prochaines années²⁸.

Alors que l'école évolue, ses pratiques archivistiques sont contraintes de s'adapter continuellement afin de préserver la matérialité changeante du film, tout en prenant en compte l'évolution du cadre conceptuel de leur potentialité de diffusion. Désormais, l'archivage garantit non seulement la préservation de l'histoire de l'école, mais aussi de nouveaux moyens pour conserver et présenter cette histoire. En 2003, la numérisation des films d'étudiants de l'AFTRS a démontré la valeur patrimoniale de la collection. Elle a créé surtout un récit accessible pour tous ceux qui s'intéressent au cinéma de qualité. Lancé comme un projet bibliothécaire, Visionbytes a semé une graine qui s'est transformée en vitrine de l'AFTRS. Alors que nous poursuivons notre avancée dans le XXI^e siècle, ce sont les archives qui continuent à témoigner des nombreux niveaux d'originalité et de créativité constituant le processus cinématographique et la magie du cinéma, que ce soit en salle ou sur un iPad.

Biographies

Forte d'une vaste expérience de la documentation et de la recherche, **Mireille Astore** a rejoint l'AFTRS, en avril 2013. Auparavant, elle a occupé des postes en bibliothèque et des fonctions de direction à l'Australia Council, Monash University, University of Technology (Sydney), University of Western Sydney, au conservatoire de musique de l'Université de Sydney, et à Macquarie University.

Mireille Astore est titulaire d'un doctorat en art, d'un master en arts visuels (recherche), d'un master en administration artistique, d'un diplôme d'études supérieures en documentation et d'une licence en sciences (Honours).

Elle bénéficie d'une bourse de recherche Endeavour et ses films ont été projetés dans plus d'une vingtaine de pays.

Ann Browne a rejoint l'AFTRS, en février 2009, en tant que directrice administrative et financière. Auparavant, elle était directrice administrative et responsable de la transition chez Screen Australia.

Elle possède une vaste expérience de l'administration d'entreprise, des finances et de la gestion du changement grâce aux postes de direction qu'elle a occupés pendant 25 ans.

Ann Browne a été directrice d'exploitation et secrétaire générale de Film Australia, directrice du support administratif et secrétaire générale

de Benevolent Society NSW. Elle a occupé des postes de direction dans des organismes gouvernementaux néo-zélandais, notamment en tant que directrice générale (support) des services à l'enfance et à la jeunesse de Nouvelle-Zélande, et directrice des services administratifs d'un centre de formation national.

Ann Browne est titulaire d'un diplôme d'études supérieures en commerce et d'un diplôme en direction d'entreprise. Elle est membre de l'Institut australien des directeurs d'entreprise et de l'Association des directeurs d'entreprise d'Australie.

Références

- > Fossati, Giovanna, *From Grain To Pixel: The Archival Life Of Film In Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 320.
- > Francis, David, "Challenges of film archiving in the 21st century", *Journal Of Film Preservation* n°65, 2002, p. 18-23.
- > Hull, Gordon, "Digital copyright and the possibility of pure law", *Qui Parle*, n°14, 2003. Disponible sur le site de SSRN : <http://ssrn.com/abstract=1019702> (accessed 25 July 2014).
- > Levy, Sandra, "The Re-invention of AFTRS", *Lunima*, n°10, 2012, p. 7-14.
- > Politique de gestion des archives de l' AFTRS (2011). http://www.aftrs.edu.au/___data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf.
- > Arts Law Centre of Australia. *Arts Law Information Sheet*: <http://www.artslaw.com.au/info-sheets/info-sheet/classification-and-censorship/#headingh36> (consulté le 23 septembre 2014).
- > Loi « Broadcast Services Act » (1992), Australie : http://www.austlii.edu.au/au/legis/cth/consol_act/bsa1992214/ (accessed 23 September 2014).
- > Australian Communication and Media Authority <http://www.acma.gov.au/> (consulté le 23 septembre 2014).
- > Classification Board : <http://www.classification.gov.au/Pages/Home.aspx> (consulté le 23 septembre 2014)..
- > International Conference on Virtual Systems and Multimedia (14^e édition, 2008, Limassol, Chypre): *Heritage In The Digital Era*, Brentwood, Essex, Multi-Science Pub., 2010, p. 257
- > Archives nationales d'Australie. *Preserving motion picture film*. <http://naa.gov.au/records-management/agency/preserve/physical-preservation/film.aspx> (consulté le 23 juillet 2014).
- > Archives nationales du son et du cinéma (National Sound and Film Archive), conservation et services techniques : <http://www.nfsa.gov.au/preservation/services/> (consulté le 26 août 2014).

ARTICLE SUIVANT >

Notes

¹ En 1973, le gouvernement australien a commencé à soutenir toutes les initiatives créatives et culturelles importantes à travers la fondation et le financement de l'Australia Council for the Arts, de l'Australian Film Commission et de l'Australian Heritage Commission, sans oublier l'entrée en vigueur de la loi « Film and Television School ». http://www.aph.gov.au/About_Parliament/Parliamentary_Departments/Parliamentary_Library/pubs/BN/0809/ArtsPolicy (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

² Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *Lumina*, n° 10, 2012, p. 9.

[Retour au texte >](#)

³ *Ibid.*, p. 5

[Retour au texte >](#)

⁴ « L'AFTRS s'engage à respecter ses responsabilités dans le cadre de l'*Archives Act* (1983), du *Privacy Act* (1988) et du *Freedom of Information Act* (1982) en mettant en œuvre les meilleures pratiques dans ses méthodes et systèmes de gestion d'archives. Toutes les pratiques et procédures de gestion archivistique de l'AFTRS doivent être en accord avec sa politique de gestion des archives. » http://www.aftrs.edu.au/_data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf (consulté le 21/07/2014).

[Retour au texte >](#)

⁵ Giovanna Fossati, *From Grain To Pixel: The Archival Life Of Film In Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 105.

[Retour au texte >](#)

⁶ « *Lumina* encourage un discours stimulant sur les plus importantes questions relatives au secteur des arts audiovisuels. Reflet de l'étendue de la pensée contemporaine, cette revue produite par l'AFTRS s'engage à publier une discussion sérieuse en présentant des sujets, des entretiens, des essais et des réflexions conçus par les plus grands penseurs et professionnels. » Collectif, *Lumina*, n° 10, 19 juin 2012, quatrième de couverture.

[Retour au texte >](#)

⁷ *Ibid.*, p. 104.

[Retour au texte >](#)

⁸ Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

⁹ Site Web de l'AFTRS, rubrique « AFTRS Alumni Success » <http://www.aftrs.edu.au/showcase/latest-alumni-success> (consulté le 27 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁰ Archives nationales d'Australie: « Preserving Motion Picture Film » <http://naa.gov.au/records-management/agency/preserve/physical-preservation/film.aspx> (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

¹¹ Extrait du Manuel de gestion documentaire et archivistique de l'AFTRS (version 2014): « Documents pour conservation permanente: négatif original, y compris les bobines A, B et C, négatif son optique, mixage final (magnétique), pistes M&E (musique et effets), bandes DAT, masters MO, copies de négatif, interpositifs/internégatifs, copie du mixage final, masters 3 bandes (musique, dialogue, effets). Des bandes master 24 pistes ont également été archivées. Les fichiers numériques bruts, ainsi que des copies originales du film final, sont extraits du serveur EditShare de l'AFTRS, copiés sur bandes, puis envoyés à une entreprise gouvernementale de protection et de stockage de l'information pour une conservation sécurisée. »

[Retour au texte >](#)

¹² Pour la politique de gestion des archives de l'AFTRS, voir: http://www.aftrs.edu.au/_data/assets/pdf_file/0016/26116/records-management-policy.pdf (consulté le 23 juillet 2014).

[Retour au texte >](#)

¹³ « En juillet 2011, le gouvernement australien a mis en vigueur sa politique de transition numérique qui exige que toutes ses agences passent à la gestion numérique des informations et des documents. Les Archives nationales d'Australie font figure de précurseur dans la mise en œuvre de cette politique. [...] Elles fournissent des informations et des ressources qui simplifient la transition numérique et garantissent l'efficacité de la gestion numérique future des informations et des documents. Nous utilisons le questionnaire en ligne *Check-up Digital* pour suivre la progression de la transition et comme base du rapport annuel fourni à notre ministre. Toutes les agences du Commonwealth sont tenues de soumettre leur bilan annuel *Check-up Digital* aux archives, au plus tard en septembre 2016. » Transition et continuité numériques, National Film and Sound Archive, <http://www.naa.gov.au/records-management/digital-transition-and-digital-continuity/index.aspx> (consulté le 9 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Parmi les films réalisés par Jane Campion, on peut citer *Un ange à ma table* (1990), lauréat de sept prix, dont le Lion d'Argent, au festival international du film (ou la Mostra) de Venise en 1990, et *La Leçon de piano* (1993), primé par la Palme d'Or, à Cannes: http://www.imdb.com/name/nm0001005/bio?ref_=nm_ov_bio_sm (consulté le 29 septembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁵ National Film and Sound Archive, préservation et services techniques : <http://www.nfsa.gov.au/preservation/services/> (consulté le 26 août 2014).
[Retour au texte >](#)

¹⁶ David Francis, « Challenges Of Film Archiving In The 21st Century », *Journal Of Film Preservation*, n° 65, 2002, p. 18-23.
[Retour au texte >](#)

¹⁷ Site Web de l'AFTRS : <http://www.aftrs.edu.au/> (consulté le 10 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

¹⁸ Les quotas de production cinématographique prenaient en compte un certain nombre de facteurs, notamment un seuil limite de candidats pour les programmes de formation à des postes spécifiques tels que chefs opérateurs, monteurs, compositeurs de musique de film, etc.
[Retour au texte >](#)

¹⁹ L'AFTRS détient les droits d'auteur pour toutes les œuvres créées par les étudiants en *Master of Screen Arts* ou *Graduate Diploma*, à l'exception des scénarii, musiques de films et paroles de chansons créés par un étudiant à titre individuel et qui ne sont pas utilisés dans un travail collaboratif comme celui des ateliers du cursus *Graduate Diploma*. Si un étudiant crée à titre individuel des scénarii, des musiques de films ou des paroles de chansons utilisés dans un travail collaboratif, l'AFTRS a le droit d'utiliser ces scénarii, musiques de films et paroles de chansons uniquement à cette fin (de collaboration). L'AFTRS a le droit d'utiliser les autres œuvres d'étudiants à ses propres fins pédagogiques, promotionnelles et archivistiques, et pour assumer ses responsabilités en tant qu'autorité statutaire du Commonwealth. Chaque étudiant accepte que l'AFTRS puisse solliciter d'autres organismes pour l'aider dans ces activités, par exemple la National Film and Sound Archive of Australia.
[Retour au texte >](#)

²⁰ Classification board : <http://www.classification.gov.au/Pages/Home.aspx> (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²¹ Loi « Broadcast Services Act » (1992) en Australie : http://www.austlii.edu.au/au/legis/cth/consol_act/bsa1992214/ (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²² Australian Communication and Media Authority (ACMA) : <http://www.acma.gov.au/> (consulté le 23 septembre 2014).
[Retour au texte >](#)

²³ « Les fournisseurs de services d'hébergement, les fournisseurs de services de contenus en direct, les fournisseurs de liens ou les fournisseurs de services

commerciaux dotés d'une connexion australienne doivent faire évaluer tous leurs services de diffusion de contenus en ligne ou sur téléphone portable par un évaluateur compétent afin que les contenus concernés obtiennent la classification MA15+. Cette obligation est inscrite au *Content Services Code* conçu par l'Internet Industry Association et auquel l'ACMA adhère depuis le 16 juillet 2008. C'est le fournisseur de services ou de contenus qui est responsable de sa conformité avec le *Content Services Code*, et non l'artiste qui a créé le document. » Arts Law Information Sheet : <http://www.artslaw.com.au/info-sheets/info-sheet/classification-and-censorship/#headingh36> (consulté le 23 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁴ ACMA, « Digital Australians » : <http://www.acma.gov.au/theACMA/digital-australians> (consulté le 23 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁵ Le court-métrage *Birthday Boy* (2004) de Sejong Park a été distingué par de nombreux prix : « Nomination dans la catégorie Meilleur court-métrage d'animation aux Oscars 2005 et aux BAFTA Awards 2005 ; prix du meilleur court-métrage d'animation au Computer Animation Festival SIGGRAPH, États-Unis, 2004 ; prix Jean-Luc Xiberras du meilleur court-métrage au Festival International du Film d'Animation d'Annecy, France, 2004 ; prix Yoram Gross du meilleur film d'animation aux Dendy Awards du Festival du film de Sydney, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage d'animation aux AFI Awards, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage australien aux Film Critics Circle of Australia Awards, Australie, 2004 ; prix du meilleur court-métrage à l'Australian Effects & Animation Festival, Sydney, Australie, 2004 ; et prix du meilleur film australien au Melbourne International Animation Film Festival, Australie, 2005. » [http://aftrs.ent.sirsiidynix.net.au/client/default/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f32\\$002fSD_ILS:32453/ada?qu=birthday+boy&lm=AFTRS_STUD_PROJ](http://aftrs.ent.sirsiidynix.net.au/client/default/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f32$002fSD_ILS:32453/ada?qu=birthday+boy&lm=AFTRS_STUD_PROJ) (consulté le 15 août 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁶ Gordon Hull, « Digital Copyright and the Possibility of Pure Law », *Qui Parle*, vol. 14, 2003. Disponible sur le site du Social Science Research Network (SSRN) : <http://ssrn.com/abstract=1019702> (consulté le 25 juillet 2014).
[Retour au texte >](#)

²⁷ Frank Kessler, « The Cinema of Attractions as Dispositif », W. Strauve (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 62, cité par Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 127.
[Retour au texte >](#)

²⁸ Sandra Levy, « The Re-Invention of AFTRS », *op. cit.*, p. 14.
[Retour au texte >](#)

Souvenirs intangibles : conservation des films d'étudiants de la NYU Tisch Asia School of the Arts, et modèles envisageables pour un enseignement et un échange collaboratifs futurs entre écoles de cinéma

Gabrielle Kelly

Résumé

Basé à Singapour, Tisch Asia est un cursus cinématographique diplômant qui propose le même programme que la NYU Film School de New York. Fondé en 2007, il inclut des cours sur le cinéma, l'animation, l'écriture dramatique et la production médias internationale. Les films de ses étudiants ont été primés dans de grands festivals de cinéma tels que Sundance, les Oscars (*Academy Awards*), le festival de Toronto et le festival de Cannes, entre autres. Bien que l'école ait archivé certains films d'étudiants dès sa création, sa fermeture après sept ans d'existence l'a incitée à archiver ses films d'étudiants de manière plus complète afin de préserver la mémoire intangible de Tisch Asia. Certains films d'étudiants sont en cours d'archivage dans le cadre du programme cinématographique diplômant de Tisch Asia qui réfléchit aux meilleures pratiques de conservation, de promotion et d'éducation, notamment dans le but de sauvegarder la nature unique d'un programme où des étudiants venus du monde entier tournent leurs films à travers toute l'Asie, voire au-delà. Afin d'identifier le meilleur système pour ces archives, on s'est demandé comment les autres écoles de cinéma géraient les questions de droits d'auteur, de financement, de préservation et de traitement des travaux d'étudiants, l'utilisation et la raison d'être ultime de leurs archives, tout en s'interrogeant sur la manière dont la collaboration pourrait améliorer la gestion et le déploiement des archives pour toutes les autres écoles de cinéma intéressées.

Un plus grand intérêt des écoles de cinéma pour les pratiques actuelles, pourrait inciter plus d'écoles à initier l'archivage et à partager leurs expériences. Une meilleure connaissance des bonnes pratiques d'archivage aiderait les cinéastes à conserver leurs propres travaux ; le peu d'attention portée à ce sujet entraîne la perte de travaux potentiellement importants.

Les archives de films d'étudiants représentent un défi à relever et une source d'inspiration pour les étudiants futurs, les universitaires et les professionnels de l'audiovisuel. Elles constituent de précieuses ressources en termes de contenus, qui témoignent d'une époque ou d'un lieu particulier, de la promotion des étudiants et des écoles de cinéma, mais aussi la création de contenus dont l'utilisation pourrait être redéfinie ultérieurement.



Oh Lucy! - Kaori Momoi



Oh Lucy! - Kaori Momoi

Introduction

L'archivage peut être considéré comme une obsession moderne qui joue un rôle important dans les récits clés donnant forme à notre monde. Comme Derrida l'a remarqué, « rien n'est moins clair aujourd'hui que le mot archive¹ ». C'est en partie dû à l'évolution sémantique du terme et à son extension au discours interdisciplinaire contemporain sur le sujet. Face à l'explosion actuelle des contenus et aux vagues de changement technologique, de plus en plus de parties prenantes sont favorables à un accès presque illimité et à une « pression constante pour tout numériser² ». Si l'ancien espace de l'archive a radicalement changé, c'est principalement à cause des médias sociaux. Autrement dit, l'archivage des films d'étudiants évolue également³. Comme nous formons aujourd'hui une société d'auto-archivistes, la profession d'archiviste doit avant tout se redéfinir et démontrer sa pertinence en rendant les archives accessibles à tous grâce à leur mise en ligne, tout en respectant les protections juridiques des contenus.

Lors de la création des archives de films d'étudiants à Tisch Asia, le programme cinématographique diplômant de NYU à Singapour, certaines questions soulevées par ce type particulier d'archivage permettent de mieux comprendre pourquoi les modèles collaboratifs pourraient mieux répondre aux besoins de la grande variété d'écoles de cinéma existant à travers le monde. L'université NYU présente un cursus diplômant respecté en archivage et c'est également l'*alma mater* de Martin Scorsese, défenseur

passionné de la conservation du cinéma. Après mai 2015, des archives contenant une sélection des films réalisés par les étudiants diplômés de Tisch Asia seront conservées à la bibliothèque du campus de New York, offrant ainsi une vitrine sur sept ans de réalisation en Asie par un large éventail d'étudiants. Les archives Tisch Asia seront uniques, mais c'est finalement le cas de toutes archives conservées par n'importe quelle école de cinéma, celles-ci variant considérablement en termes de format, méthode de sélection, accès, usage, distribution et propriété intellectuelle.

Pourquoi conserver les films d'étudiants ? Lesquels faut-il garder ? Qui y aura accès et comment les utiliser ? Voilà quelques-unes des questions soulevées au moment de la création de ces archives. Bien que l'on puisse considérer les films des étudiants réalisateurs comme de simples exercices ou devoirs, telles les esquisses d'un peintre, ils constituent pourtant des objets d'archives appropriés : en effet, leur documentation d'un lieu et d'une époque ainsi que les explications qu'ils fournissent sur une philosophie d'enseignement donnée les rendent chacun uniques et propres à l'école de cinéma où ils ont été produits. Ils servent également à promouvoir l'œuvre d'un réalisateur et l'école de cinéma en soi, et fournissent une preuve de réussite universitaire débouchant parfois sur l'obtention d'un diplôme. Ces archives peuvent aussi servir d'outils pédagogiques en fournissant des exemples des premiers travaux de réalisateurs à succès, mais aussi en tant qu'« entrepôt » où les étudiants savent que leurs projets seront conservés en toute sécurité.

En règle générale, les archives cinématographiques sont un lieu spécialement choisi dont la raison d'être consiste à préserver et conserver des images en mouvement et tout ce qui a servi à les produire⁴. L'archivage de films est né avec le cinéma. On peut trouver des exemples de préservation cinématographique dans le travail méticuleux des frères Lumière, pionniers du cinéma, mais aussi de l'archivage de films.

Les Écoles de cinéma et les films d'étudiants

La formation de réalisateurs est la raison d'être des écoles de cinéma⁵, et les projets créés par les étudiants constituent une part essentielle de leur formation puisque c'est l'ultime test de la vision d'un cinéaste. Dans les années 1960, des films tels *Easy Rider* et *À bout de souffle* ont démontré toute la puissance et l'importance du cinéma. Cette transition culturelle s'est suivie de la fondation de nombreuses écoles dans les années 1970, surtout aux États-Unis⁶. On dénombre aujourd'hui plus de 1 200 écoles de cinéma à travers le monde⁷. Comme les sociétés de production, ces dernières peuvent reposer sur un modèle inspiré des studios, par exemple à l'image de l'University of Southern California (USC), avec ses solides systèmes de financement, ses responsables de la distribution/des festivals, ses archives de niveau professionnel et ses films d'étudiants facilement accessibles via des festivals dédiés ; ou à l'opposé, sur un modèle de mentorat à la Werner Herzog avec des écoles installées au sein des sociétés de production d'Hollywood, sans oublier les écoles de cinéma nationales des pays émergents qui ne disposent souvent que d'un budget réduit et de ressources minimales. Historiquement, les établissements financés par l'État en Europe, l'Institut national de la cinématographie (VGIK) à Moscou et certaines écoles américaines comme USC et l'University of California Los Angeles (UCLA) ont toujours conservé de vastes archives de leurs films d'étudiants. USC conserve ces films depuis les années 1930.

Alors que la plupart des écoles de cinéma développent leur propre système pour conserver le travail de leurs étudiants, seules quelques-unes ont mis en place des systèmes rigoureux. Comme elles ne sont soumises à aucune obligation juridique ou universitaire concernant l'archivage des travaux d'étudiants, elles peuvent conserver uniquement les films primés ainsi que ceux utilisés comme outils d'enseignement et témoignages de leur pédagogie. De nombreuses écoles privées telle la New York Film Academy se développent rapidement et diffèrent considérablement dans leurs méthodes d'archivage et leur sélection

de films d'étudiants, laissant souvent chaque étudiant compiler son propre portfolio ou archiver lui-même son travail. En conséquence, de nombreux films d'étudiants, même le travail le plus important de toute école de cinéma – le film de thèse –, risquent souvent de n'être ni archivés ni conservés, contrairement aux thèses écrites qui doivent généralement être archivées et accessibles dans une bibliothèque, entre autres conditions requises pour l'obtention du diplôme.

Création d'archives de films d'étudiants : NYU Tisch Asia

La NYU Tisch Asia Archive (NYU TAA) est un travail en cours qui sera conservé sur le campus de New York à la fin du programme Tisch Asia en mai 2015⁸. À Tisch Asia, 167 étudiants ont tourné des films dans de nombreux pays différents pour produire un corpus formé de plusieurs centaines d'œuvres distinctes. Les films tournés par les étudiants de Tisch Asia dans des lieux tels que le Népal, la Thaïlande, l'Inde, la Chine, l'Europe et les États-Unis démontrent amplement la devise de l'école : « Pour nous, les films sont ce qu'il y a de plus précieux au monde ». Les archives du cinéma asiatique basées à Singapour, dont la mission consiste à conserver les films des réalisateurs asiatiques et ceux tournés en Asie, ont également demandé à conserver une copie de nos archives. Comme les droits d'auteur appartiennent aux étudiants, il leur reviendra de donner ou pas leur accord à cette fin.

La création d'archives, y compris d'archives étudiantes, accorde d'abord la priorité à la sauvegarde des documents, puis à leur préservation. Les questions d'accès et d'usage peuvent toujours être débattues et gérées ultérieurement, mais si l'on ne préserve pas les souvenirs éphémères des artistes de la BAFTA et les films d'étudiants du programme Tisch Asia et d'autres écoles de cinéma, il n'y aura rien à débattre, ni rien à apprendre de ces histoires et souvenirs intangibles issus de sept ans d'études et d'étudiants ayant créé une œuvre dans le cadre d'un cursus cinématographique rigoureux.

À Tisch Asia, la faculté a décidé collectivement de conserver la version préférée du réalisateur pour honorer le caractère « cinéma d'auteur » du programme. Les films d'étudiants en tant que documents d'archives ont ceci d'unique qu'il existe souvent de nombreuses « versions » d'une même œuvre, et c'est pourquoi nous avons choisi de conserver la version préférée du réalisateur. Les principaux travaux notés forment généralement le corps des archives, incluant des films muets en noir et blanc de 4 minutes tournés en 35 mm, ainsi que des documentaires et des œuvres de fiction plus longues. Suivant l'exemple de nombreuses écoles de cinéma, de nombreux membres de la faculté conservent des DVD des films qu'ils apprécient pour les utiliser en tant qu'outils pédagogiques. Bien sûr, il s'agit d'un processus de sélection hautement individuel. Si le membre de la faculté quitte l'école, il emporte sa collection unique avec lui, d'où l'intérêt de concevoir une collecte systématique au niveau institutionnel.

En dehors des plus grandes et des plus riches écoles de cinéma, rares sont celles qui disposent d'archivistes. Ce travail est principalement effectué par des membres de la faculté et le personnel de production. Il requiert aussi la participation des étudiants afin de s'assurer que la bonne version de leurs films soit conservée. Parmi les difficultés pratiques de l'archivage rencontrées par certaines des plus grandes écoles de cinéma, l'impressionnant volume de téraoctets de documentation numérique pose des problèmes d'espace et de financement, tout en soulevant la question de l'inévitable désintégration des fichiers numériques. Ainsi, la plupart des écoles de cinéma présentent leurs meilleurs films sur leur site Web, avec un accès par mot de passe, et organisent des festivals de films d'étudiants en ligne avec participation interactive des internautes. Quant aux étudiants, ils présentent leurs films dans les festivals qui permettent de faire connaître et de promouvoir leur œuvre à plus grande échelle.

Peu d'étudiants deviendront des réalisateurs renommés et il est impossible de prévoir lequel. Un système formalisé conservant les œuvres clés de tous les étudiants leur laisse le temps de faire leurs preuves et de

remporter du succès, lequel peut se présenter sous de nombreuses formes différentes. Paradoxalement, en cette époque d'enregistrement continu sur les dispositifs d'accès aux médias sociaux, les étudiants parviennent rarement à sécuriser la conservation des copies de leur propre travail. Karen Tan de l'Asia Film Archive⁹ l'a très bien remarqué. Lorsqu'elle s'est rendu compte que de nombreux réalisateurs ne possédaient pas de bonnes copies de leurs propres films, elle a lancé un programme pour informer les écoles de cinéma et chaque réalisateur sur l'importance de l'archivage de leurs œuvres. L'enjeu est crucial en Asie, où de nombreux réalisateurs et écoles de cinéma ne disposent actuellement pas des ressources nécessaires pour conserver les films d'étudiants. Si l'école ne conserve pas ces productions, elles risquent de disparaître sans le consentement du réalisateur¹⁰.

Parfois, les étudiants créent eux-mêmes une collection de leurs travaux, faisant ainsi office d'archivistes pour l'ensemble de leur école. A travers cette forme de *crowdsourcing*, ils proposent ces archives à tout organisme officiel disposé à en assurer la gestion¹¹. L'archivage peut donc être séparé et indépendant de l'école de cinéma qui a produit les films des étudiants. La nature hautement individualiste des écoles de cinéma laisse à penser que nous verrons davantage de méthodologies uniques émerger pour conserver le travail des étudiants. À l'avenir, les écoles de cinéma prendront peut-être principalement la forme de MOOC (cours de masse ouverts en ligne) affiliés à des entreprises commerciales, l'application Google Docs ou une chaîne YouTube seront utilisées pour archiver les films des étudiants. Dans ce cas, les réalisateurs eux-mêmes deviendront à la fois créateurs, archivistes et conservateurs. Cette situation soulève des problèmes de droits d'auteur. Pour les écoles de cinéma actuelles, cette question constitue probablement le facteur le plus important pour motiver la décision de créer des archives et déterminer leur méthode d'archivage. Les droits d'auteur appartiennent à tous ceux qui ont financé la production. Quand l'école finance la production, le processus d'archivage est rationalisé car les questions de propriété sont claires. Mais dans la plupart des cas, les écoles de cinéma ne financent pas la production et les droits d'auteur appartiennent à l'étudiant, qui prend alors toutes les décisions concernant l'utilisation de son travail. La question des droits d'auteur implique que l'accès ouvert, condition fondamentale dans la gestion des archives, devient souvent impossible, ce qui constitue un sérieux obstacle pour toute institution mettant en ligne les films de ses étudiants¹².

Les écoles qui conservent les films de leurs étudiants le font souvent dans leur bibliothèque, sur le serveur de l'école, en ligne ou dans les locaux de la faculté, ou bien les étudiants s'en chargent eux-mêmes sur clés USB, Vimeo, Dropbox et DVD. Étant donné que presque tous les films d'étudiants sont numériques et que l'enseignement sur pellicule de celluloïd se raréfie en raison de la fermeture des laboratoires de développement, le stockage en ligne représente la meilleure option pour sauvegarder tous les documents visuels¹³, mais aussi la moins onéreuse. Pourtant, les contenus doivent quand même être conservés et maintenus. Les récents actes de piratage perpétrés sur des systèmes en ligne réputés sûrs, soulèvent d'autres problèmes de sécurité. De plus, l'évolution constante des formats présentera des problèmes permanents à tous les archivistes. Le risque de ne plus pouvoir lire les documents à cause de l'obsolescence rapide des dispositifs de lecture est majeur¹⁴.

Pour toutes ces raisons, la façon dont les écoles de cinéma archivent les films de leurs étudiants ne pourra pas évoluer sans recherche, ni collaboration¹⁵. En fait, elle risque même de ne pas changer du tout car il n'existe que peu, voire aucune exigence de la part des organismes d'accréditation ou d'éducation, rendant obligatoire la conservation des films d'étudiants. Comme les écoles de cinéma diffèrent considérablement les unes des autres, aucune norme commune ne peut être imposée sur l'archivage des films d'étudiants. Les parties prenantes qui souhaitent constituer ou optimiser leurs archives peuvent seulement en débattre et partager leurs pratiques. Cela joue aussi contre la collaboration entre écoles de cinéma quand il s'agit de partager les œuvres de leurs étudiants, bien que de nombreux établissements tels l'Université nationale des arts de Taipei accueillent d'autres étudiants en cinéma dans le cadre d'un festival artistique d'une semaine pour présenter leurs films et leurs propres travaux. Il semble fort probable que les écoles de cinéma continueront à adopter leurs propres politiques d'archivage des films d'étudiants, tandis que les étudiants eux-mêmes prendront une part plus active à l'archivage de leurs propres films.

Conclusion

Martin Scorsese, qui a établi la World Cinema Foundation pour la restauration et la conservation du patrimoine cinématographique, évoque la profonde importance de la « littératie visuelle », c'est-à-dire l'enseignement de la lecture filmique, pour pouvoir ensuite réaliser des films¹⁶. Les archives de films d'étudiants peuvent contribuer à l'enseignement de la « littératie visuelle » quand on les préserve à des fins pédagogiques et de recherche, entre autres. Même si ces films ne sont pas cruciaux dans la formation d'un réalisateur, ils offrent une fenêtre ouverte sur le passé. À l'Institut national de design d'Ahmedabad en Inde, les films d'étudiants sont considérés comme un « coffre au trésor, tant pour les universitaires que les cinéphiles ». L'école exigeait que les films d'étudiants soient tournés dans la ville, et aujourd'hui elle possède plus de cinquante ans de documents visuels sur le développement d'Ahmedabad qu'elle projette à l'attention des citoyens et des fans de cinéma¹⁷. Incidemment, ces archives de films d'étudiants ont ainsi conservé le développement de la ville, et de nombreuses applications de ce type vont apparaître au fur et à mesure qu'on préservera et conservera davantage de contenus.

La recherche, la discussion et la collaboration entre écoles de cinéma sur les méthodes d'archivage des œuvres de leurs étudiants pourraient ouvrir de nouvelles voies d'échange et intensifier l'usage des ressources associées, par exemple de la BAFTA/LA Heritage Archive¹⁸, un énorme filon actuellement sous-exploité qui présente des récits de professionnels de l'audiovisuel capables d'éduquer, d'informer et d'inspirer les membres de la prochaine génération de réalisateurs, mais aussi les universitaires intéressés et les passionnés d'arts visuels. Au cours de leur formation, les étudiants en cinéma cherchent, selon les termes de Martin Scorsese, à apprendre et à pratiquer « la vision persistante [...] du langage cinématographique [...] l'invocation de la vie, ce dialogue continu avec la vie¹⁹ », et cette invocation vaut certainement la peine d'être préservée pour de nombreuses raisons que nous ne pouvons pas toutes envisager au moment de leur conservation.

Biographie

Scénariste, productrice et maître de conférences en cinéma à NYU Tisch Asia, Singapour, Gabrielle Kelly a bénéficié de deux bourses Fulbright : une en écriture scénaristique à l'Université nationale des arts de Taipei à Taïwan, et l'autre en tant qu'auteur/mentor du laboratoire d'écriture scénaristique/production de l'ASEAN Independent Cinema Project aux Philippines. Elle a commencé sa carrière aux côtés du réalisateur new-yorkais Sidney Lumet et du scénariste/producteur Jay Presson Allen sur des films tels que *Daniel*, *Le Prince de New York*, *Piège mortel* et *Le Verdict*, entre autres. Ses projets incluent la préparation de l'émission audio-animatorique *From A to Z and Back Again* avec Andy Warhol, ainsi que des scénarios pour le franc-tireur de la musique Malcolm McClaren. À Hollywood, elle a développé des projets pour Robert Evans, producteur des films *Le Parrain*, *Rosemary's Baby*, *Love Story* et *Chinatown* aux Studios Paramount, et travaillé comme producteur exécutif avec HBO, Fields

Hellman, CBS Films, Eddie Murphy Productions et Warner Bros. Fondatrice de la BAFTA Heritage Archive et scénariste/productrice du film musical indépendant *All Ages Night*, elle travaille comme consultante pour de nombreuses coproductions de studios et indépendantes en tant que scénariste et productrice, dont le film chinois *Empire of Silver* avec Jennifer Tilly. Spécialiste des questions de genre au sein de l'industrie audiovisuelle, son livre *Celluloid Ceiling; Women Film Directors Breaking Through* est publié en 2014. Elle travaille actuellement dans le domaine de la production et écrit également un livre sur l'enseignement des médias à travers le monde. Elle a enseigné l'écriture scénaristique et la production à l'University of Southern California (USC), Chapman, aux PAL Labs de Londres ainsi qu'au Middle East Sundance Lab organisé en Jordanie. De plus, elle a animé de grands séminaires internationaux sur la narration en Russie, en Inde et en Chine.

Bibliographie

- > BAFTA « Heritage Archive » in BAFTA Los Angeles. N° 15 2010. [Online]. URL: <http://www.bafta.org/los-angeles/about/organisation-mission/heritage>. Consulté le 09 novembre 2014.
- > Bamungela, Sree « National Institute of Design, Ahmadabad, India » dans The Times of India N° 15 2010. [Online]. URL: <http://timesofindia.indiatimes.com/city/ahmedabad/Archive-starring-Ahmedabad-coming-near-you/articleshow/27041651.cms>. Consulté le 03 novembre 2014.
- > Besser, Robert « The next stage, moving from isolated Digital Collections to interoperable Digital Libraries », First Monday 7 (6), 2002.
- > Derrida Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.
- > Deocampo, Nick (éd.) *Lost Films of Asia*, Pisaeg City, Anvil Publishers, 2006.
- > Oughton, Nicholas, *Slow Fade to Black: The future of Film Schools acquisitions of Celluloid*, Londres, CILECT, 2013.
- > Pye, Michael, *The Movie Brats, How the Film School Generation took over Hollywood*, New York, 2002.
- > Scorsese, Martin, « On the importance of visual literacy ». [En ligne]. URL: <http://www.edutopia.org/martin-scorsese-teaching-visual-literacy-video>. Consulté le 19 novembre 2014.
- > Theimar, Kate, « What is the professional Archivists role in the emerging archival space? » [En ligne]. URL: <http://www.archivesnext.com/?p=3829> (2014). Consulté le 06 décembre 2014.

ARTICLE SUIVANT >

Notes

- ¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 208.
[Retour au texte >](#)
- ² Kate Theimar, « What is the professional Archivists role in the emerging archival space? »
<http://www.archivesnext.com/?p=3829>
(consulté le 6 décembre 2014)
[Retour au texte >](#)
- ³ *Ibid.*
[Retour au texte >](#)
- ⁴ *Ibid.*
[Retour au texte >](#)
- ⁵ Michael Pye, *The Movie Brats, How the Film School Generation took over Hollywood*, New York, Palgrave, 2002, p. 34.
[Retour au texte >](#)
- ⁶ Michael Pye, *The Movie Brats*, op. cit., p. 3, 15, 34.
[Retour au texte >](#)
- ⁷ John Gayle, Annuaire des écoles de cinéma n° 15 (2013)
<http://www.filmmaking.net/filmschools>
(consulté le 6 décembre 2014).
[Retour au texte >](#)
- ⁸ NYU TISCH 'Film Programs', Tisch Asia n° 15 2012,
<http://tischasia.nyu.edu.sg/page/home.html>
(consulté le 14 novembre 2014).
[Retour au texte >](#)
- ⁹ L'Asia Film Archive est une organisation non gouvernementale qui préserve le riche patrimoine du cinéma singapourien et asiatique.
[Retour au texte >](#)
- ¹⁰ Nick Deocampo, *Lost Films of Asia*, Pisaeg City, Anvil Publishers, 2006, p. 57.
[Retour au texte >](#)
- ¹¹ Demi Tobias, « Student Archive » dans Berkley Film n° 15 2012, <http://berkeley-film.tobiasdeml.com/2014/01/23/the-cal-student-film-archive-student-films-made-at-uc-berkeley/> (consulté le 7 décembre 2014).
[Retour au texte >](#)

¹² Kate Theimar, « What is the role of a Professional Archivist », *op. cit.*

[Retour au texte >](#)

¹³ Nicholas Oughton, *Slow Fade to Black: The future of Film Schools acquisitions of Celluloid*, Londres, CILECT, 2013, p. 7-8.

[Retour au texte >](#)

¹⁴ Robert Besser, « The next stage, moving from isolated Digital Collections to interoperable Digital Libraries », *First Monday* 7 (6), 2002.

[Retour au texte >](#)

¹⁵ *Ibid.*

[Retour au texte >](#)

¹⁶ Martin Scorsese, « On the importance of visual literacy » : <http://www.edutopia.org/martin-scorsese-teaching-visual-literacy-video>.

[Retour au texte >](#)

¹⁷ Voir article (en anglais) sur l'Institut national de design d'Ahmedabad en Inde : <http://timesofindia.indiatimes.com/city/ahmedabad/Archive-starring-Ahmedabad-coming-near-you/articleshow/27041651.cms> (consulté le 03 novembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁸ BAFTA «Heritage Archive », BAFTA Los Angeles, n° 15 2010, <http://www.bafta.org/los-angeles/about/organisation-mission/heritage> (consulté le 09 novembre 2014).

[Retour au texte >](#)

¹⁹ New York Review of Books, « The Persisting Vision; Reading the Language of Cinema », 15 août 2013

[Retour au texte >](#)

« Les murs ne nous ont jamais arrêtés » : 60 ans de films d'étudiants à l'Université du cinéma Konrad Wolf

Ilka Brombach, Tobias Ebbrecht, Chris Wahl

Résumé

En raison de son emplacement, l'Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF se prête particulièrement bien à la réflexion sur le patrimoine culturel audiovisuel. Elle est située juste à côté des studios de cinéma Babelsberg, dont l'histoire remonte à plus d'un siècle, et cette université, la plus ancienne du genre en Allemagne, a toujours bénéficié de l'aura mythique des studios. Avec la création d'une chaire de recherche en patrimoine audiovisuel, en juin 2013, et le lancement d'un nouveau programme d'études consacré au patrimoine cinématographique (*Filmkulturerbe*), l'université est bien placée pour affirmer l'importance de la protection et de la maintenance de l'héritage audiovisuel. Sur cette base, un projet de recherche (soutenu par la Deutsche Forschungsgemeinschaft [DFG]) a été consacré à l'étude du patrimoine cinématographique de l'université. Les films d'étudiants couvrant soixante années d'histoire de l'école, en particulier ceux produits à l'époque de la RDA, sont analysés dans le contexte de l'histoire du cinéma et des institutions. Cette étude dresse un bilan sur la façon dont les films d'étudiants ont été archivés et transmis, et examine également les récits de l'école à propos de sa propre histoire. Des lectures à la fois historiques et esthétiques d'une sélection de films sont conduites en référence aux récents débats sur le cinéma de la Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA). Outre le projet de recherche sur les films d'étudiants, un certain nombre d'autres initiatives en cours accordent une attention particulière aux questions de préservation et de numérisation.

Le patrimoine audiovisuel et l'université du cinéma

En raison de son emplacement unique et de sa structure inhabituelle, l'université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF se prête particulièrement bien à une réflexion sur le patrimoine culturel audiovisuel auquel l'UNESCO consacre une Journée Mondiale commémorative depuis 2005 (le 27 octobre). En 2001, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang a été le premier film sélectionné pour intégrer le Registre de la Mémoire du Monde de l'UNESCO. Le réalisateur avait tourné une grande partie de son film dans les studios de Babelsberg, lesquels revendiquent une longue histoire ininterrompue de plus d'un siècle. Les tournages y ont débuté en 1912. Aujourd'hui, ces studios représentent le site de la mémoire cinématographique par excellence. Comme l'université du cinéma se trouve juste à côté, elle est auréolée du mythe de Babelsberg. Sa mission inclut, entre autres, la définition du spectre du « patrimoine audiovisuel » en assurant sa conservation et la pérennité de sa pertinence dans les programmes universitaires et publics. Il paraît donc logique qu'une chaire en patrimoine audiovisuel en charge de cette mission spécifique ait été fondée au printemps 2013. Elle sera responsable du lancement d'un nouveau cursus en « patrimoine cinématographique » aux côtés de plusieurs institutions coopératrices de la région

de Berlin/Brandebourg. Ce programme s'inspire aussi du fait que le musée du film de Potsdam, le premier du genre fondé en Allemagne en 1981, soit rattaché à l'Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF depuis 2011, donnant ainsi lieu à une combinaison unique où un établissement d'enseignement, des studios de tournage, un département de recherche, un musée, des archives et un cinéma d'art et d'essai se retrouvent tous connectés en tant que membres d'une même institution.



Nouveau bâtiment de l'université à côté des studios de Babelsberg
© Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF

L'histoire et le patrimoine de l'Université

L'École supérieure allemande d'art cinématographique (Deutsche Hochschule für Filmkunst ou DHF) a été fondée en 1954 à Potsdam-Babelsberg sur une décision du Conseil des ministres. Sa mission consistait à former des jeunes pour travailler dans les studios d'État de la RDA (DEFA, Deutsche Film-Aktiengesellschaft), créés en 1946, dans la zone sous occupation soviétique. Parmi les précurseurs de cette nouvelle école de cinéma allemande figuraient l'Institut national de la cinématographie (VGIK) de Moscou et l'école de cinéma et de télévision de l'Académie des arts du spectacle (FAMU) de Prague. L'école de cinéma allemande, planifiée par le Troisième Reich, a servi de source d'inspiration supplémentaire. Aux yeux des réalisateurs prometteurs de RDA, le nom de l'école associait avec pragmatisme deux domaines d'études conflictuels : l'artisanat et l'art du cinéma. Avant sa création, la possibilité de se former à l'art du cinéma dans un cadre universitaire faisait l'objet d'une controverse et les avis étaient partagés parmi les directeurs des studios de la DEFA. L'établissement a admis ses premiers étudiants en novembre 1954 dans le Palais de Babelsberg, qui s'est vite avéré mal adapté pour héberger une école de cinéma. Malgré de mauvaises conditions de travail et la pénurie de matériel technique, les premières œuvres cinématographiques de réalisateurs célèbres, dont Jürgen Böttcher, Kurt Tetzlaff, Hermann Zschoche et Ingrid Reschke, y ont néanmoins été produites, en 1956 et 1957.

Un patrimoine de films d'étudiants a ainsi commencé à prendre forme, bien que de manière erratique et non systématique. Avec l'essor de l'industrie de la télévision, le paysage médiatique de RDA s'est développé, et comme la DHF formait un nombre croissant d'étudiants pour travailler dans le secteur de la télévision, elle a été renommée « École supérieure de cinéma et de télévision » (Hochschule für Film und Fernsehen ou HFF). De nombreux films de l'école étaient désormais produits en coopération avec la télévision d'État est-allemande (la DFF) et intégrés à la programmation quotidienne sous forme de programmes courts. Le processus de production fut ainsi modifié. Dans une certaine mesure, les libertés thématiques et stylistiques ont été restreintes par l'influence de la télévision. Au cours de cette période, les films étaient principalement produits avec une vision à court terme, et seuls quelques « classiques », tels *Das Spiel* (1962) de Celino Bleiweiß, ont contribué à la représentation de l'école dans les festivals des décennies suivantes. Prototype du façonnage de cette histoire, la rétrospective organisée à l'occasion du 25^e anniversaire du Festival international du court-métrage d'Oberhausen, en 1979, présentait douze films des années 1960 et 1970. La sélection incluait des œuvres des grands réalisateurs de la DEFA, Volker Koepp et Christa Muehl, ainsi que des films d'étudiants étrangers comme le réalisateur jordanien Ahmed Rohmi. *Das Spiel*, de Bleiweiß, évoquait l'antifascisme, tout comme le documentaire *Flammen* (1967) de Konrad Weiss sur le groupe Herbert Baum et *Trompete, Glocke, letzte Briefe* (1978) de Peter Kahane, tous deux programmés au festival d'Oberhausen.

Ce n'est qu'au milieu des années 1970 que le processus permettant de transformer les films d'étudiants en archives a été formalisé. Une directive officielle rendait obligatoire le dépôt des films, à l'issue du processus de production, dans les archives cinématographiques de l'école, lesquelles étaient responsables « du stockage, du classement et de la mise à disposition des copies de l'école¹ ». Antérieure à la première grande rétrospective de films d'étudiants dans un festival international, cette première tentative de contrôle sur la préservation du patrimoine cinématographique indique que la perception de la valeur des productions de l'école commençait à changer. On considérait désormais que les films produits ultérieurement à la HFF faisaient partie intégrante d'une histoire caractéristique, surtout depuis que ses premiers diplômés étaient devenus des professionnels établis et expérimentés, soit à la DEFA, soit au sein de l'industrie de la télévision allemande, et que leurs premiers films pouvaient ainsi être vus à la lumière de leurs œuvres ultérieures. À l'époque de la rétrospective au festival d'Oberhausen,



Manfred HILDEBRANDT et Heinz MENTEL, étudiants de la Deutsche Hochschule für Filmkunst, sur le tournage d'un film d'étudiant dans les années 1950

© Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF



Entrée de la Deutsche Hochschule für Filmkunst en 1962

© Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF

une perspective cinématographique historique s'est également frayée un chemin dans les projets des étudiants de l'Université. Par exemple, à la suite du changement de nom de l'école pour « École supérieure de cinéma et de télévision Konrad Wolf », le film *Das Debüt - Versuch eines Dialogs* (1985) évoquait l'époque où Wolf était étudiant à Moscou, notamment à travers des interviews de ses amis et collaborateurs.

Ce n'est pourtant qu'après la chute du mur de Berlin en 1989, et surtout grâce à un processus d'indexage et de catalogage systématique, que le patrimoine cinématographique de la HFF a connu un inventaire indépendant composé de sources utilisables dans différents contextes. En ce qui concerne les films documentaires historiques et les documentaires télévisuels, les films et rushes de l'école étaient désormais appelés « fragments documentaires » et considérés comme des documents sur la vie en RDA. Dans certains cas, ces films constituaient aussi un point de départ dans les recherches de repères historiques. En ce sens, le film *Wir haben eine ganze Stadt umgebaut* (2004) de Marcel Neudeck rappelait délibérément *Wir haben schon eine ganze Stadt gebaut* (1968) de Volker Koepp. Le film de Neudeck, qui présente une équipe de construction, est une réflexion cinématographique sur la tension entre le passé et le présent. À partir du portrait consciencieux des ouvriers agricoles de Koepp, Neudeck montre comment ces mêmes hommes se remettent au travail pour transformer des immeubles construits dans les années 1960. Dans un autre film, *Wir waren so frei – ein Film über einen Film* (2008), Thomas Knauf, diplômé de la HFF, revient sur l'histoire d'*Experimente* (1981), un projet de film interdit, puis abandonné, du cameraman Lars-Peter Barthel.

La collection : l'étendue des archives

Aujourd'hui, la cinémathèque de la HFF – renommée « Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF » en juillet 2014 – accueille un catalogue sans cesse croissant de films de genres et de types différents. Elle contient actuellement environ 4 000 films de chacune des six décennies d'histoire de l'école. Parmi les films archivés, on trouve des exercices des toutes premières années, dont certains ont été produits dans le cadre de séminaires thématiques, ainsi que des projets de fin d'études en partie coproduits avec des partenaires financiers externes. La majorité des films d'étudiants se compose de courts-métrages. Le nombre de longs-métrages n'a augmenté que ces vingt dernières années. La sélection des films conservés dans les archives et le choix de les préserver aux formats analogique ou numérique ont souvent été laissés au hasard. Tant d'un point de vue historique qu'en termes de préservation du nouveau patrimoine cinématographique des étudiants, des questions restent donc ouvertes sur les vides archivistiques. Dans certains cas, nous pouvons reconstituer l'histoire des films qui ont été produits, mais pas inclus dans les archives. Parmi eux, des œuvres disparues ont été réalisées sous l'influence du néoréalisme italien, par exemple l'exercice filmique de Jürgen Böttcher, *Der Junge mit der Lampe*² (1957). La période comprise entre 1954 et 1989-1990, en particulier, est marquée par l'interdiction de films et la censure politique. Certains films n'ont pu être à nouveau projetés qu'après 1990, surtout ceux annulés en phase de production ou interdits immédiatement après leur finalisation. Un grand nombre d'entre eux, par exemple *Wozu denn über diese Leute einen Film?* (1980), de Thomas Heise, a survécu dans les archives. Depuis 1989, on peut donc retrouver des traces de la répression qui façonnait le quotidien de l'école.

Au-delà des films, de nombreux documents témoignent de l'histoire et des traditions associées au patrimoine cinématographique de l'Université. Comme les archives cinématographiques, ils sont aussi majoritairement conservés à la cinémathèque de l'établissement. Ce patrimoine inclut des publications originales sur l'histoire de l'Université au cours des soixante dernières années, ainsi que des brochures promotionnelles et des plans de cours publiés par intermittence. Ces publications permettent de reconstituer partiellement les objectifs pédagogiques et les cursus de l'école, en plus des communiqués

de presse. Ces derniers incluent des rapports sur les événements et les développements clés dans l'histoire de l'enseignement supérieur, ainsi que des critiques de films rédigées pour les programmes de certains festivals. Le Festival international du documentaire et du film d'animation de Leipzig, où les films de la HFF étaient présentés chaque année dans leur propre programme dédié (à l'exception de 1965) jusqu'en 1989, revêt ici une importance considérable. La filmographie en ligne, maintenue par la cinémathèque de l'Université, contient les programmes de ces festivals ainsi que des coupures de presse associées issues des principaux journaux de Leipzig³.

Un autre ensemble documentaire crucial est conservé dans la collection du musée du film de Potsdam. Il inclut d'importants volumes d'enregistrements du département Dramaturgie de l'école, des années 1970 et 1980. À partir de ces documents, on peut reconstituer le développement de certains projets de films qui n'ont jamais abouti. Grâce aux « schémas thématiques » (*thematische Pläne*) générés annuellement pour la production de films, on retrouve leur contenu et la liste des étudiants impliqués. Des rapports annuels rédigés par le personnel de l'école fournissent des informations sur l'organisation technique, les tournages et les difficultés ou problèmes rencontrés lors de la production d'un film. Outre les films en soi, l'étude de ces sources fournit des indices sur le développement et la transmission de certains films, l'ensemble servant de point de départ pour retracer l'histoire de l'université de manière indépendante.



Les archives de l'université et leur collection de films d'étudiants
© Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF

Raconter : les différentes versions de l'histoire de l'Université

Une lecture des publications internes où la HFF exposait les grandes lignes de ses soixante années d'histoire (principalement des publications commémorant les anniversaires de l'école) ne permet qu'une reconstitution partielle de l'histoire chronologique du développement de l'école depuis sa fondation jusqu'à ce jour, selon des perspectives très variées. Plus particulièrement, après le changement de régime politique en 1989-1990, de nouveaux récits ont été développés pour représenter l'institution dans un esprit de continuité et de renouvellement face à la nouvelle situation politique post-réunification et au passé récent. Si les publications des années 1960 et 1970 insistaient sur la construction de la nouvelle institution et le développement d'un art cinématographique socialiste idéologiquement défini, la première publication post-1989 fait l'impasse sur l'histoire de l'école, promettant d'en écrire un bilan complet ultérieurement⁴.

Il a fallu attendre dix ans pour que cette promesse soit tenue : deux essais, en 2004, fournissent un résumé critique de l'histoire de l'école jusqu'en 1989, puis documentent la façon dont l'établissement a été institutionnalisé et a opéré son changement d'image après la chute du mur de Berlin. Le désir de présenter l'université sous l'angle de ses succès concrets, tels que le nombre d'étudiants, les prix reçus aux festivals et la réputation des anciens élèves, apparaît dans la publication commémorant l'anniversaire suivant à travers une série de portraits des diplômés célèbres de la HFF.⁵ Cette publication contient aussi des essais sur Sybille Schönemann et Thomas Heise qui évoquent de manière exemplaire la répression à laquelle étaient confrontés les étudiants sous l'ère communiste. La stratégie politique de l'Université consistant à présenter l'histoire de la HFF sous un angle critique, tout en l'adaptant aux besoins du présent, a suscité plusieurs réactions : en 1994, Axel Geiss a lancé des débats polémiques où d'anciens administrateurs, enseignants et étudiants évoquaient leurs souvenirs⁶ ; en 2008, à l'initiative de l'enseignante en réalisation Helke Misselwitz, une « soirée Thomas Brasch » a été organisée pour réhabiliter officiellement le poète et cinéaste expulsé en 1968 pour raisons politiques ; enfin, dans une conférence donnée lors du 60^e anniversaire de l'école, Henke Misselwitz a rappelé que Petra Tschörtner avait été surveillée par la Stasi pendant ses études, au début des années 1980. Elle a pointé un sujet controversé, puisqu'un certain nombre de diplômés reprochaient à l'université de ne pas avoir reconsidéré son histoire sous l'influence de la Stasi.

Tirer des conclusions : les recherches sur l'histoire de l'Université

À ce jour, il n'y a pas encore eu de rapport systématique sur l'histoire de l'Université. Ses archives ont été en partie évaluées dans le contexte des recherches institutionnelles continues sur les écoles de cinéma allemandes en général. Elles ont été également examinées dans le cadre d'évaluations de la politique culturelle et éducative est-allemande. La perception du patrimoine de l'école en termes d'histoire du cinéma a, jusqu'à présent, été limitée, et même dans le meilleur des cas, cela n'a été fait que dans le contexte de l'histoire des films de la DEFA. Comme dans la plupart des recherches sur l'histoire est-allemande menées après 1990, la priorité a été accordée à la dictature et les films de l'école ont surtout été traités dans leur rapport avec l'histoire politique de la RDA. Les monographies de style classique sur l'histoire de l'art et du cinéma sont encore rares, même sur les plus importants réalisateurs de la DEFA, tels Konrad Wolf et Jürgen Böttcher, ou sur ceux qui ont grandi en RDA comme Thomas Heise. Par rapport à la longue tradition de l'école, très peu de recherches ont donc été effectuées sur les premières œuvres de ses « auteurs ». Cela prouve sans doute que le statut historique des films est-allemands et des personnalités les plus intéressantes de la DEFA doit encore être clarifié.

Le projet de recherche actuel (2013-2016) sur l'histoire des films de la HFF, entre 1954 et 1992, explore donc l'histoire de l'école tant sous l'angle esthétique qu'historique. Le patrimoine hétérogène de l'Université – avec ses changements, ses défauts et ses objectifs stratégiques – sera ainsi inclus dans la recherche conceptuelle. De plus, la publication prévue ouvre un vaste ensemble de films d'étudiants pour d'autres investigations à mener sur le cinéma est-allemand et la DEFA. De récentes études universitaires sur la DEFA adoptent une approche comparative et abordent le cinéma est-allemand dans le contexte du cinéma artistique international⁷. Cela peut être considéré comme une réaction à la vision étroite consistant à considérer les films de la DEFA sous l'angle de l'histoire politique, surtout en ce qui concerne les débats polémiques sur la valeur de l'art (ou son absence de valeur) dans une société ostensiblement privée de liberté. Une discussion plus nuancée sur les films, les réalisateurs et les conditions de production de la DEFA permet de mettre en lumière le contexte international de la réalisation en RDA, surtout en matière d'influences, de collaborations et de festivals internationaux.

Garantir notre patrimoine : l'héritage de l'Université du cinéma à l'ère numérique

En juillet 2014, pour commémorer son 60^e anniversaire autour du thème « Les murs ne nous ont jamais arrêtés », l'école de cinéma de Potsdam a été hissée du statut d'école supérieure d'art (*Kunsthochschule*) à celui d'université. Ce changement n'est pas vraiment surprenant : il témoigne de la puissance de recherche exceptionnelle de l'établissement et de ses programmes diplômants en études médiatiques. Le changement de nom de la plus ancienne école de cinéma d'Allemagne et l'attention actuellement accordée aux questions de patrimoine cinématographique n'ont fait qu'intensifier la réévaluation du passé de l'École. D'autres écoles de cinéma allemandes à Munich, Berlin et Ludwigsbourg se trouvent également à un moment critique de leur propre histoire, qui devient plus perceptible et passe aujourd'hui au premier plan. Afin de favoriser les échanges sur cette base et de réfléchir à des collaborations capables d'influencer l'évaluation collective de nos héritages respectifs, l'Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF a consacré un atelier à ce sujet, en septembre 2014.

L'Université a déjà pris des mesures pour opérer la transition de l'analogique au numérique, tant en matière de production que d'archivage. Un archivage passif n'est plus envisageable à l'ère numérique ; on ne peut plus se contenter de ranger les films sur une étagère en espérant qu'ils ne se dégraderont pas. Les fichiers numériques doivent être vérifiés constamment et transférés si l'on souhaite qu'ils restent lisibles. Une école de cinéma se doit de relever ces défis si elle tient à conserver un patrimoine numérique. La coordination du flux de travail numérique exige la prise en compte des pratiques archivistiques dès le début de la production d'un film, et ces pratiques ne peuvent être maintenues que si toutes les parties prenantes sont correctement sensibilisées aux nouveaux besoins. Pour cette raison, l'Université du cinéma a fait de l'archivage l'un des thèmes de ses conférences sur les bases de la technologie des médias, un cours obligatoire pour tous les étudiants, quelle que soit leur spécialisation.

Biographies

Le **professeur** et **docteur Chris Wahl** occupe actuellement la chaire Heisenberg de patrimoine audiovisuel à l'Université du cinéma Babelsberg KONRAD WOLF et dirige le projet de recherche « Culture du cinéma régional en Brandebourg »

financé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Il est l'auteur de *Multiple Language Versions Made in Babelsberg. Ufa's International Strategy, 1929-1939* (2014).

Le **docteur Ilka Brombach** est assistante de recherche sur le projet « Culture du cinéma régional en Brandebourg » depuis l'été 2014. Son travail se concentre sur les archives de films d'étudiants de l'Université du cinéma. Elle est

l'auteur d'*Eine offene Geschichte des Kinos: Autorenfilme von Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Wim Wenders, Christian Petzold, Thomas Arslan, Michael Haneke. Filmlektüren mit Jacques Rancière* (2014).

Le **docteur Tobias Ebbrecht** est maître de conférences en études cinématographiques et allemandes au département Communication et Journalisme ainsi qu'au Centre d'études allemandes de l'Université hébraïque de Jérusalem. Jusqu'à l'été 2014, il

était responsable des archives des films d'étudiants de l'Université du cinéma, dans le cadre du projet « Culture du cinéma régional en Brandebourg ». Il est l'auteur de *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis – Filmische Narrationen des Holocaust* (2011).

Notes

¹ « Auszug aus der Arbeitsverordnung des Archivs und der Expedition des Produktionszentrums », Archives École supérieure de cinéma et de télévision de RDA, avril 1975.

[Retour au texte >](#)

² Claus Löser, « Im Dornröschenschloss. Dokumentarfilme an der Babelsberger Filmhochschule » in *Schwarzweiß und Farbe. DEFA Dokumentarfilm 1946-92*, édité par Günter Jordan et Ralf Schenk, Berlin, 1996, p. 345.

[Retour au texte >](#)

³ Voir <http://www.filmuniversitaet.de/de/bibliothek-mediathek/veroeffentlichungen/40dokwo.html>

[Retour au texte >](#)

⁴ Dieter Wiedemann « Ein Blick zurück – nicht nur im Zorn –, ein Blick nach vorn – nicht nur im Übermut – 40 Jahre HFF Potsdam-Babelsberg » in *Jahrgänge. 40 Jahre HFF « Konrad Wolf »*, édité par Egbert Lipowski et Dieter Wiedemann, Potsdam, 1995.

[Retour au texte >](#)

⁵ Voir *Book of Fame. Ein Kaleidoskop erfolgreicher HFF-Alumni. 55 Jahre HFF Hochschule für Film und Fernsehen « Konrad Wolf » Potsdam-Babelsberg*, édité par Dieter Wiedemann et Klaus-Dieter Müller, Potsdam, 2010.

[Retour au texte >](#)

⁶ Le documentaire est conservé dans les archives de l'Université. Voir Axel Geiss, *Jahrgänge – Gesprächsrunden 40 Jahre HFF (Teil 1-6)*, Potsdam, 1994.

[Retour au texte >](#)

⁷ Voir *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, édité par Michael Wedel et al., Wiesbaden, 2013, Film im Sozialismus – die DEFA, édité par Barbara Eichinger et Frank Stern, Vienne, 2009, et *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture*, édité par Marc Silberman et Henning Wrage, Berlin.

[Retour au texte >](#)