

De l'avenir des cinémathèques Entretien avec José Manuel Costa

Robert Daudelin

Numéro 125, décembre 2005, janvier 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/7784ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Daudelin, R. (2005). De l'avenir des cinémathèques : entretien avec José Manuel Costa. *24 images*, (125), 36–41.

De l'avenir des cinémathèques

entretien avec José Manuel Costa

propos recueillis par Robert Daudelin

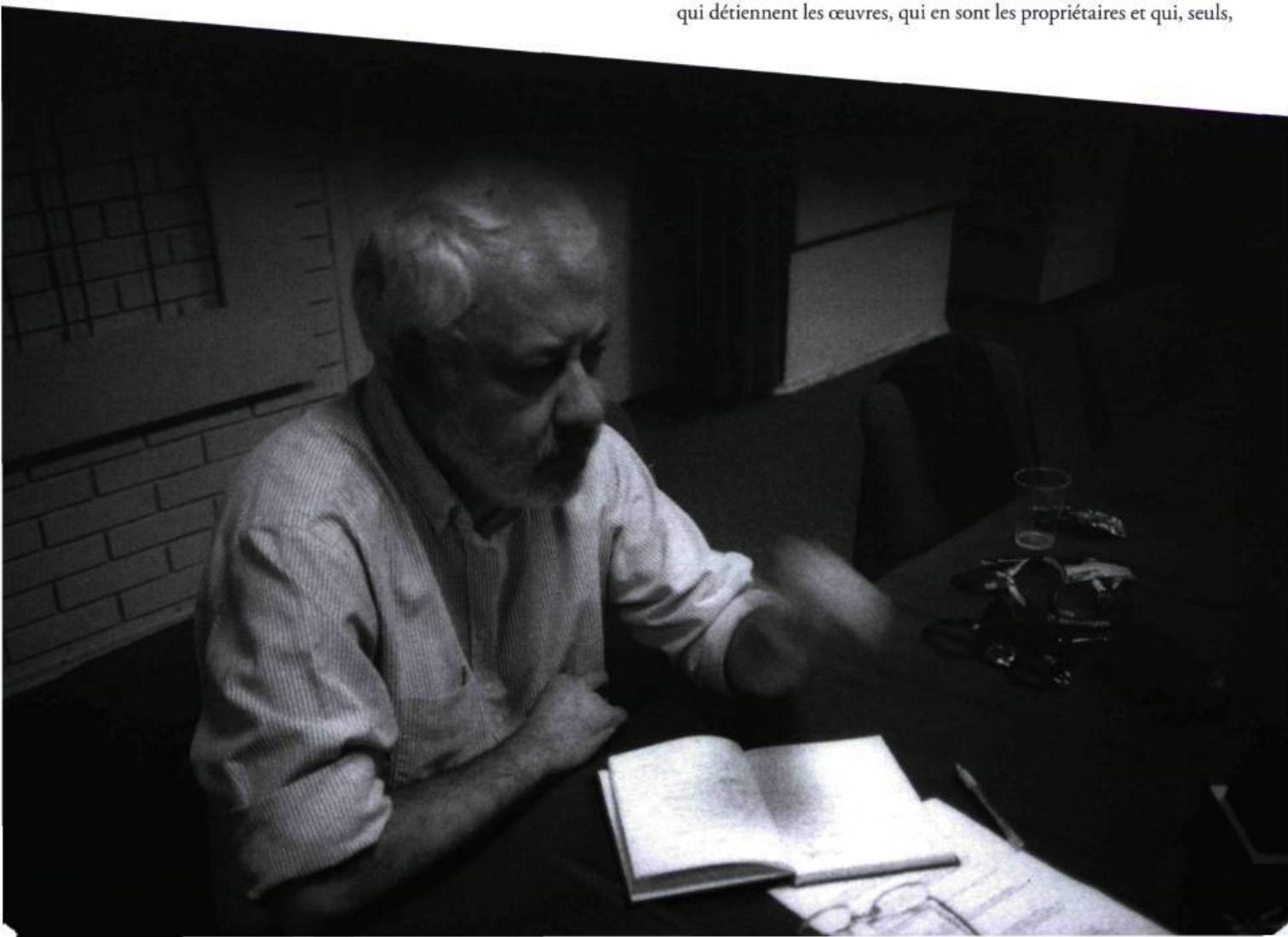
José Manuel Costa est vice-président de la Cinemateca Portuguesa de Lisbonne et à ce titre responsable du centre de conservation (ANIM) de la cinémathèque; il est membre de l'exécutif de l'Association des cinémathèques européennes et a siégé au comité directeur de la FIAF; il a exprimé son point de vue sur l'avenir des cinémathèques dans divers forums aussi bien que dans un article polémique (« Film Archives in Motion ») publié dans le n° 68 du *Journal of Film Preservation* (FIAF, Bruxelles, décembre 2004). Cette entrevue a été enregistrée à l'occasion du 61^e congrès de la Fédération internationale des Archives du film¹, à Ljubljana (Slovénie), en juin 2005.

J.M.C. : De l'avenir des cinémathèques... D'abord, est-ce qu'il y en a un? Vraiment, je pose la question. D'ici quelques années, est-ce qu'on aura encore des institutions similaires à ce qu'on a appelé,

pendant soixante, soixante-dix ans, des « cinémathèques », avec plus ou moins les mêmes fonctions? Ma réponse est : oui, *si...* Ce n'est pas un « oui » évident et sans condition. Et pour moi la condition la plus pressante aujourd'hui est celle qui relève du problème des droits, c'est-à-dire, de la propriété et du contrôle sur les matériaux du patrimoine cinématographique. Il ne s'agit pas d'une question nouvelle – tout au contraire – mais c'est dorénavant une question de base, *la question* à laquelle on ne peut plus échapper. Je m'explique!

Nous vivons dans une époque où je vois des risques concrets d'une transformation très rapide de ce qu'on a appelé « cinémathèque » en quelque chose de tout à fait autre, tout en continuant à l'appeler « cinémathèque », « musée du cinéma », « archives du film ». Mais elle devient autre chose!

Je vois deux tendances opposées. D'une part, nous risquons de devenir des services de conservation – les entrepôts des ayants droit! Nous serions alors, dans bien des cas, des institutions d'État hautement spécialisées qui offriraient des services de conservation à ceux qui détiennent les œuvres, qui en sont les propriétaires et qui, seuls,



décideraient comment ces œuvres doivent être utilisées, comment elles doivent être connues, comment elles doivent circuler – ce qui conduirait, à la limite, dans beaucoup de cas, et ironiquement, à leur non-utilisation ou non-circulation ! D'autre part, nous risquons aussi de devoir nous comporter comme des centres culturels, des centres de diffusion du cinéma, pas très différents des milliers d'institutions de ce type qui existent aujourd'hui, qui ne possèdent pas de collections, mais qui sont des endroits de programmation culturelle de cinéma, qui pensent la programmation comme une tâche essentiellement séparée des enjeux matériels des collections, et qui, faute de copies et faute d'aucun « droit », doivent en fait louer ces copies... en autant qu'ils trouvent encore des copies sur pellicule en location...

Je pense que le risque, c'est de devenir l'un ou l'autre, ou les deux à la fois, comme un corps démembré, dont chaque partie a une vie indépendante. Ce risque est très concret et se confirme dans de nombreuses expériences que nous connaissons bien dans de très nombreux pays. Si un tel changement arrive, c'est l'essence même du mot « cinémathèque » qui disparaît. Et ce n'est pas le mot comme tel qui a de l'importance : la différence historique entre « cinémathèque », « musée du cinéma » et « archives du film » ne m'intéresse pas beaucoup. Il y a eu des différences – institutionnelles, historiques ou culturelles – mais ce qui m'intéresse, c'est ce qu'ils avaient en commun : pendant de nombreuses années, il y a tout de même eu des buts communs, pas nécessairement identiques dans chaque institution ; mais il y avait cette préoccupation commune qui était le lien entre ceux qui ont la responsabilité d'une collection et qui doivent réfléchir à l'histoire du cinéma, et à la façon dont on montre l'histoire du cinéma. Ces deux choses avaient un rapport étroit. Or, si on brise ce rapport, on aura des institutions qu'on va continuer à appeler « cinémathèques », mais on n'aura plus la même chose.

Or, ce qui est à l'origine de chacune de ces deux tendances, c'est toujours l'absence de droit, ou d'autorité, sur la collection qu'on a constituée, ou que, dans leur ensemble, les cinémathèques du monde ont constituée. Ou, plus précisément, un vide qui a toujours été là, mais qui, pendant longtemps, pouvait être oublié, dans une sorte de *statu quo* qui nous permettait d'avancer. L'absence de droits des cinémathèques vis-à-vis les œuvres qu'elles conservent, ce n'est pas un problème nouveau ! C'est une question intimement liée à la naissance même des cinémathèques ; c'est donc une question congénitale, intrinsèque de leur histoire. Contrairement aux musées d'art qui ont toujours acheté les éléments de leur collection, les cinémathèques ont travaillé durant toutes ces années sur des œuvres qu'elles ne « possédaient » pas – ou qu'elles ne possédaient qu'en partie, dans certains cas exceptionnels où elles étaient propriétaires de certains matériaux spécifiques. Je sais qu'il y a des exceptions mais je parle de la règle générale. Ce problème existait dès le départ, et il n'a jamais été résolu. D'abord, parce que ce n'était pas facile d'imaginer la solution ; puis parce que ce n'était pas urgent. Or, justement, c'est désormais urgent d'en parler et de résoudre ce problème.

R.D. : Pourquoi, selon toi, y a-t-il désormais urgence ?

J.M.C. : Parce que maintenant la contradiction entre ce qu'il faut faire et les conditions pour le faire s'est énormément amplifiée. Parce que les tâches sont beaucoup plus grandes. Parce que les blocages juridiques sont plus nombreux. Parce qu'on est de plus en plus conscients qu'une partie énorme du patrimoine cinématographique dort

sur nos étagères et qu'il y a un public qui en réclame l'accès. Et parce que, paradoxalement, je crois que nous sommes la génération qui, affrontant ce besoin, a aussi l'occasion historique de le satisfaire...

Aujourd'hui, le problème des droits n'est même plus seulement un « problème des cinémathèques ». Dans mon rôle d'archiviste je suis fréquemment le fromage dans le sandwich : nous avons maintenant affaire à des collectivités qui nous demandent des services publics concernant un patrimoine collectif. Le public et nos gouvernements exigent que nos collections soient accessibles ; et nous dépendons des propriétaires des films qui, d'un point de vue légal tout à fait légitime, nous disent : « les œuvres sont à nous, c'est à nous de définir les règles et les limites de cet accès » – et cela, de plus en plus, même dans ce qu'on considérait jusqu'alors comme domaine culturel... Avant, les cinémathèques étaient les seules à vouloir faire sortir les œuvres de l'oubli, et, avec peu d'exceptions, quand elles le faisaient, elles étaient, sinon autorisées, au moins traitées avec indifférence par ceux qui détenaient la propriété de ces œuvres. Maintenant, l'émergence d'un marché du patrimoine et les mutations de l'enjeu patrimonial nous ont placés au carrefour de toutes sortes d'intérêts.

Mais je répète : je ne vois pas tout ça seulement comme problème ; je le vois aussi comme opportunité. Je pense que c'est peut-être bien de subir cette pression, parce qu'on est finalement poussé à lui faire face, et parce qu'il faudra bien un jour lui trouver une réponse.

R.D. : Mais ne pouvons-nous pas nous inspirer de l'exemple des musées traditionnels ?

J.M.C. : Beaucoup de collègues disent en effet : « Nous n'avons qu'à suivre l'exemple des musées ». Les musées achètent les tableaux et, si nous ne pouvons pas acheter les films, qu'on nous accorde au moins l'autorité sur certains matériaux ou certaines possibilités de « travailler » sur les films. Il y a évidemment du vrai dans cette affirmation, mais toute la question est justement dans la nuance, dans la différence entre les tableaux et les films et finalement, dans la pratique ! En effet, même si c'est possible dans certains cas, on ne pourra pas – et ça n'a pas de sens – acheter les droits d'exploitation de tous les films comme condition de sauvegarde ! On n'achète pas *The Grapes of Wrath* comme on achète un tableau, fût-il *Guernica* ! Or, si on achète un tableau, on achète un matériel unique et on a la possibilité de travailler comme on veut, de l'exposer, de le faire circuler ; c'est notre choix, notre responsabilité ; avec les films, la question se pose bien différemment. Même dans les cas des œuvres d'art reproductibles (la gravure, la

Le public et nos gouvernements exigent que nos collections soient accessibles ; et nous dépendons des propriétaires des films qui, d'un point de vue légal tout à fait légitime, nous disent : « les œuvres sont à nous, c'est à nous de définir les règles et les limites de cet accès » – et cela, de plus en plus, même dans ce qu'on considérait jusqu'alors comme domaine culturel.



*Nous conservons,
nous préservons,
nous restaurons,
nous montrons,
nous « travaillons
culturellement » sur nos
collections, nous bâtissons
des « programmes », nous
échangeons avec d'autres
musées, nous faisons de
l'éducation à l'image et à
l'histoire du cinéma. C'est
toute cette chaîne d'activités
qui doit être clarifiée et
clairement autorisée.*

Qui plus est, si on veut vraiment commencer par le commencement, on doit s'interroger sur la façon d'envisager des contrats avec ceux qui sont disparus... Dans le domaine de la propriété, le premier problème est celui des ayants droit inconnus ; le deuxième, c'est de trouver un ayant droit qui, non seulement « accepte », mais signe un texte où, noir sur blanc, il autorise une cinémathèque à faire ce qu'elle doit faire pour sauver l'œuvre dont il est propriétaire et l'utiliser dans son travail muséographique.

R.D. : Et dans les cas où il existe effectivement des contrats...

J.M.C. : Dans le cas où il existe des contrats, il est rare que ceux-ci donnent aux cinémathèques absolument tout ce dont elles ont besoin pour travailler sur et avec les films. Si l'on s'en tient aux choses essentielles qu'une cinémathèque doit faire (conserver, sauver les films en les copiant, travailler sur les films de tous les points de vue muséographiques), c'est rare que les choses soient automatiques ou définitives – par exemple, en ce qui concerne l'autorisation de dupliquer, parce qu'il faut en redemander l'autorisation au cas par cas, ce qui est impensable si la collection est le moins important. Il faut aussi pouvoir projeter, et c'est l'aspect de notre travail le plus facilement admis. Mais, même là, dans beaucoup de contrats écrits, il y a fréquemment des limitations. Il n'est pas rare de voir une pratique qui va au-delà de ce qu'autorisent les textes.

Il y a encore d'autres besoins auxquels les musées du cinéma, comme musées, devraient pouvoir répondre. Travailler sur un film, d'un point de vue muséographique, c'est aussi le faire circuler – échanger des cycles, des rétrospectives – avec des contraintes très rigoureuses, bien sûr, comme un musée le fait avec d'autres musées... Aussi, l'édition DVD est désormais un enjeu supplémentaire. Comme les autres musées, les cinémathèques ont toujours fait de la contextualisation – notamment en publiant des livres, en organisant des présentations qui venaient compléter la projection des films. Or, plus qu'une « substitution » de la projection de la copie

lithographie, la photographie, et assurément, aujourd'hui, les installations sur support numérique...), les musées ont affaire à des matériaux sur lesquels ils possèdent le contrôle, au moins pour tout ce qui concerne les besoins patrimoniaux et culturels. Alors que, dans le cas des musées, il y a transmission (de propriété, de responsabilité de sauvegarde), dans le cas des cinémathèques il y a nécessité de partage et d'articulation avec des ayants droit. Plus on examine cet exemple, plus il nous montre ses limites : le texte contractuel doit être tout à fait distinct.

(à laquelle, en termes muséographiques, je m'oppose) je vois l'édition DVD comme un fabuleux terrain de travail complémentaire. Mais tout cela est typiquement hors contrat, même dans un vrai contexte culturel. Comme, en général, sont hors contrat toutes les utilisations des œuvres pour faire de l'éducation à l'image...

Je répète : je ne vois pas d'avenir pour les cinémathèques si on ne règle pas ces questions. Donc, si l'exemple des musées de beaux-arts n'est pas suffisant, il nous reste à inventer un modèle nouveau. Et c'est un problème qui en cache un autre, puisque la question que les cinémathèques doivent alors se poser, c'est : « Sommes-nous prêts à définir notre champ d'action ? » Cela suppose qu'on définisse l'institution « cinémathèque-musée du cinéma », qu'on délimite notre champ spécifique de travail, au milieu de tous les autres qui font du « travail culturel » dans le cinéma.

R.D. : Quelle envolée ! Il faut dire qu'on discute de ces questions-là ensemble depuis une bonne quinzaine d'années. Mais, en insistant autant sur la question des droits, j'ai l'impression que tu changes de terrain...

J.M.C. : Désolé pour l'envolée ! Je sens qu'il y a des collègues pour qui tout ça c'est du passé ; qu'on ne peut pas essayer de résoudre ce qui n'a jamais été résolu, et que les enjeux actuels sont ailleurs, surtout dans le changement de paradigme, la fin du cinéma « photochimique ». Je pense, au contraire, que l'enjeu numérique nous oblige, d'un côté, à pousser encore plus loin nos exigences de « connaissance du photochimique » et de ses enjeux de sauvegarde, et, d'un autre côté, à refonder le mouvement des cinémathèques sur d'autres bases juridiques. Je ne vois pas de solution pour la sauvegarde effective de ce patrimoine sans un minimum de « droit public » !

R.D. : Comme tu viens de le rappeler, depuis plusieurs années la comparaison entre cinémathèque et musée de beaux-arts a été une façon régulièrement utilisée pour éclairer le débat sur l'avenir des cinémathèques. Or tu insistes surtout sur les limites d'une telle comparaison et l'importance de répondre à la question préalable : Quel est le champ d'action, quelle est la mission particulière des cinémathèques ? Mais les cinémathèques ne sont-elles pas d'ores et déjà engagées dans un processus de « muséalisation », processus qui s'accélère même du fait de l'évolution technique récente du cinéma ? Plusieurs d'entre nous sont désormais d'avis que le spectacle cinématographique, tel qu'on l'a célébré depuis 70 ans, c'est seulement dans les cinémathèques qu'on va pouvoir le retrouver... Et la fréquentation des cinémathèques va être en tout point comparable à la fréquentation des musées de beaux-arts.

J.M.C. : Je ne suis pas complètement d'accord avec cette description... Je ne crois pas qu'il y a « muséalisation » progressive : je pense que c'est de là qu'on est parti ! Durant les dix premières années d'existence des cinémathèques, elles n'étaient pas le seul endroit où l'on pouvait voir des films du passé, mais presque. Notre point de départ, c'est donc un musée dans lequel l'œuvre exposée, c'est le film qu'on projette sur l'écran. Et quelles qu'aient été les différences d'approches, les cinémathèques ont constitué des collections avec l'objectif de : « conserver et montrer » (au moins « conserver et créer des conditions de montrer »), de travailler sur les collections, soit par des projections quotidiennes, soit par des projets d'éducation cinématographique. Le côté muséographique était là dès le départ.

La différence nouvelle, c'est en effet que nous risquons d'être bientôt les seuls à présenter des projections cinéma en 35 mm. Cela étant dit, je ne crois pas à la disparition de la projection classique dans un avenir très rapproché. Déjà pour l'industrie, je doute de la vitesse du changement – bien que je sache que le processus de changement est en marche. Mais, au-delà de ça, que va-t-il arriver de ce marché parallèle, ce « marché culturel », qui, j'insiste, continue à grandir autour et au-delà des cinémathèques? Ainsi, dans mon pays, le Portugal, il y a plusieurs centres culturels qui s'équipent actuellement en 35 mm. Des gens sont donc prêts à investir dans de tels équipements, ce qui me laisse penser que pour un bon moment – quelques dizaines d'années, peut-être – on va continuer à projeter de la pellicule... Mais si, un jour, les cinémathèques sont en fait les seules à pouvoir projeter en 35 mm, je suis fermement d'avis qu'elles doivent continuer à le faire, toujours, même si cela suppose que nous devenions producteurs de la matière première, c'est-à-dire la pellicule. Et en fait, si cela arrive, nous deviendrons encore davantage des musées (on sera le musée de l'archéologie du spectacle cinématographique) – mais dans beaucoup d'aspects essentiels, on l'a toujours été...

Pour moi, la différence, ce n'est donc pas qu'on va devenir des musées. Nous l'étions et nous pouvions travailler parce que, dans l'essentiel, nous étions isolés et que le patrimoine n'était justement que question de musée. Or le patrimoine est désormais une question de marché et c'est ça qui a tout transformé.

R.D. : Mais revenons à ta question : « Comment régler une fois pour toutes le problème des droits? »

J.M.C. : Il faut d'abord faire un travail sur les concepts, donc sur les mots. C'est le moment de dire clairement ce dont nous avons besoin pour faire ce qu'on nous demande de faire (qui n'est même plus, je le répète, seulement ce qu'on *veut* faire!). Ainsi, aujourd'hui, on nous fait obligation de sauver un patrimoine, de le sauver et de le diffuser sur une grande échelle... Que faisons-nous pour remplir cette tâche? Nous conservons, nous préservons, nous restaurons, nous montrons, nous « travaillons culturellement » sur nos collections, nous bâtissons des « programmes », nous les échangeons avec d'autres musées, nous faisons de l'éducation à l'image et à l'histoire du cinéma. C'est toute cette chaîne d'activités qui doit être clarifiée et clairement autorisée. Bien sûr cette clarification doit être faite dans le respect de la propriété de l'œuvre et de son domaine d'exploitation. Bien sûr, il y aura une frontière évidente où rien ne pourra être fait sans l'intervention explicite de l'ayant droit. Mais *en deçà* de cette frontière il faut créer un espace de travail protégé, où on n'est pas soumis à des consultations et à des accords individuels permanents...

Pour surmonter ce problème, il nous faut alors deux choses : d'un côté, un travail sur les lois. Un travail qui, par exemple, passerait par l'exploration des possibilités déjà ouvertes, en théorie, par les clauses d'exception dans les conventions internationales du droit d'auteur ou du « copyright » – une route que nous n'avons pas suffisamment examinée, et qui pourrait aboutir, entre autres, à la création d'instruments juridiques complémentaires, c'est-à-dire, des sous-conventions qui régiraient globalement l'activité des cinémathèques. En un mot, je répète : un minimum de « droit public » pour le cinéma, qui au fond ne viendrait que répondre aux tâches publiques déjà instituées par les sociétés. Mais l'autre tâche qui nous incombe et qui, au fond, doit être réglée en parallèle avec celle-là, c'est de préciser ce qui définit les

cinémathèques-musées-archives du film par rapport aux autres institutions culturelles qui travaillent sur le patrimoine. Il faut vraiment être capable de définir qui fait ce travail et qui ne le fait pas.

R.D. : Pour les besoins de la discussion, imaginons un scénario absurde : les cinémathèques en ayant marre de toutes ces discussions qui ne mènent à rien avec les ayants droit leur disent : « Bon, très bien, comme 95 % des films de nos collections sont votre propriété, nous vous les rendons. Venez les chercher, reprenez-les. Si vous avez besoin de nos services pour des travaux de restauration, ou autre chose, nous en discuterons en temps voulu... » Et nous mettons les films dans des boîtes, nous les sortons de nos entrepôts et y gardons seulement les films du domaine public – qui représentent plus ou moins 5 % de nos collections. Que se passe-t-il?

J.M.C. : Je ne peux évidemment imaginer un tel scénario qu'avec les ayants droit que je connais, ceux avec lesquels nous avons déjà eu affaire. Il y a toutes sortes de situations et de contradictions... Si on parle des ayants droits du patrimoine étranger, dont la survie ne dépend pas de nous, notamment du patrimoine hollywoodien, le scénario dont tu parles n'aurait donc pas beaucoup de raison d'être, sauf dans les très rares cas (pour une cinémathèque comme la nôtre) où nous détenons des éléments matériels précieux, comme des copies de première génération par exemple – cas où, d'ailleurs, l'esprit de collaboration de beaucoup de ces ayants droit étant fréquemment bon, ton scénario serait de nouveau difficile à imaginer. Dans le cas des ayants droit nationaux dont nous conservons des éléments matriciels, j'imagine que la réponse serait multiple. Pour les œuvres qui ont au moins un certain potentiel d'exploitation dans les nouveaux marchés du patrimoine, et même si notre domaine de travail était parfaitement distinguable de ce marché, on risquerait de se faire répondre : « Bon, on va faire le travail nous-mêmes. On vous remercie d'avoir conservé ce matériel pendant toutes ces années! » Il faut rappeler que, dans bien des cas, notre travail de sauvegarde a été fait bien avant que les ayants droit actuels soient les propriétaires des films...

Un geste aussi radical provoquerait des réactions radicales. Mais je n'envisage pas une telle situation. Je ne peux pas imaginer, même théoriquement, de traiter ainsi les œuvres des cinéastes de notre patrimoine. Après avoir conservé ces films pendant de nombreuses années, poser les boîtes à la porte de la cinémathèque... Non! À moins d'y être obligés... Et je crois d'ailleurs que, dans notre cas, qui est celui d'un organisme d'État dont le rôle « officiel » est de sauvegarder le patrimoine culturel du pays, au moins pour certains matériels, on serait devant une contradiction formelle...

Si nous, qui avons des responsabilités dans les cinémathèques, nous ne savons pas dire quelle différence il y a entre notre travail de projection et celui des salles de répertoire ou de ces nombreux lieux culturels qui diffusent du cinéma, alors là, le problème est beaucoup plus grave et nous sommes en train de préparer notre disparition.



R.D. : On pourrait aussi le faire, sans rétroactivité, en disant simplement : « Nous avons désormais une nouvelle politique : nous n'acceptons plus de film en dépôt dans nos collections, si vous n'acceptez pas toutes nos conditions ».

J.M.C. : Dans beaucoup de cas, je suis presque certain qu'on nous répondrait : « Tant pis ! Je laisse le matériel au labo. »

R.D. : Sans parler du cynisme de certains cinéastes, et pas les moindres, qui ne voient aucun problème à laisser leurs films au labo ; pas plus qu'ils ne voient de problème à ce qu'on altère leurs films avec les nouveaux moyens de l'électronique...

J.M.C. : Mais les gens dont nous parlons, ce ne sont pas des cinéastes. Ce sont, ou des producteurs, ou des détenteurs actuels de droits, qui pensent aussi « conservation » – parce qu'il n'y a plus de marché unique d'exploitation immédiate – mais qui pensent conservation différemment de nous, parce que, au fond, ils pensent à moyen et à court terme.

R.D. : N'y aurait-il pas une autre démarche « violente » possible ? Une démarche qui puisse amener les ayants droit à réfléchir à ce que sont la fonction et la responsabilité des cinémathèques. Une démarche commune, il va sans dire ; pas l'initiative d'une avant-garde qui se suiciderait dans l'opération.

J.M.C. : Effectivement de telles démarches peuvent être discutées – et je ne vois pas du tout pourquoi elles devraient être suicidaires... Il faudrait convenir d'abord entre nous qu'il s'agit d'une priorité et inscrire à l'ordre du jour des cinémathèques, comme prioritaire, un débat sur cette question. Mais, pour le moment, je ne sais pas qui sont ceux qui suivraient cette direction... Je sens encore une certaine résistance quand on suggère d'inscrire ces questions à l'ordre du jour...

R.D. : Mais, à part nous, qui sommes des « obsédés », as-tu l'impression qu'on se préoccupe aujourd'hui de l'existence des cinémathèques ?

J.M.C. : Peut-être, je me le demande, il y a une réponse qui présente des différences nuancées, selon qu'on est européen ou pas... Mais il faut distinguer, selon qu'on parle du public – ou *des publics* – ou des ayants droit. Pour ce qui est de l'Europe, il n'y a pas de doute, il y a en beaucoup qui ont besoin des cinémathèques. Les chercheurs, les producteurs d'événements culturels, les enseignants, les étudiants ont besoin des cinémathèques. Et même les distributeurs et les producteurs ont besoin des cinémathèques, parce qu'ils savent qu'il y a des collections de films immenses qui n'existent que dans les cinémathèques. Et, pour ces mêmes raisons, le marché DVD a besoin des cinémathèques.. Et enfin, il y a un public – dans certains cas un grand public – pour les cinémathèques, pour les projections de classiques du répertoire. Je suis donc catégorique : en Europe, on a besoin des cinémathèques et de leurs activités. Et ce rôle public des cinémathèques, reconnu par une vaste majorité des États européens qui leur attribuent des tâches spécifiques, rend impossible leur disparition. En tout cas une telle disparition ne passerait pas inaperçue !

Mais ta question peut avoir un aspect plus troublant, si on l'adresse de l'intérieur, à la communauté même des cinémathèques. Qui, parmi « nous », est encore absolument convaincu de notre différence, de notre rôle indispensable par exemple pour ce qui est de la diffusion, au moment où – ce ne sont que des exemples – beaucoup d'autres



présentent des rétrospectives, où il y a le boom de la consommation DVD ? La question est troublante mais elle est décisive... Enfin, si nous, qui avons des responsabilités dans les cinémathèques, nous ne savons pas dire quelle différence il y a entre notre travail de projection et celui des salles de répertoire ou de ces nombreux lieux culturels qui diffusent du cinéma, alors là, le problème est beaucoup plus grave et nous sommes en train de préparer notre disparition...

Naturellement, la différence fondamentale c'est que ceux qui travaillent sur une collection, ceux qui ont à l'identifier, à la cataloguer, à la rendre accessible, ceux qui ont affaire à l'univers de la conservation et de la restauration sont évidemment plus proches des raisons mêmes d'interroger l'histoire acquise du cinéma. Comme les musées qui font des recherches sur leurs fonds, ils s'interrogent à chaque moment sur cette histoire devant la résistance matérielle des œuvres mêmes. Ils découvrent sans cesse des aspects nouveaux de l'histoire du cinéma parce que, par exemple, ils ont à travailler sur différentes versions de certaines œuvres ; ils restaurent

des œuvres qui étaient tombées dans l'oubli et qui soudainement éclairent de façon nouvelle certains trous, ou certaines zones de l'histoire du cinéma. C'est tout ça qui crée la spécificité de notre travail de diffusion. C'est vrai que certaines des rétrospectives que nous présentons pourraient tout aussi bien être présentées ailleurs que dans une salle de cinémathèque. Il n'en reste pas moins que, quand elles partent de là, elles portent le sceau cinémathèque, de ce qui est spécifique à la cinémathèque – en un mot, de ce qui est articulé sur un travail proprement muséographique.

R.D. : Mais justement, est-ce que tu crois, José, que les cinémathèques, en tant que groupe, en tant que communauté professionnelle spécifique, sont en mesure de répondre à cette question ?

J.M.C. : Je crains malheureusement que non ! Le fait qu'on a travaillé isolément durant des dizaines et des dizaines d'années a rendu une partie de notre monde paresseux... Or, depuis une vingtaine d'années, il y a beaucoup d'autres personnes qui travaillent dans des domaines que nous étions les seuls à explorer auparavant. Et justement, l'apparition de ces lieux nouveaux pose la question : « Travaillons-nous ? » et « Travaillons-nous différemment ? » Et je ne crois pas que l'ensemble des cinémathèques ait suffisamment réfléchi à ça.

R.D. : L'apparition du DVD n'a-t-elle pas eu un rôle d'accélérateur dans ce contexte ? N'assistons-nous pas à un glissement dans la cinéphilie ?

J.M.C. : Si nous entrons dans le lieu de travail d'un historien de l'art, on va y trouver des milliers de livres avec des milliers de reproductions... Je ne vois pas de problème avec le DVD : le DVD est fabuleux pour ce qui est de la qualité, par rapport à ce que nous proposait la cassette VHS. Je le perçois comme un instrument. En aucun cas le DVD ou même un support numérique plus exigeant, aussi bon soit-il, peut-il se substituer à l'œuvre sur pellicule projetée sur grand écran, au moins dans un contexte justement muséographique, parce que sa nature ne serait pas celle de l'œuvre même (en termes de lumière, de transparence, de contraste, même si cette distinction semble imperceptible, même si on ne sait pas encore la décrire complètement...). Il faut par contre qu'on s'y investisse rapidement et que les cinémathèques produisent des nouveaux outils de recherche adaptés au numérique, comme elles ont toujours publié des livres qui étaient des objets complémentaires à la conservation et à la projection.

R.D. : J'élargis délibérément la question en me rappelant une conversation récente avec le directeur d'un festival prestigieux qui vantait la qualité d'une projection numérique qu'il venait de voir. Et on sait que le public, en général, partage bien l'avis de ce directeur. Qui désormais se soucie de savoir si un film est projeté en 35 mm ? Qui va dire : « Peu m'importe la qualité exceptionnelle de cette projection : ce n'est pas du cinéma ? » Nous qui travaillons dans les cinémathèques ? Si c'est le cas, nous avons un autre problème !

J.M.C. : Si le public ne voit pas, ne comprend pas la différence, pourquoi viendrait-il à nos projections ? Je crois qu'il y a là deux phénomènes superposés : d'un côté, la perception, d'une part du public, de la différence de nature physique même de l'image (contre une supposée évaluation de « qualité » abstraite) ; d'autre part, peut-être le début de ce « nouveau » côté muséal dont on parlait avant, c'est-à-dire, contre toute prédiction, une valorisation de l' « aura »

de la projection de la pellicule originale. Si les gens continuent à aller dans les musées et aux concerts, c'est bien parce qu'ils savent que le tableau original est autre chose que la meilleure des reproductions (et on sait que des reproductions pourraient tromper une partie du public...) et que le concert en salle est tout autre chose que le meilleur enregistrement possible en CD. Contrairement à beaucoup – qui, là, insistent à dire que pour le cinéma c'est différent –, je crois que le rapport sera très semblable.

Par ailleurs on répète qu'il faut sauvegarder le spectacle cinématographique : or le spectacle cinématographique, ce n'est pas que la « définition » de la pellicule 35 mm : c'est la salle obscure (que la pellicule exige), c'est la vision collective de l'œuvre, c'est même, à la limite, cette inscription dans le temps qui vient de la « matérialité » de la pellicule et inclut les traces de sa vie mécanique, traces qu'on espère toujours peu nombreuses, mais qui font partie de l'« impression de cinéma ». C'est tout cet ensemble que les cinémathèques doivent sauvegarder, pour les œuvres de ce premier siècle de cinéma.

R.D. : Mais au-delà de tout ça... Tu parlais tout à l'heure d'un changement de paradigme et des enjeux du numérique... Comment les vois-tu ?

J.M.C. : Nombreux ! En effet, immenses, si on croit à un avenir, qui présuppose qu'on a réglé les problèmes précédents, et si on reconnaît que, avant tout, le numérique nous impose des responsabilités envers la sauvegarde de ce qu'il vient remplacer. Le numérique c'est, bien sûr, le besoin de réapprendre une théorie et une pratique de la conservation des œuvres nées dans cette technologie – en fait, de les réinventer. Le numérique sera sûrement, plus que tout autre – et si on résout la question juridique... –, la révolution de l'accès aux images pour des buts de recherche. Avec le numérique, ce n'est pas seulement la quantité mais la nature de la demande qui changera, puisque la recherche future sera celle, intense, de tous les domaines de la société, l'image devenant source d'information pour toutes catégories et tous domaines de la culture humaine. Les archives seront des lieux de recherche au-delà de leur dimension individuelle ; elles seront sûrement perçues en réseau, et obligées de se constituer en réseau. Cette immense mutation aura des effets sur les re-lectures successives de l'histoire du cinéma, les rapports entre les histoires possibles, notamment en ce qui concerne le rôle et la nature des modèles dominants. D'un autre point de vue, cette immense révolution dans la périphérie (les réseaux d'images, la recherche) impliquera aussi, je crois, en sens inverse, une réinvention du rôle du centre, donc de la salle de projection. En fait, précisément parce qu'il y aura un effet centrifuge, je crois que le besoin de concentration dans la salle sera aussi d'autant plus grand. Je vois la salle comme laboratoire de ces interrogations et lectures, comme l'endroit de l'émotion, et, parce qu'elle est cela, comme base de toute reformulation de pensée. S'il y a un avenir, je vois pas mal de choses à faire... ☞

1. Fédération internationale des Archives du film regroupant quelque 135 affiliés de plus de 80 pays.

Propos recueillis (au magnétophone) le 7 juin 2005. Remerciements à la Slovenska Kinoteka, pour le magnétophone ; et à Paolo Cherchi Usai, pour la préparation de cette entrevue.

