

AOUT 1984 - 6 FF

Le Courrier de l'unesco



Eternel cinéma

Le temps des peuples

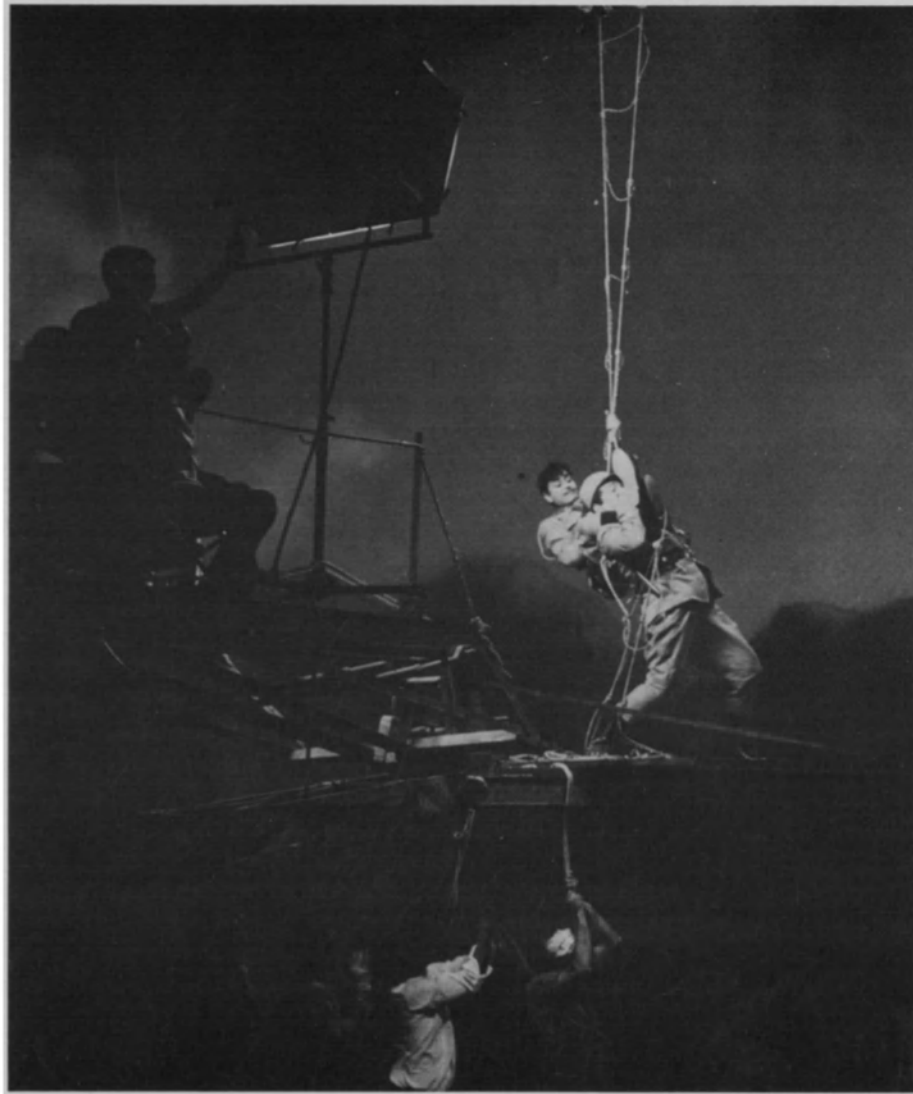


Photo Prem Sagar © Parmage, Paris

26 Inde

Vivre dangereusement

Le danger est le lot quotidien des cascadeurs, ces héros du cinéma dont on ne célèbre pas assez les exploits. Jour après jour et de film en film, ils sautent du haut des toits, tombent d'un cheval au galop ou provoquent, au volant d'une voiture lancée à toute vitesse, des accidents spectaculaires, risquant leur vie pour que le spectateur frissonne par personne interposée et s'évade un instant du train-train ordinaire. Ci-dessus, deux cascadeurs indiens pendant le tournage de *Lalkar*, un film dont l'histoire se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale.

PAR un cruel paradoxe, l'art le plus populaire du 20^e siècle, le cinéma, est aussi le plus menacé. Nulle forme d'art n'a été et n'est encore autant frappée de destruction, volontaire ou involontaire, au cours de son histoire. L'ampleur des pertes est accablante.

A cette disparition, dont on mesure pleinement aujourd'hui le caractère désastreux pour la mémoire de l'humanité, il est deux causes majeures — analysées en détail dans ce numéro spécial du *Courrier de l'Unesco* consacré à la défense et préservation du cinéma —, l'une qui tient aux mentalités, l'autre à la chimie, et qu'il faut d'emblée dénoncer.

Trop longtemps négligé, voire méprisé, dans sa valeur culturelle, au profit de sa seule valeur commerciale, le film a été dans de nombreux pays mis au rebut, anéanti, par vagues de destruction aussi impitoyables qu'imprévoyantes, chaque fois que semblait l'exiger l'évolution de l'art cinématographique, qu'il s'agisse des techniques ou des modes.

Asservi à un support toujours fragile et plus ou moins éphémère, la pellicule, le film reste condamné, faute de certaines précautions, à une mort chimique qui peut parfois frapper très vite et causer des ravages, comme c'est le cas parmi les œuvres réalisées avant 1950, où cette destruction a pris les allures d'une catastrophe culturelle.

Très tôt, quelques pionniers, passionnés de cinéma, ont réagi pour tenter de rendre au film son statut de bien culturel et pour préserver, non sans se heurter souvent à un climat d'hostilité, les œuvres qui leur paraissaient les plus précieuses sous forme de collections, prototypes, imparfaits mais salutaires, des modernes archives du film. Et dès avant la Seconde Guerre mondiale fut créée la Fédération internationale des archives du film, la FIAF, instance centralisatrice et premier pas vers une cinémathèque mondiale.

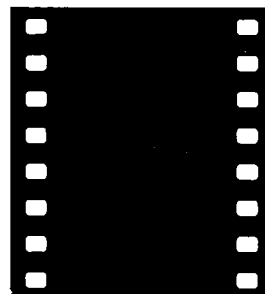
Avec les années il est apparu de plus en plus que cette défense du cinéma, pour être efficace et complète, devait passer par une coopération internationale. Depuis bientôt dix ans, un mouvement s'amplifie dans ce sens, qui a abouti, en 1980, à l'adoption, par l'Unesco, d'une « Recommandation pour la sauvegarde et la préservation des images en mouvement », donnant enfin sa pleine et entière dignité à un art trop maltraité et proposant à la communauté internationale des mesures concrètes pour protéger le patrimoine et l'avenir de ce grand moyen de communication entre les hommes.

Cette année encore, en avril, accueillie par le *Oesterreichisches Filmarchiv* et le *Oesterreichisches Filmmuseum*, s'est tenue à Vienne une Consultation organisée par l'Unesco en collaboration avec la FIAF, la FIAT (Fédération internationale des archives de télévision), l'IASA (Association internationale des archives sonores) et l'IFTC (Conseil international du cinéma et de la télévision). Une vingtaine de représentants d'archives du monde entier se sont ainsi réunis pour établir un programme d'action sur dix ans, en matière d'archives audio-visuelles, et mettre au point un questionnaire permettant d'évaluer en 1986 les effets de la Recommandation de l'Unesco sur la conservation des images en mouvement.

C'est ce double courant de sauvegarde et de sauvetage, à la fois dans les esprits et dans la pratique, qu'évoque, avec son habituel souci d'ouverture sur le monde, ce numéro du *Courrier de l'Unesco*. Pour que vive le cinéma, le fragile, l'éternel cinéma.

Notre couverture : avant et après, photo ancienne restaurée par activation neutronique. Ce procédé qui permet de faire réapparaître des détails devenus invisibles peut également s'appliquer aux images en mouvement. La photo originale a été prise au 19^e siècle par l'Anglais William Henry Fox Talbot, l'un des pionniers de la photographie. Photo © The National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Rédacteur en chef : Edouard Glissant



4 Un art vulnérable

par Raymond Borde

7 Afrique : pour sauver l'histoire en images

par Paulin Soumanou Vieyra

9 Le patrimoine cinématographique de l'Égypte

par Khaled Osman

10 L'ultimatum du nitrate

par Ray Edmondson et Henning Schou

12 L'électronique au secours du cinéma

par Kerns H. Powers

14 Le retour de Napoléon

par Roy Malkin

17 Avis de recherche

par Sam Kula

20 La chaîne des cinéphiles

par Italo Manzi

22 Inde : il n'est jamais trop tard...

par Paramesh Krishnan Nair

24 Thaïlande : le prince et le cinéma

par Dome Sukvong

25 Cuba, l'image d'un peuple

par Manuel Pereira

26 Cinémathèques : la règle du jeu

par Frantz Schmitt

27 Une nouvelle source de l'histoire

par Boleslaw Matuszewski

29 Suisse : archives pour tous

par Freddy Buache

La fin du secret

30 Le Gosfilmofond de Moscou

par Vladimir lourevitch Dmitriev

32 L'Unesco et les images en mouvement

par Wolfgang Klau

34 La Fédération internationale des archives du film

par Robert Daudelin

2 Le temps des peuples

Inde : Vivre dangereusement

Mensuel publié en 27 langues par l'Unesco, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
7, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Français
Anglais
Espagnol
Russe
Allemand
Arabe
Japonais

Italien
Hindi
Tamoul
Persan
Hébreu
Néerlandais
Portugais

Turc
Ourdou
Catalan
Malais
Coréen
Kiswahili
Croato-Serbe

Macédonien
Serbo-Croate
Slovène
Chinois
Bulgare
Grec

Une édition trimestrielle en braille est publiée en français, en anglais, en espagnol et en coréen.

ISSN 0304-3118
N° 8 - 1984 - OPI - 84 - 3 - 413 F

LE cinéma est un art vulnérable. Il a subi de très graves pertes avant l'apparition des cinémathèques, mais il demeure encore à la merci des destructions de négatifs et de positifs.

L'ampleur de ces pertes est impressionnante. On est en droit de penser que près de la moitié des films tournés dans le monde depuis l'invention du cinéma en 1895 et jusqu'en 1950 ont disparu. Cette estimation varie selon les pays et les systèmes de production. Elle est liée à l'évolution des marchés et aux progrès techniques de la conservation. Elle tient compte de toute l'histoire du cinéma, ce qui signifie qu'elle constitue une moyenne entre les périodes où l'on détruisait beaucoup et l'époque actuelle qui a le souci de préserver. Mais elle montre à quel point se justifie une politique mondiale de sauvegarde des « images en mouvement ».

La raison profonde de ces pertes doit être recherchée dans la nature du film, qui est à la fois une marchandise et un bien culturel. Pendant un demi-siècle, la notion de marchandise a été dominante et les producteurs ont détruit les films anciens qui étaient démodés, qui avaient cessé de plaire ou qui, pour des raisons techniques, n'étaient plus exploitables. L'idée de bien culturel ne s'est

imposée que très lentement, grâce aux historiens et aux pionniers des cinémathèques.

La première vague de destruction massive se produit en 1920. Elle touche le cinéma que l'on appelle aujourd'hui « primitif » celui des baraques foraines et des spectacles populaires. Il s'agit des féeries, des pantomimes, des petits mélodrames en une ou deux bobines, et des comédies de poursuites et de trucages qui faisaient la joie des spectateurs, mais aussi des « Films d'art » de l'immédiate avant-guerre, qui voulaient concurrencer le théâtre.

C'est que les goûts ont changé. Au lendemain de la guerre de 1914, les films deviennent plus ambitieux, plus réalistes. Leur durée moyenne est d'une heure et demie. Des acteurs excellents remplacent les fantaisistes des années 10 et la mise en scène s'affirme comme un art spécifique. Ainsi y-a-t-il une rupture avec tout ce passé, que l'on appelle dédaigneusement le « vieux cinéma ». Les distributeurs se débarrassent des stocks de pellicules qui n'ont plus de valeur commerciale et les vendent à des récupérateurs qui lavent les films, pour en retirer les sels d'argent contenus dans l'émulsion.

Le phénomène est universel. L'« American Film Institute » estime à 85 % le nombre de titres disparus dans la production des Etats-Unis, entre 1895 et 1918. Le taux est à peu près le même en France, en Italie et dans les pays scandinaves. Georges Méliès ou Ferdinand Zecca en sont les victimes, mais aussi les premières œuvres d'Abel Gance, de Mauritz Stiller et de Victor Sjöström. C'est un nettoyage par le vide.

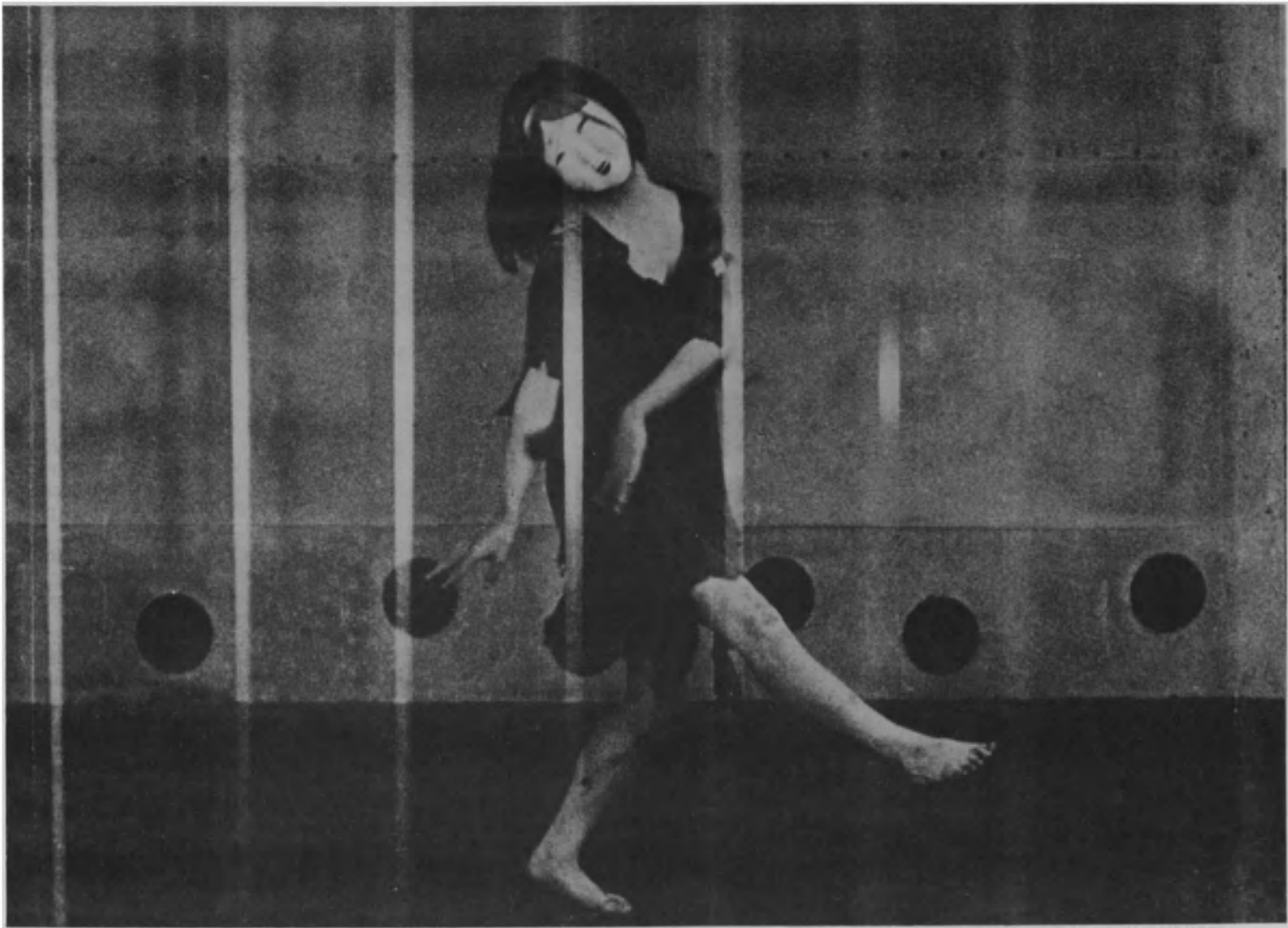
Ci-contre, Une page folle ("Kurutta ippeiji"), film dramatique réalisé en 1926 par Kinugasa Teinosuke, l'un des grands fondateurs du cinéma japonais. Scénario du romancier Kawabata Yasunari. Dans ce chef-d'œuvre dont l'action se situe presque entièrement dans un asile d'aliénés, Kinugasa a eu recours à divers procédés pour obtenir une plus grande intensité visuelle. Des images de barreaux notamment viennent en surimpression sur l'image. Pendant longtemps on a cru que toutes les bandes du film étaient perdues jusqu'à ce que Kinugasa lui-même en découvre une copie, en 1971, dans la remise de son jardin.

La deuxième vague de destruction se produit aux alentours de 1930, durant le passage du muet au parlant. Elle est tout aussi massive. Le cinéma subit une transformation radicale. Sur la pellicule, dont la largeur reste fixée à 35 mm, l'image est rétrécie pour faire place à la bande sonore. Dans les cabines de projection, les appareils sont remplacés ou modifiés. La parole, les chansons, les opérettes envahissent l'écran. Une nouvelle génération d'acteurs, venue du théâtre, prend le relais des comédiens qui ne savaient pas dire un texte, mais seulement le mimer.

En deux années, l'industrie cinématographique se trouve, dans le monde entier, devant des stocks énormes de pellicules mises au rebut, inexploitable, et qui prennent le chemin des ateliers de récupération. Il n'existe pas, ou pas encore, de statistiques mondiales pour les films perdus de cette période des années 20, qui fut l'âge d'or du ▶

RAYMOND BORDE, historien et critique de cinéma français, est le fondateur et le conservateur de la Cinémathèque de Toulouse et le Vice-Président de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Il a publié en 1983 un livre intitulé Les Cinémathèques.

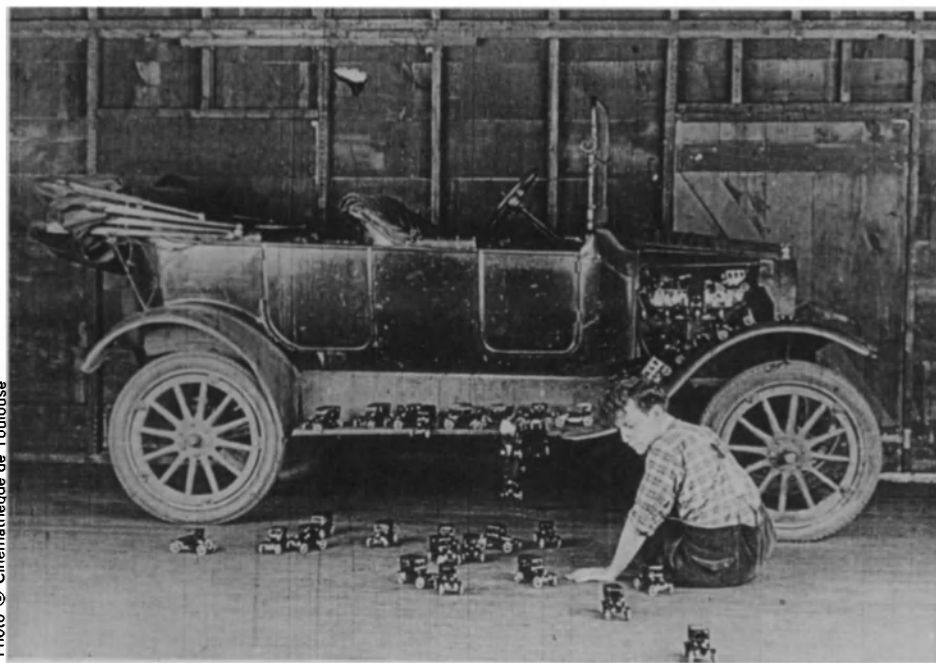




Exemple de collaboration internationale entre archives, la Cinémathèque de Toulouse (France) a pu présenter cette année, grâce au Gosfilmofond de Moscou, un programme de 38 films soviétiques peu connus des années 20 ainsi qu'une exposition de 350 photos qui en sont extraites. Quatre d'entre elles sont reproduites à la page ci-contre et ci-dessous. De gauche à droite : Katka, reinette en papier ("Katka, Bumajnyl ranet") de Friedrich Ermler et Edouard Iohanson, 1926. Comédie dramatique sur les mœurs de la vie soviétique contemporaine. Les aventures extraordinaires de mister West au pays des bolcheviks ("Neobytnayne prikloutcheniia mistera Vesta v

strane bolchevikov") de Lev Koulechov, 1924. L'acteur qu'on voit sur la photo est le grand metteur en scène soviétique Vsevolod Poudovkine (1893-1953). Aelita de Iakov Protazanov, 1924. Ce film allie une thématique de science-fiction au constructivisme des décors et des costumes. On reconnaît sur la photo Aelita, la souveraine de la planète Mars, jouée par Ioulia Sointseva. La Jeune fille et le hooligan ("Barychnia i khuligan" — littéralement : "La demoiselle et le voyou") de Vladimir Maïakovski et Evgeni Slavinski, 1918. Second des trois films écrits en 1918 pour la compagnie Neptune par le poète Maïakovski (1893-1930) que l'on reconnaît sur la photo.





Pour épater les poules ("Egged on", 1926) du metteur en scène et acteur américain Charley Bowers. Ce film a été retrouvé récemment en France dans une roulotte de forain.

► cinéma muet. Des estimations fragmentaires permettent cependant de les évaluer à 80 % pour l'Italie, 75 % pour les Etats-Unis et 70 % pour la France. Le pourcentage est moindre dans les pays où des institutions d'Etat ont été créées à temps pour conserver au moins un négatif ou une copie : il est d'environ 40 % en Allemagne et 10 % en URSS.

Quoiqu'il en soit, cette disparition dramatique du cinéma muet va créer un courant d'opinion et lancer l'idée de la cinémathèque. Des journalistes, des écrivains s'émeuvent et, sans mettre en cause les impératifs économiques, plaident pour la notion de bien culturel et la conservation du patrimoine.

La troisième vague de destruction est beaucoup plus récente. Elle date du début des années 50. Elle correspond au remplacement de la pellicule nitrure par un support acétate. Jusque là, les films de type commercial étaient inflammables et d'un usage dangereux. Plusieurs gouvernements interdisent l'emploi de la nitrocellulose et les fabricants de pellicule vierge généralisent la production du film ininflammable, dit de sécurité.

Or, en ce début du deuxième demi-siècle, les ayants droit n'ont pas encore compris que tout film ancien pourra plus tard retrouver de la valeur, grâce à la télévision et aux rétrospectives des salles d'art et d'essai. Ils gardent les chefs-d'œuvre, mais se débarrassent des productions courantes qui paraissent avoir terminé leur carrière. Si dans certains pays, ils sont encouragés à déposer les films nitrure dans les archives nationales, le taux de destruction reste important. Là encore, nous ne disposons pas de statistiques mondiales qui recouvriraient toute la production cinématographique de 1930 à 1950, c'est-à-dire du début du parlant à la fin de l'emploi de la pellicule nitrure. Mais on peut évaluer à 30 % en moyenne la part des titres perdus.

Telles sont les grandes lacunes imputables à la négligence des hommes et au désintérêt commercial. Mais d'autres pertes surviennent par la destruction chimique de la pellicule. Les films tirés sur support nitrure sont instables et se décomposent progressivement. Les films en couleur perdent leur éclat, leur harmonie, leur équilibre chromatique, parce que les trois colorants de base

réagissent chacun à leur manière. A l'indifférence vient s'ajouter une sorte de fatalité technique qui fait du cinéma l'un des arts les plus menacés. Aussi le rôle des chimistes est-il devenu déterminant dans le sauvetage du patrimoine cinématographique.

Ce sauvetage va constituer la longue histoire des cinémathèques. Dès 1898, un opérateur polonais, Boleslaw Matuszewski, fait imprimer à Paris une plaquette intitulée *Une nouvelle source de l'histoire*, où il propose de créer un musée cinématographique et de conserver les prises de vues d'intérêt historique, pédagogique, industriel, médical et théâtral. Son but est de transmettre aux générations futures l'image véridique du présent et il lance l'idée de la création d'archives officielles qui bénéficieraient du dépôt légal, mais aussi de dons, de legs et d'échanges, donneraient la priorité à la conservation des négatifs et seraient accessibles au public. Ce projet ne trouva pas d'écho. Il était trop en avance sur son temps, puisqu'il apportait des conceptions qui ne s'imposèrent que trente-cinq ans plus tard. Il avait un caractère prophétique et devait sombrer dans l'oubli. (Voir des extraits de ce texte page 27).

Pourtant, jusqu'à la fin du muet des collections se constituent dans différents pays, mais elles ont à chaque fois une fonction utilitaire. Il ne s'agit pas de conserver le cinéma en tant que tel, mais de regrouper tel ou tel genre de films pour un usage précis : militaire (le *Imperial War Museum* à Londres, le B.U.F.A. à Berlin, la Section cinématographique de l'armée à Paris) ; religieux (la collection de l'abbé Joye à Bâle) ; juridique (les films déposés à la *Library of Congress* de Washington, pour garantir les droits d'auteur ; les archives Gaumont, Pathé Metro Goldwyn Mayer, etc.) ; pédagogique (l'Archive soviétique de films documentaires, créée en 1926) ; et même philosophique (la collection Albert Kahn à Paris).

Il faut attendre l'année 1933 pour qu'apparaisse la première cinémathèque, telle que nous la connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire une institution vouée à la sauvegarde du cinéma en tant que bien culturel. Elle est créée à Stockholm par quelques cinéphiles émus et scandalisés par la destruction massive des films muets. Elle prend le nom de *Svenska Filmsamfundet*. C'est une initiative encore très modeste, mais elle marque un tournant dans l'histoire de l'archivage des œuvres cinématographiques.

Très vite, d'autres collections de films se constituent :

— en 1934, à Berlin (le *Reichsfilmarchiv*) et à Moscou (la cinémathèque de l'Ecole du cinéma, le V.K.I.G.)

— en 1935, à Londres (la *National Film Library*), à New York (la *Film Library of Museum of Modern Art*) et à Milan (la cinémathèque Mario Ferrari, qui deviendra plus tard la Cinémathèque italienne).

— en 1936, à Paris (la Cinémathèque française)

— en 1938, à Bruxelles (la Cinémathèque de Belgique).

Cette même année 1938 voit la création de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), qui ne s'étend au départ qu'à Berlin, Londres, New York et Paris, mais concrétise, par delà les frontières, un idéal commun et une prise de conscience. Et le public commence à découvrir, grâce aux premières rétrospectives de films anciens, que le cinéma a une histoire et qu'il appartient au patrimoine artistique et culturel de l'humanité.

Après la Seconde Guerre mondiale, le mouvement s'amplifie et les pays de vieille tradition cinématographique créent leurs propres archives. La FIAF groupe aujourd'hui 73 cinémathèques dans 50 pays et cette évolution est irréversible. La Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde des images en mouvement, qui date de 1980, porte ses fruits. Les pays en développement paraissent de plus en plus intéressés par la conservation et l'utilisation des films et des supports audio-visuels à des fins culturelles.

Le principe même de la cinémathèque a lui aussi évolué. Les pionniers des années 30 étaient de fortes personnalités dont les goûts et les préférences déterminaient le choix des films à conserver. Ils se comportaient en collectionneurs plutôt qu'en archivistes. Certains d'entre eux n'avaient pas compris que le stockage de la pellicule comportait des exigences techniques. Néanmoins ils ont eu le mérite historique de créer les premières archives et de sauver des milliers de films qui, sans eux, n'existeraient plus. L'extension des cinémathèques leur a imposé des normes internationales de préservation et de catalogage.

Aujourd'hui, l'ingénieur et le juriste sont aussi importants que le cinéophile. Vis-à-vis de producteurs devenus très compréhensifs, ils donnent à l'archivage sa crédibilité. C'est la conclusion objective d'une grande aventure qui a débuté avec le texte prémonitoire de 1898 et connu des revers et des succès. C'est sans doute également la meilleure garantie contre un retour des destructions massives qui ont jalonné l'histoire du cinéma.

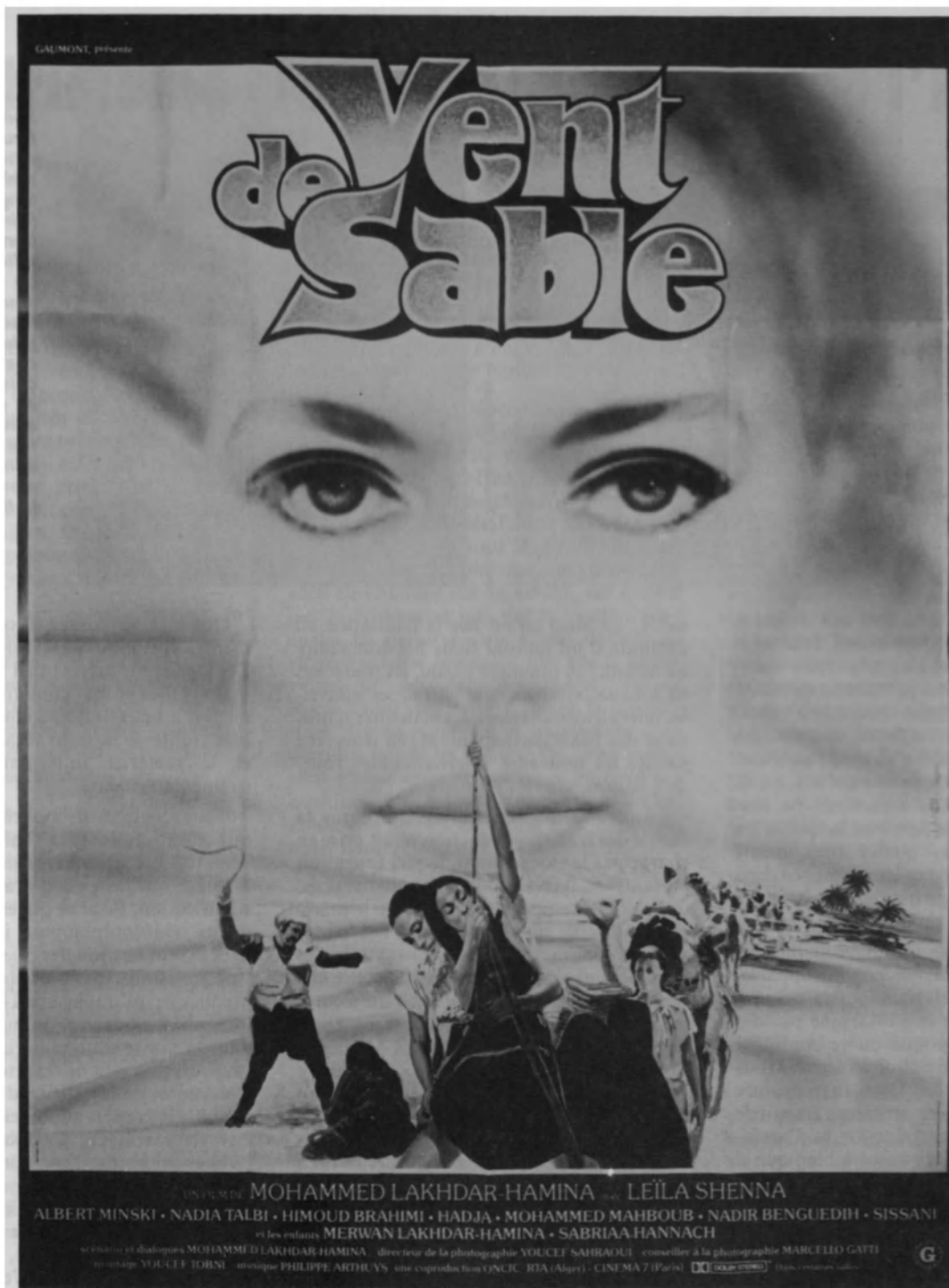


Photo © Tous droits réservés

Affiche du film franco-algérien Vent de sable (1982-1983) de Mohamed Lakdar-Hamina qui pose le problème de la condition féminine dans un pays du tiers monde.

Afrique : pour sauver l'histoire en images

par Paulin Soumanou Vieyra

PAULIN SOUMANOU VIEYRA, critique de cinéma et cinéaste sénégalais né au Bénin, dirige la Division cinéma du Ministère de l'information de son pays et enseigne à l'Université de Dakar, au Sénégal. Il a réalisé un grand nombre de reportages cinématographiques et de courts métrages, pour la plupart sur l'Afrique. Il est notamment l'auteur d'un ouvrage intitulé *Le cinéma africain des origines à 1973*, qui doit être suivi d'un second volume.

AUJOURD'HUI, les plus belles pièces du patrimoine culturel africain se trouvent hors d'Afrique. On s'en est aperçu en 1966 quand vint le moment de l'exposition des arts traditionnels au Festival mondial des arts nègres à Dakar. On s'en est alors ému au point que fut même lancée l'idée de retenir en Afrique les œuvres qui auraient été prêtées pour cette manifestation.

Le travail de sensibilisation réalisé par certains hommes de culture africains à tra-

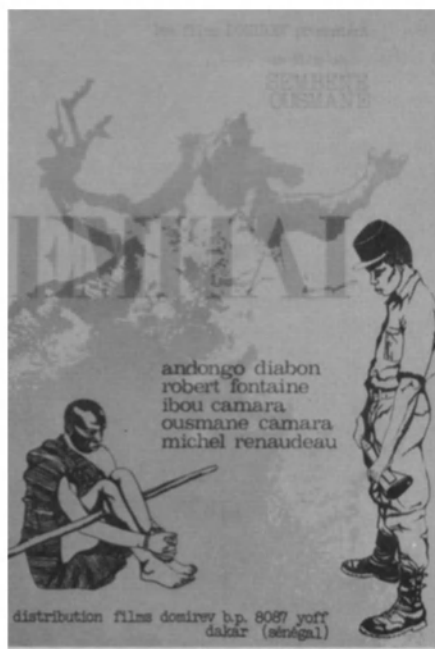
vers, notamment, « Présence africaine » et la « Société africaine de culture », fait que la récupération des œuvres d'art africain semble dorénavant une revendication à l'ordre du jour ; preuve que s'est opérée une prise de conscience de l'importance du patrimoine culturel pour l'éducation de la population.

A la légitimité d'une telle revendication, l'Occident ne trouve à opposer qu'un argument technique : à savoir que les moyens d'une bonne conservation de ces œuvres

Affiche du film Finye ou le vent (1982) du réalisateur malien Souleymane Cisse. D'inspiration profondément africaine, cette œuvre aborde le problème des liens que des générations différentes — anciens et jeunes — ont avec la culture traditionnelle.



Photos © Tous droits réservés



En 1971, le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène, une des figures majeures du cinéma africain, a réalisé son troisième long métrage, *Emittai* (*Dieu du Tonnerre*) dont on voit ici une affiche. L'histoire de ce film montre le peuple diola, de confession animiste, aux prises avec les forces coloniales françaises. L'auteur, qui a utilisé comme acteurs des non professionnels, a su allier très adroitement le document et la fiction.

► sont si importants, à la fois sur les plans matériel et financier, qu'aucun Etat africain ne peut actuellement y faire face, compte tenu, déjà, des problèmes de survie que pose à ces mêmes Etats leur sous-développement. Par ailleurs, avance-t-on encore, il n'a jamais été envisagé sérieusement d'avoir en Afrique une politique culturelle concertée. Ces arguments ne sauraient justifier que se perpétue la spoliation des biens culturels, quand bien même reconnaîtrions-nous que leur présence dans les musées des pays euro-américains a sauvé beaucoup d'œuvres de la destruction.

Dans le domaine de « l'image en mouvement », nous considérons comme appartenant au patrimoine africain tout ce qui a été réalisé sur l'Afrique et en Afrique par des non Africains à l'époque où ce continent était sans voix. Il reste donc à recenser tous ces documents pour en faire une relecture africaine et à les classer. Immense travail de dépouillement, de reproduction et d'archivage qui ne pourra être mené à bien que si les moyens indispensables lui sont accordés.

Il faut procéder de même avec le matériel filmique et en particulier les bandes d'actualités historiques qui ont vu le jour depuis l'indépendance et dont nous connaissons mieux la genèse. Lors de leur accession à l'indépendance, les Etats africains on voulu, légitimement, mettre en images leurs propres réalités nationales. Pour ce qui est des pays francophones, le Sénégal a pris l'initiative en créant le premier, au sein de son Ministère de l'information, un service cinématographique qui avait pour mission de réaliser des bandes d'actualités filmées.

Ce fut d'abord un journal mensuel donné gratuitement à deux sociétés de distribution. Devenu bimensuel, ce journal filmé paraissait si irrégulièrement sur les écrans que l'Etat dut l'imposer et, mieux encore, le faire payer. Devant la mauvaise volonté évidente des distributeurs-exploitants qui, sous prétexte qu'ils disposaient de journaux étrangers, omettaient de diffuser les actualités nationales, l'Etat supprima, purement et simplement, la diffusion des journaux étrangers pour ne conserver que le seul journal sénégalais.

La France intervint alors pour proposer une coopération entre les Etats africains qui le désiraient et l'ensemble des sociétés d'actualités françaises et étrangères groupées au sein du Consortium audiovisuel internatio-

nal. C'est ainsi qu'est née la réalisation en commun d'un journal filmé hebdomadaire contenant, en première partie, les nouvelles nationales, en deuxième partie, les nouvelles interafricaines tirées des actualités nationales des Etats participants et, en troisième partie, les nouvelles internationales fournies par les sociétés étrangères.

La convention stipulait en outre que la moitié des frais de production serait prise en charge par le Consortium, lequel fournirait par ailleurs, à chacun des Etats signataires, un journaliste-opérateur ainsi que le matériel de prise de vue. En contrepartie, le consortium pouvait utiliser à l'occasion des séquences africaines pour ses journaux diffusés dans le monde. C'est ainsi qu'a commencé à se constituer, au Sénégal, en Tunisie, en Algérie, au Cameroun, à Madagascar, en Côte d'Ivoire, au Togo, au Bénin et au Tchad, tout un patrimoine africain d'images en mouvement. Le développement de la télévision dans le monde et plus spécialement en Afrique devait mettre fin à cette coopération avec la suppression du Consortium audiovisuel international en 1980.

Pour l'Afrique anglophone, la constitution de ce patrimoine fut différente. Dans cette partie de l'Afrique, au moment de l'indépendance, on ne produisait pas d'actualités filmées, mais des reportages réalisés à l'occasion de manifestations de caractère officiel, les voyages de chefs d'Etat par exemple. Naturellement, le montage était fait à Londres, tout comme il se faisait à Lisbonne pour les pays africains lusophones. D'autres pays européens sont intervenus pour les travaux de finition des films africains, comme la Suède, le Danemark, la Yougoslavie, l'Italie, l'Union soviétique et, en Amérique du Nord, le Canada et les Etats-Unis.

Aujourd'hui, les actualités filmées n'existent pratiquement plus en Afrique, du fait précisément du développement de la télévision ; c'est donc vers celle-ci que nous devons nous tourner pour recenser cette part essentielle du patrimoine africain des images en mouvement. On tourne beaucoup en Afrique ; malheureusement l'accessoire y prend trop souvent le pas sur l'essentiel et les documents qui y sont produits n'ont finalement qu'une valeur relative. Ce n'est pas là la meilleure manière de recueillir la mémoire collective d'un peuple.

Quant à la conservation de ces documents, elle n'est pas vraiment organisée. Les locaux s'y prêtent peu parce qu'ils sont mal ventilés et mal climatisés. Leur classement n'est pas toujours confié à des spécialistes faute de moyens financiers suffisants et le matériel finit par se détériorer irrémédiablement.

Toujours faute de moyens, il est fréquent que l'on réutilise la bande sonore des films en effaçant l'enregistrement initial. L'image qui reste perd pratiquement toute signification. Pour ce qui est des enregistrements vidéographiques, ils disparaissent avec la réutilisation des cassettes pour d'autres émissions. Sans doute efface-t-on en premier ce qu'on juge peu important. Mais lorsqu'il y a pénurie, on puise aveuglément dans la masse d'un matériel qu'on n'a pas toujours pris soin de répertorier. Quant à la télévision, elle dépend d'organismes d'Etat ; la conservation des films doit donc être dans son cas l'affaire des pouvoirs publics au même titre que les documents écrits. Certaines œuvres cinématographiques réalisées par des groupes privés ou des services publics ont pu être préservées parce que, faute de laboratoires, les matrices ont été conservées ailleurs qu'en Afrique.

Signalons qu'il existe en Afrique deux cinémathèques importantes : au Caire et à Alger. Seule l'Egypte, en raison du développement de son industrie cinématographique, possède, au Caire et à Alexandrie, des services d'archives dotés des moyens d'une bonne conservation. Naturellement, chaque pays doit disposer d'un centre d'archivage organisé. Mais on peut aussi envisager, dans un premier temps, la création de deux autres centres régionaux d'archivage et de conservation à Dakar et à Nairobi.

Il ne fait pas de doute que beaucoup de gouvernements africains sont conscients de l'importance de la conservation de tout document qui contribuerait à écrire l'histoire nationale. Mais les moyens leur font défaut et la négligence aidant, des pans entiers de l'histoire en images d'un pays disparaissent à tout jamais. Le moment est venu pour l'Afrique de se pencher sérieusement sur les problèmes que pose la conservation des images en mouvement et de leur trouver des solutions pour sauvegarder son patrimoine culturel dans ce domaine comme dans tous les autres.

Paulin Soumanou Vieyra

Le patrimoine cinématographique de l'Égypte

par Khaled Osman

CONTRAIREMENT à la plupart des autres pays en développement, l'Égypte dispose d'un patrimoine cinématographique très ancien. Dès 1896, les frères Lumière organisèrent des projections dans certains cafés du Caire et d'Alexandrie, et une production ne tarda pas à se développer sur place, d'abord assurée par des étrangers, Français, Italiens et Allemands principalement, puis, à partir de 1927, par des Égyptiens.

Ce patrimoine presque séculaire est un champ d'investigation exceptionnel pour l'historien du cinéma, qui peut y trouver les traces d'une certaine conception du cinéma dont la production actuelle est, pour une bonne part, l'héritière, mais également pour l'historien en général qui cherche à reconstituer une époque.

Le problème de la conservation des films en Égypte a pendant très longtemps été ignoré par les autorités compétentes, faute d'une prise de conscience de l'intérêt qu'elle pouvait offrir pour les générations futures.

Si de nombreux films anciens ont pu être gardés ou retrouvés malgré le vide juridique en matière de dépôt légal qui existait à cette époque, on le doit à des initiatives particulières tout à fait estimables, mais imparfaites et nécessairement incomplètes.

Dans le domaine de la conservation, un rôle particulier a été tenu par les studios Misr fondés en 1935 par le grand pionnier de l'économie et de l'industrie égyptiennes, Talaat Harb. En effet, en même temps que des studios, cette Compagnie s'était souciée de faire construire des dépôts afin qu'y soient conservés les films des Actualités

KHALED OSMAN, d'Égypte, est diplômé de l'École des hautes études commerciales de Paris et titulaire d'une maîtrise en droit de l'université de cette ville. Il fait des recherches sur le cinéma égyptien.

cinématographiques (fondées en 1925) aussi bien que les films de fiction.

Mais une telle préoccupation était très rare pour cette époque où le film était surtout conçu comme un produit utile seulement à court terme. Une anecdote est révélatrice de cet état de choses. Alors qu'en 1927 la grande actrice Fatma Rochdi s'apprêtait à présenter *Sous le ciel de l'Égypte*, son film *Catastrophe sur les pyramides*, sorti entre-temps sur les écrans, fut éreinté par la critique et hué par le public. Soucieuse de préserver son statut de star en empêchant que le second film (de la même veine) ne parvienne au public, Fatma Rochdi, qui en était également la productrice, décida purement et simplement d'en détruire toutes les copies. De telles pertes sont irréparables et si l'on a aujourd'hui quelques informations sur ces films, c'est grâce aux revues artistiques de l'époque, aussi nombreuses que passionnantes.

L'initiative des studios Misr était donc très méritoire, et c'est un grand préjudice que subit l'Égypte lorsqu'un incendie dû à la négligence d'un gardien ravagea, en juillet 1950, une partie des studios et notamment le local destiné à la conservation des archives.

À partir du milieu des années 1950, une sensibilisation se produisit, qui aboutit en 1956 à la création de la cinémathèque par l'Office des Arts. La même année, l'Égypte participait pour la première fois (en tant qu'observateur) aux travaux de la Fédération internationale des archives du film (FIAF).

Mais le sort semblait devoir s'acharner sur les archives égyptiennes et en août 1958, c'est encore un incendie, dû cette fois à l'auto-inflammation de pellicules de nitrate de cellulose, qui vint leur porter un coup très dur en détruisant une partie de la collection patiemment accumulée à partir de dons

divers de films étrangers et égyptiens, ainsi que de saisies douanières.

C'est d'ailleurs par ces moyens que continuent à s'approvisionner les Archives, mais une autre source, plus importante, est venue s'y ajouter. La cinémathèque a réussi à persuader en 1968 le Ministère de la culture d'instituer par décret une obligation de dépôt légal.

Ceci représente le début d'un renversement important mais qui allait se heurter à certaines pratiques restrictives. En effet, ce décret de 1968 n'était pas assorti de sanctions suffisamment dissuasives et les autorités comptaient principalement sur l'exemple de l'Organisme général du cinéma égyptien pour inciter les producteurs privés à faire de même. En vain. Celui-ci allait se retirer des activités de production en 1971, pour cause de déficit chronique énorme. Cependant, un point positif avait été acquis en 1970 par l'adhésion à la FIAF.

Mais on ne pouvait plus se permettre des mesures partielles. Il fallait légiférer. Ceci fut fait avec la loi n° 35 de 1975, qui oblige conjointement le producteur et le distributeur à déposer, à leurs frais, pour chaque film destiné à la projection publique en Égypte ou à l'étranger, une copie de 35 mm auprès de la cinémathèque, qui prend désormais le nom des Archives nationales.

Après des débuts d'application difficiles, cette loi a permis aux Archives de prendre une nouvelle impulsion, et le dépôt légal s'effectue aujourd'hui de façon satisfaisante, puisqu'il s'accompagne d'un contrôle de la qualité de la copie déposée.

Certes, cette situation demeure fragile. Elle est menacée par les pressions de certains producteurs et distributeurs qui voudraient remplacer l'obligation de dépôt par la remise d'une caution, en prétextant la pénurie de pellicule.

Cependant, l'essentiel n'est pas là. La voie à suivre a été tracée et l'importance de la conservation des films est désormais chose acquise. Directement ou indirectement, le patrimoine cinématographique de l'Égypte constitue un témoignage de l'Histoire tourmentée qu'a vécue ce pays durant le 20^e siècle, avec ses peines et ses joies, ses défaites et ses victoires, ses craintes et ses espoirs. Pour notre bonheur, la plus grande partie en a été conservée. ■

Scène de famine tirée de Lachine (1937). Réalisé par Fritz Kramp sur un dialogue d'Ahmad Rami, ce film a marqué une date importante dans l'histoire du cinéma égyptien. Pour la première fois étaient montrées au cinéma les souffrances et les luttes du petit peuple. D'abord interdit à la projection pour des raisons politiques, le film obtint par la suite un immense succès public. Il n'existe plus de cette œuvre clé que quelques photographies.



L'ultimatum du nitrate

par Ray Edmondson et
Henning Schou



Photo © National Film Archive, Canberra

Films en nitrocellulose à divers degrés de décomposition. La pellicule dégage un gaz qui décolore les images photographiques. Puis elle se ramollit, des cloques se forment à sa surface, elle se fond en une masse compacte et finit par se désagréger en une poudre brune.

S'IL y avait eu des films d'actualité à l'époque des Pharaons, nous connaîtrions peut-être la réponse à une des énigmes les plus passionnantes de l'histoire : comment a-t-on construit les pyramides ? Certes les Egyptiens nous ont laissé de nombreux témoignages — inscriptions gravées, rouleaux de papyrus, monuments et leurs contenus — qui nous permettent d'avoir une idée de leur culture. Mais une bande d'actualité aurait donné vie à tout cela et enregistré automatiquement des informations que les Egyptiens n'ont peut-être pas pensé à consigner sur leurs tablettes.

Toutefois, même en supposant que la civilisation égyptienne ait pu anticiper sur une invention qui date de moins d'un siècle, nous ne serions pas pour autant en mesure d'en voir les résultats ; car si pyramides et papyrus ont franchi les millénaires, les hypothétiques films des Egyptiens auraient dis-

paru en moins d'un siècle, ne laissant en pâture à la perspicacité des archéologues que des boîtes remplies d'une poussière brune...

Le cinéma tel que nous le connaissons a moins d'un siècle d'existence. Il est né de la technologie : à l'inverse des formes plus anciennes d'art, il ne peut créer et communiquer que par l'intermédiaire d'un appareillage mécanique ou électronique. Moyen universel de communication de masse et première forme artistique vraiment nouvelle depuis des millénaires, le cinéma est aussi devenu, presque à notre insu, l'une des sources principales de la documentation historique.

Jusqu'en 1951, la plupart des pellicules cinématographiques de qualité professionnelle étaient constituées d'un matériau à base de nitrate de cellulose et de camphre, appelé parfois celluloid ou nitrocellulose. Très solide et résistant, facile à manipuler et à monter, ce support satisfaisait les principales exigences des cinéastes et des opérateurs, mais il avait deux graves défauts : le fait d'être extrêmement inflammable, et une durée de vie limitée (entre 40 et 80 ans dans la plupart des cas).

Une pellicule nitrate brûle avec une extrême rapidité et une force presque explosive et il est impossible de l'éteindre, même

en la plongeant dans l'eau. Il arrive même dans certaines conditions qu'elle s'enflamme par combustion spontanée.

Quant au deuxième inconvénient, le caractère éphémère du support, il ne préoccupait guère les industriels du cinéma, au moins pendant la période concernée. Durant presque tout « l'âge du nitrate » — des premières séances publiques de projection dans les années 1890 au remplacement du nitrate par le triacétate de cellulose en 1951 —, le cinéma était surtout considéré comme une distraction populaire, et rares étaient les professionnels qui se préoccupaient de la valeur durable des films et des moyens de les conserver. L'industrie du cinéma exerçait un contrôle si complet sur la propriété et l'exploitation des œuvres que le grand public n'avait guère non plus l'occasion de se poser la question.

Ce n'est que vers la fin de l'âge du nitrate, lorsqu'une importante quantité de films eurent été réduits en poussière sous l'action de leurs composants chimiques, que l'on comprit que le film nitrate était une véritable bombe à retardement.

Que se passe-t-il au juste ? Il faut savoir que dès la fabrication de la pellicule, la nitrocellulose entraîne un lent processus de décomposition. Certaines des liaisons chimiques entre les molécules se défont, libé-

RAY EDMONDSON, australien, est Directeur des Archives cinématographiques nationales de la Bibliothèque nationale de l'Australie, à Canberra.

HENNING SCHOU, australien, dirige la Section de conservation des Archives cinématographiques nationales et préside la Commission de conservation de la FIAF.

rant toujours plus de chaleur et d'oxydes azoteux, surtout du peroxyde d'azote, par un processus d'accélération cumulative. Cette désintégration chimique qui peut durer des années, reste invisible jusqu'au moment où, sous l'effet des gaz accumulés, l'image photographique commence à pâlir (c'est la première étape). A l'étape suivante, l'émulsion qui recouvre le support devient poisseuse, puis le support lui-même s'amollit et dégage une odeur aigre avec l'apparition de cloques de « miel nitreux ». Les troisième et quatrième étapes peuvent intervenir rapidement : en l'espace de quelques mois, le film n'est plus qu'une masse gélatineuse qui finit par se désintégrer en une poussière brune à l'odeur âcre.

La vitesse du processus de décomposition dépend de la température ambiante : on estime en général qu'elle se multiplie par deux chaque fois que la température augmente de 5 °C. Il faut donc conserver les films au froid et à l'abri de l'humidité ; sinon

Scène tirée de Quo Vadis ? (Italie, 1912-1913), une super-production historique réalisée par Enrico Guazzoni, qui fit sensation dans de nombreux pays. Guazzoni a été l'un des premiers à utiliser des décors monumentaux, qu'il concevait lui-même. Ce classique des débuts du cinéma italien a été reconstitué et transféré sur support ininflammable avec le concours de la cinémathèque italienne, la Cineteca Italiana.

le peroxyde d'azote se combine à l'eau de l'atmosphère et à l'émulsion photographique pour former des molécules d'acide nitrique et nitreux qui attaquent le film. La Fédération internationale des archives du film (FIAF) recommande de stocker les films nitrates à une température avoisinant 2 °C avec un taux d'hygrométrie se situant entre 50 et 60 %. Le stockage à des températures plus basses serait évidemment préférable, mais se heurte à des impératifs financiers. C'est d'ailleurs pour cette raison que la plupart des archives de films sont obligées de stocker leurs pellicules nitrates à une température égale ou supérieure à 5 °C.

Comment préserver les films nitrates ? Il n'existe aucun moyen économique d'enlever le processus de désintégration : tôt ou tard, toutes les bobines de pellicule nitrates sont condamnées à se transformer en un magma gélatineux avant de tomber en poussière. Le seul moyen d'en préserver les images (et le son) est d'en tirer des contretypes sur les nouveaux supports ininflammables qui ont une espérance de vie de plusieurs siècles. L'opération est souvent délicate en raison de l'état du film à reproduire : rétrécissement ou durcissement du support, rayures, déchirures ou altération de l'image, tels sont quelques-uns des problèmes les plus fréquents qui se posent aux spécialistes de la restauration et de la reproduction d'archives dont le travail n'a souvent rien à voir avec les tâches quotidiennes des laboratoires du cinéma commercial.

Une fois qu'on a réussi à tirer une copie d'archives conforme aux normes, il faut l'intégrer dans un système administratif qui la

mette à l'abri de tout risque de détérioration. Cela suppose qu'elle soit entreposée dans des conditions satisfaisantes de température et d'hygrométrie, en un milieu où elle ne sera manipulée que par des personnes techniquement qualifiées et sera contrôlée à intervalles réguliers. Son existence même, ses caractéristiques et ses sorties devront être minutieusement consignées, répertoriées et vérifiées. Cela est indispensable, car tous les efforts et l'argent consacrés à la préservation d'une copie aussi parfaite que possible risquent d'être réduits à néant si on laisse cette copie se rayer, s'user ou même se perdre. C'est de cette copie d'archives qu'on tirera des contretypes (qui serviront à tirer des copies destinées à la projection) et toute altération qu'elle subirait serait définitive.

D'ores et déjà, les archivistes sont obligés de procéder à des choix déchirants ; quels films faut-il d'abord sauver, et quels sont ceux qu'il faudra laisser tomber en poussière et se perdre à jamais ? Déjà, des pans entiers de l'œuvre de grands cinéastes ont disparu ou sont menacés de disparition. Quelle importance, dira-t-on ? Quelle importance, en effet, si l'on avait perdu les 9/10 de l'œuvre de Shakespeare, ou si l'on avait purement et simplement égaré certaines œuvres de Léonard de Vinci, Tolstoï ou Beethoven ?

Chacun peut répondre comme il l'entend à cette question, mais en ce qui concerne les films nitrates, il est certain en tout cas qu'elle ne se posera plus très longtemps.

Ray Edmondson et Henning Schou



L'électronique au secours du cinéma

par Kerns H. Powers

DEPUIS les débuts de la télévision commerciale à la fin des années 1940, les films de cinéma de long métrage occupent une place prépondérante dans la programmation des chaînes de télévision. Encore à l'heure actuelle, la majorité des programmes diffusés pour la première fois sur le petit écran ont d'abord été produits sous forme de films, et cela vaut même pour les productions spécifiquement télévisées. Lors de leur première diffusion, ces films sont transcrits sur bande vidéo par un appareil de télécinéma (projecteur de cinéma couplé à une caméra de télévision) et généralement stockés sous cette forme pour être rediffusés ultérieurement.

Depuis dix ans, le progrès spectaculaire des techniques de la communication a multiplié les moyens de diffusion de films de cinéma à domicile : système d'abonnement, télévision par câble, vidéocassettes préenregistrées et vidéodisques, sans parler de la télédiffusion en direct par satellite qui n'est plus qu'une question de temps. Tous ces moyens de communication, au même titre que les systèmes de télédiffusion classiques, exigent un transfert préalable des films sur support vidéo. D'où la naissance d'une nouvelle industrie, celle des laboratoires de transfert de films sur bandes vidéo, qui sont actuellement plusieurs dizaines, rien qu'aux Etats-Unis. Ces transferts supposent un minimum de qualités techniques notamment en ce qui concerne la fidélité de reproduction des couleurs, mais ils peuvent nécessiter aussi des réglages de synchronisation et tout un travail de remontage. La plupart des firmes engagées dans cette activité offrent tout un éventail de services de production et de post-production vidéo. Le développement quelque peu anarchique de cette nouvelle industrie fait que chaque film nouveau peut donner naissance à quatre ou cinq vidéocassettes toutes différentes.

En réalité, les « contretypes » ainsi obtenus sont loin d'être comparables du point de

vue technique à la matrice ou aux copies commerciales du film. Sans parler des aléas de la colorimétrie, le niveau de résolution (la netteté de l'image) est beaucoup plus proche de celui d'un film de 16 mm que de celui de la bande originale de 35 mm. Qui plus est, la vitesse de tournage des films est de 24 images par seconde alors que les images vidéo se déroulent au rythme de soixante (normes de la télévision américaine et japonaise) ou cinquante images par seconde (normes européennes). Grosso modo, le transcodage vidéo exige donc des images deux fois plus nombreuses ; dès lors, on a le choix entre répéter arbitrairement certaines images et procéder à un fondu enchaîné entre deux images consécutives du film original. C'est ce qui explique l'impression de sautillerie ou de flou que donnent souvent les copies vidéo. Par ailleurs, il est rare que

l'opération de transfert ne donne pas lieu à d'importantes coupures du film original. Enfin, le cadrage (la proportion entre la largeur et la hauteur de l'image) se trouve modifié, puisque l'on passe de l'écran large du cinéma au format plus « carré » (4/3) de l'écran de télévision. C'est cette dernière déformation qui a les effets les plus importants pour le téléspectateur.

Les progrès les plus récents (télévision à haut degré de définition ou HDTV et procédé numérique d'enregistrement vidéo) laissent espérer qu'on finira par trouver une solution à ce problème. Depuis une dizaine d'années déjà, on utilise le procédé de reproduction et d'enregistrement numérique en vidéo pour créer tout un assortiment d'effets spéciaux et de manipulations électroniques des images dans les salles de montage de télévision. Ces techniques sont de plus en plus



KERNS H. POWERS, des Etats-Unis, est vice-président pour la recherche en communications des laboratoires de la Radio Corporation of America, au Centre de recherches David Sarnoff à Princeton, dans le New Jersey. Il est également le président d'un groupe de travail sur les technologies du futur de la Society of Motion Picture and Television Engineers.

Cette nouvelle caméra portable dotée d'un dispositif à état solide bénéficie, pour filmer les scènes d'actualité, d'"yeux" exceptionnels sous forme de puces électroniques à transfert de charge. Le dispositif à transfert de charge (DTC ou, en anglais, CCD) est un procédé technique qui est de plus en plus employé dans la production électronique d'images animées.

couramment utilisées au cinéma pour obtenir à l'aide d'un ordinateur des images et des effets électroniques (effets optiques spéciaux tels que les fondus, les incrustations et les enchainés obtenus en laboratoire). Le procédé numérique appliqué à la vidéo consiste à transposer en langage binaire (bits) les signaux électroniques correspondant aux trois couleurs primaires — rouge, vert et bleu — qui forment en se combinant chaque « point » de l'image (pixel), pour les stocker dans des mémoires informatisées, ce qui permet ensuite de les traiter par ordinateur en utilisant toutes les possibilités du logiciel. Un signal de télévision « de qualité professionnelle » pour l'écran de 525 ou de 625 lignes traité par ce procédé exige une capacité de codage numérique d'environ 200 000 000 de bits par seconde.

Les progrès de la télévision à haute définition permettent d'espérer qu'on parviendra à mettre au point un système de télévision à écran large d'une qualité d'image comparable à celle des films de 35 mm en adoptant une vitesse universelle de déroulement de l'image pour réduire les détériorations de celle-ci lors des opérations de transcodage correspondant aux divers moyens de rediffusion. Un signal numérique répondant à ces normes exigerait une capacité de codage et d'enregistrement de plus de 1 milliard de bits par seconde, ce qui n'est pas encore techniquement réalisable. De toutes façons, il est probable que les caméras HDTV (même à système analogique) continueront à coûter plus cher que les caméras

de cinéma les plus perfectionnées pendant de nombreuses années encore, mais cela ne les empêchera pas de se révéler relativement plus économiques à l'usage, puisque ce procédé permet de contrôler immédiatement ce qui vient d'être tourné. Quoiqu'il en soit, l'utilisation de la vidéo numérique à résolution améliorée au niveau de la post-production (montage électronique) pourrait devenir rentable très rapidement, même si l'on doit continuer à utiliser le support filmique pour la prise de vue et la projection.

En effet, le procédé de montage numérique permet d'obtenir en studio, sous la surveillance constante du producteur ou du metteur en scène, une matrice dont on sait que toutes les copies qui en seront tirées sur n'importe quel support — pellicule ou bande vidéo — seront absolument conformes à l'original. Ce procédé vidéo numérique permet en effet de tirer de multiples copies (à la limite plusieurs centaines) avec une fidélité totale en ce qui concerne la couleur, le contraste, la brillance et l'équilibre de l'image. Archivée sur vidéobande, cette matrice numérique peut se conserver aussi longtemps que les bandes d'ordinateur tout en étant beaucoup moins exposée aux risques de démagnétisation et de surimpression que les supports analogiques équivalents.

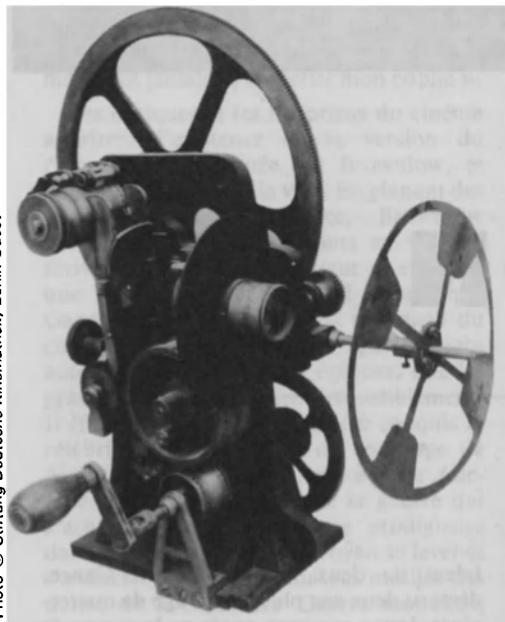
D'ores et déjà, on attribue aux disques optiques et vidéo à enregistrement numérique une espérance de vie encore plus longue et peut-être une économie d'encombrement (bits par mètre cubique) plus avantageuse que celles des bandes vidéo. En l'état actuel des choses, on pense qu'il sera bientôt possible de stocker un programme de télévision de qualité professionnelle de deux heures (220 millions de bits par seconde) enregistré par le procédé numérique, susceptible d'être rediffusé de multiples fois et conservé plusieurs décennies dans de bonnes conditions, dans un volume équivalent à 1 500 cm³ pour les vidéocassettes et à 1 200 cm³ pour les vidéodisques, contre 4 000 cm³ pour les boîtes de film 16 mm (il convient de multiplier tous ces chiffres

approximativement par 5 pour les vidéobandes HDTV grand écran et les films 35 mm).

L'archivage électronique constitue donc peut-être une panacée, mais il se heurte à un grave inconvénient qui tient moins aux problèmes technologiques à résoudre qu'à l'absence de normes universelles pour les images en mouvement. Non seulement nous avons vu qu'il existe 3 vitesses de tournage et de projection différentes pour le cinéma et la télévision, mais les films de cinéma se présentent dans 5 formats différents, avec des rapports entre la hauteur et la largeur de l'image oscillant entre 1.33 et 2.35. L'idéal serait que les industries du film et la télévision puissent se mettre d'accord sur un format et une vitesse de déroulement uniques de l'image pour toutes les futures productions vidéo ou cinématographiques du monde entier. Cette standardisation pourrait même avoir un effet rétroactif grâce à la mise au point de normes de conversion pour les films et vidéobandes disponibles actuellement.

Le débat sur l'indispensable normalisation liée à l'amélioration des images télévisées est déjà entamé au sein du Comité consultatif international des radiocommunications (CCIR), organe d'études de l'Union internationale des télécommunications basée à Genève. Les recherches entreprises bénéficient du soutien des principales unions mondiales de radiocommunications, l'Union européenne de télécommunication par exemple, ainsi que d'associations professionnelles de techniciens de plusieurs pays comme la Société des techniciens du cinéma et de la télévision des Etats-Unis et la *British Kinematograph, Sound and Television Society* au Royaume-Uni. Le CCIR espère faire approuver à sa réunion plénière de 1986 une recommandation sur les normes HDTV valables pour les studios de télévision et les échanges internationaux. Il faut souhaiter que ces normes universelles conçues pour la télévision permettent aussi de résoudre les problèmes de production et d'archivage électroniques des films.

Kerns H. Powers



Cet appareil de projection équipé d'un mécanisme de transmission à pignon date de 1908.



Regina Linnanheimo et Otso Pera dans une scène de *Nuroena Nukkunut* (1937). Ce film finnois mis en scène par Teuvo Tulio est considéré comme perdu. (Voir article page 17).

Photo © Suomen Elokuva-Arkisto, Helsinki



Photo © Laurie Lewis. Londres

Le retour de **NAPOLÉON**

par Roy Malkin

EN juillet 1983, les 3 700 places de l'Auditorium du Palais des sports à Paris, ont été prises d'assaut trois soirées durant par un public enthousiaste venu voir un film tourné un demi siècle plus tôt, et qui avait été en son temps acclamé par le public et la critique avant de disparaître sans pratiquement laisser de traces. Ce film était *Napoléon*, l'œuvre maîtresse d'un metteur en scène français légendaire, Abel Gance. Son titre complet était en fait *Napoléon vu par Abel Gance*, et il retraçait l'ascension de Napoléon Bonaparte de sa jeunesse à 1796, lorsque devenu l'héritier des idéaux de la Révolution française, il prit le commandement de l'armée d'Italie.

Napoléon était une œuvre de facture audacieuse et de proportions monumen-

tales. La version présentée au public parisien en 1983 durait cinq heures et quart (une autre version préparée par Gance et montrée à la critique en 1927 durait neuf heures) et la partition musicale, jouée par un orchestre de 48 musiciens, avait été spécialement créée pour le film par le compositeur américain Carl Davis, qui la dirigeait lui-même. Dans les vingt dernières minutes de son film, Gance dévoilait le procédé révolutionnaire de la polyvision, une mise en scène en triptyque qu'il avait inventée vingt-cinq ans avant le cinérama et qui lui permettait de projeter simultanément sur trois écrans des scènes épiques faites d'images juxtaposées (comme celle où l'on peut voir un gros plan de Napoléon sur l'écran central, flanqué sur les deux écrans latéraux de plans montrant l'avance de ses armées).

A la fin de la représentation, quelques vétérans du film, acteurs et techniciens, sont montés sur la scène pour recevoir l'ovation du public, qui saluait aussi le

talent de deux hommes : Abel Gance, disparu deux ans plus tôt à l'âge de quatre-vingt-douze ans sans avoir eu le temps de voir le retour au bercail de son enfant prodige, et Kevin Brownlow, metteur en scène et historien britannique du cinéma, qui avait réussi à reconstituer le film de Gance au prix de nombreuses années d'un labeur acharné, avec la collaboration de la Cinémathèque française, du *British Film Institute* et de diverses cinémathèques du monde entier.

Dans un ouvrage intitulé *Napoléon, Abel Gance's Classic Film* (Napoléon, le classique d'Abel Gance), Brownlow décrit d'une manière vivante le tournage et la reconstruction du film. Il raconte que sa passion pour l'œuvre de Gance est née en 1954, alors qu'il n'était qu'un collégien de quinze ans fou de cinéma, et avait trouvé chez un marchand de films de la banlieue de Londres deux bobines d'un film intitulé *Napoléon Bonaparte et la Révolution fran-*

ROY MALKIN, est Rédacteur adjoint de l'édition en langue anglaise du Courrier de l'Unesco.

◀ **Présentation de Napoléon en novembre 1980 dans un cinéma de Londres, avec un orchestre dirigé par Carl Davis.**

çaise, dont il avait fait l'acquisition pour son projecteur à manivelle. « Ces deux bobines contenaient des séquences d'une splendeur qui me coupa le souffle » écrit-il. « L'introduction de la Marseillaise, la fuite de Napoléon pourchassé à travers la Corse, les scènes de tempête en mer entremêlées de séquences orageuses à la Convention, tout cela, pour qui avait l'habitude de projeter *Félix le chat* pour un public familial peu intéressé, était une expérience inoubliable ».

Ces deux bobines étaient de 9,5 mm, un format créé pour les cinéastes amateurs. Brownlow les trouva si remarquables qu'il voulut se procurer les autres, et il entreprit des recherches minutieuses chez les brocanteurs et les marchands de photographies et de vieux films. Il dénicha par miracle d'autres bobines et à chaque rajout, le film lui semblait gagner en beauté. Il commença à le projeter à ses amis car, écrit-il, « J'avais le sentiment qu'il m'appartenait, dans la mesure de mes faibles moyens, de faire connaître au plus grand nombre possible ma modeste version "redécouverte". J'installai deux phonographes, fit un choix de disques de 78 tours et présentai le film avec un accompagnement orchestral dont les puissants accents produisaient autant d'effet que les coups de canon des armées napoléoniennes, ce qui ne manquait jamais de stupéfier mon public ».

Les critiques et les historiens du cinéma apprirent l'existence de la version du *Napoléon* reconstituée par Brownlow, et quelques-uns vinrent la voir. En glanant des renseignements sur Gance, Brownlow découvrit qu'il était toujours en vie, lui écrivit une lettre d'admiration et en reçut une réponse chaleureuse. Il apprit que Gance était l'un des grands pionniers du cinéma et un de ces personnages autodidactes, passionnés, épiques, que les grandes épopées attiraient irrésistiblement. Il était né en 1889 et avait déjà conquis la célébrité, lors du début du tournage de *Napoléon*, avec la mise en scène de *J'accuse*, un réquisitoire contre la guerre qui s'achevait sur une séquence prodigieuse dans laquelle le spectateur voyait se lever et s'avancer vers lui les cadavres mutilés des morts de la Première Guerre mondiale, pour lui demander si leur sacrifice était justifié. Il avait également tourné en 1922 *La Roue*, un film consacré aux cheminots, dans lequel il expérimentait des techniques de montage rapide qui imprimaient à l'œuvre un rythme nerveux.

Gance avait ceci d'unique qu'il semblait investir le cinéma d'une sorte de mission divine. Le discours qu'il fit aux centaines de figurants (pour la plupart des grévistes de l'usine Renault de Billancourt) qui jouaient le siège de Toulon nous donne une idée du personnage qu'il était : « Il faut que ce film nous permette d'entrer définitivement dans le temple des arts par la gigantesque porte de l'Histoire. Une angoisse indicible m'étreint à la pensée que ma volonté et le don de ma vie même ne sont rien si vous ne m'apportez pas tous un dévouement de toutes les secondes... La tâche est inouïe... Mes amis, tous les écrans de l'univers vous



attendent ! ». En interrogeant dans les années soixante et soixante-dix des vétérans du film, Brownlow s'aperçut qu'ils faisaient souvent un lapsus et parlaient de Napoléon en pensant à Gance.

Le tournage de *Napoléon* débuta en janvier 1925 et s'acheva vers la fin de l'année suivante. Un film du tournage et des photographies de l'époque montrent quelques-unes des ambitieuses innovations techniques qui devaient faire la gloire de *Napoléon* : une caméra montée sur une luge lancée sur une pente enneigée pour donner de l'animation au tournage d'une bataille de boules de neige entre des enfants ; un objectif entouré d'éponge auquel les enfants pouvaient donner des coups de poing ; une caméra installée sur un cheval et mue par des cylindres à air comprimé pour filmer une poursuite en Corse ; des caméras télécommandées ; des vues d'une bataille d'oreillers découpées en neuf images différentes pour produire un effet de damier ; une caméra montée sur balancier pour donner un mouvement ondulatoire à une scène jouée par plus de mille figurants et représentant une séance houleuse à la Convention, l'Assemblée qui a gouverné la France durant la période la plus difficile de la Révolution ; le siège de Toulon, joué avec un tel réalisme que tous les soirs des figurants blessés étaient transportés à l'hôpital ; une machine conçue pour simuler une tempête en mer qui déversait sur Albert Dieudonné, l'acteur qui tenait le rôle de Napoléon, des milliers de litres d'eau tombant de grands tonneaux suspendus au-dessus de sa tête.

C'est alors que commencèrent pour Gance les difficultés financières. Il s'aperçut qu'il ne pourrait jamais tourner les cinq autres films qu'il voulait consacrer à l'époque napoléonienne. Il se lança dans une véritable course contre la montre pour qu'une version du film de trois heures et demie, avec une partition musicale écrite et dirigée par Arthur Honegger, soit achevée à temps pour la première à l'Opéra, qui fut un triomphe, et pour présenter à la critique la version définitive. Puis ce fut le silence.

La carrière du film allait être paralysée

Les fantômes de la Convention, la séquence que Gance préférait dans le film. Avant de quitter Paris pour rejoindre l'armée d'Italie, Napoléon se rend dans la salle vide de la Convention, l'Assemblée qui a gouverné la France de 1792 à 1795. Peu à peu, la salle se peuple de fantômes. Au premier plan et de gauche à droite, les spectres des chefs révolutionnaires guillotins : Saint-Just (joué par Gance lui-même), Robespierre, Danton, Marat (Antonin Artaud) et Couthon. Ils avertissent Napoléon que la Révolution périra si elle ne s'étend pas hors de France et il leur promet de libérer les peuples opprimés.

par d'après litiges avec des distributeurs français ou étrangers, qui tenaient à l'écarter pour le rendre plus aisément exploitable, et surtout par l'avènement du cinéma parlant avec le succès que remporta, cette même année 1927, le *Chanteur de Jazz*, premier film parlant synchronisé. Désormais, les salles de cinéma allaient être dotées d'un nouveau matériel sonore et non plus de l'équipement requis par le procédé de la polyvision inventé par Gance, dont le grand rêve s'écroulait.

On tailla dans le film plusieurs versions différentes, « adaptées » aux goûts de divers publics à travers le monde. Des séquences furent modifiées ou supprimées. Les scènes coupées furent mises au rebut ou rangées et oubliées. Les copies du film furent rachetées par des collectionneurs qui les projetèrent en famille. Les morceaux de bravoure furent parfois tirés de l'oubli pour le plaisir des amateurs. Pendant de nombreuses années, les fragments petits et grands du *Napoléon* d'Abel Gance tourné en 1927 demeurèrent oubliés et dispersés dans le monde, comme les pièces d'un puzzle attendant d'être assemblées pour qu'apparaisse le motif.

Abel Gance semble avoir bénéficié d'un regain d'intérêt vers le milieu des années cinquante. Henri Langlois, le directeur de la Cinémathèque française, qui avait conservé plusieurs versions du film, montra les triptyques de la fin au Festival du cinéma de Venise en 1955. La même année, une version sonorisée de *Napoléon* refaite par ▶



Photo © Thames Television, Londres

Marat, joué par l'acteur et poète français Antonin Artaud, est poignardé dans sa baignoire par Charlotte Corday, dans une scène de Napoléon inspirée du tableau de Louis David.

En Espagne, pendant la Seconde Guerre mondiale, Abel Gance envisagea de réaliser un film consacré au célèbre matador Manolete. Il en écrivit le scénario et tourna quelques scènes (comme celle qu'on voit ici, avec l'actrice espagnole Isabel de Pomés), mais le film ne fut jamais terminé. En 1983 la Filmoteca Española — la Cinémathèque du pays — en a découvert un fragment de 300 mètres de long, seule trace qui reste de ce projet.



Photo © Filmoteca Española, Madrid

► Gance en 1935 fut présentée avec succès à Paris. Brownlow, qui travaillait à cette époque comme monteur, avait déjà rencontré Gance à plusieurs reprises et continuait à rechercher des parties du film, en se heurtant à d'incessantes difficultés. Ainsi, un indice trouvé au marché aux puces l'amena à découvrir des séquences inédites dont il voulut étoffer sa version, d'une ampleur croissante, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive que c'étaient les mêmes, mais filmées par d'autres caméras, que celles qu'il avait déjà. « Je me demandais combien de versions du *Napoléon*, on aurait pu voir en 1927... et me disais qu'il serait bien difficile de produire une version authentique. » (De fait, à la fin de son ouvrage, il ne dénombre pas moins de dix-neuf versions de *Napoléon*, créées entre 1927 et 1983). Il fit la rencontre d'un collectionneur qui lui montra un exemplaire rare, sur 17,5 mm, de la version présentée à l'Opéra. Mais ce que Brownlow voulait, c'était reconstituer le film sur le format professionnel de 35 mm qui avait été utilisé à l'origine pour le tournage.

La chance lui sourit à la fin des années soixante, comme il le raconte lui-même : « Un étrange concours de circonstances m'amena — je dirais presque me força — à mettre la main sur une épreuve importante et à commencer la reconstruction. A peu près un an plus tard, Gance entreprit sa propre version et réalisa, après le tournage de quelques scènes supplémentaires, son *Bonaparte et la Révolution*. Il me donna accès à tous ses négatifs. D'autres séquences me parvenaient du monde entier, grâce à Jacques Ledoux, directeur de la Cinémathèque royale de Belgique. Apprenant ce que je faisais, il avait pris contact avec toutes les archives qui possédaient ne serait-ce qu'une bobine du film, pour demander qu'elle me soit remise. Quand j'eus achevé de la reconstruire, l'œuvre fut présentée par le *National Film Theatre* à Londres et plus tard par l'*American Film Institute* à Washington et le *Pacific Film Archive* à Berkeley. Le metteur en scène américain, Francis Ford Coppola, qui avait assisté à la dernière représentation, s'était exclamé : « Quelle prodigieuse expérience ! Ne serait-il pas merveilleux de présenter à nouveau le film sur triple écran, accompagné d'un or-

chestre dirigé par mon père !' » ». Mais rien ne devait se produire pendant plusieurs années. Le projet était au point, mais nul ne semblait s'y intéresser.

En 1979, un américain du nom de Bill Pence décida de présenter le film au festival du cinéma qu'il organisait à Telluride, une petite ville minière du Colorado, dans les montagnes Rocheuses. Gance, qui était alors âgé de quatre-vingt-neuf ans, fut persuadé de s'y rendre, et c'est ainsi que Brownlow décrit la scène : « Dans cette petite ville minière pittoresque, il n'y avait pas de bâtiment assez grand pour contenir le triple écran de la partie finale en polyvision, de sorte que les organisateurs durent prévoir une projection en plein air... entre 22 h 30 et 3 h 30 du matin. Il faisait terriblement froid et nous étions aussi transis que les survivants de la retraite de Moscou. La séquence en polyvision me transporta tout autant que les autres spectateurs. J'avais regardé le reste du film des centaines de fois, mais je ne l'avais encore jamais vu dans son intégralité, avec son final sur triple écran. Ce fut saisissant. Je brûlais de savoir ce qu'avait pensé Gance, à quatre-vingt-neuf ans, de l'œuvre qu'il avait créée cinquante ans plus tôt. Il l'avait regardée de la fenêtre de sa chambre d'hôtel, qui donnait sur le parc, et lorsque je me précipitai dans sa chambre, je le trouvai entouré d'admirateurs enthousiastes. Il déclara la représentation "aussi brillante que la première"... Il reçut une éclatante ovation des spectateurs, qui l'applaudirent à tout rompre, malgré leurs engelures ».

Brownlow était persuadé que rien ne pouvait surpasser un tel succès, mais il se trompait car en 1980, une chaîne de télévision britannique parraina, avec le *British Film Institute*, la première présentation publique de la version reconstituée, accompagné de la partition musicale de Carl Davis jouée par un orchestre. Puis, Francis Ford Coppola, poursuivant son idée, fit venir le film aux Etats-Unis et le projeta accompagné d'un orchestre conduit par son père, Carmine, au *Radio City Music Hall* de New York, où il fit salle comble et reçut un accueil délirant des 6 000 spectateurs présents dans la salle.

Gance était alors trop faible pour se déplacer. « Nous l'appelâmes à Paris, raconte Brownlow, d'un poste téléphonique qui se trouvait dans les coulisses et lui fîmes écouter le tonnerre d'applaudissements et d'acclamations qui en salua la fin. Bouleversé, Gance pleurait (Nous aussi) ». Cette représentation fut suivie d'une tournée aux Etats-Unis, d'une projection au Colisée à Rome devant 10 000 spectateurs sur un écran géant de cinquante mètres de large avec un orchestre de 90 musiciens, et d'une présentation au Festival d'Edimbourg de 1981. Abel Gance s'éteignit alors que son film parvenait au faite de la gloire. Vint enfin le retour triomphal du film à Paris, sous les auspices de la Cinémathèque française. « J'avais décidé, écrit Brownlow, que cette occasion marquerait symboliquement l'achèvement de la reconstitution de *Napoléon*. Mais Nelly Kaplan, une proche collaboratrice de Gance dans les années cinquante et soixante, vient de produire un documentaire sur le tournage du film qu'elle a intitulé *Abel Gance et son Napoléon*, et j'y ai trouvé une scène du film que je n'avais encore jamais vue ! »

Roy Malkin

AVIS DE RECHERCHE

par Sam Kula

DIRE que plus de la moitié de la production cinématographique antérieure à 1930 est portée disparue donne un aperçu de l'ampleur du désastre, mais sans préciser ce qui a été perdu et quel appauvrissement du patrimoine culturel mondial découle de 60 années de négligence, d'accidents et d'actes de vandalisme.

Les pertes ont également frappé tous les types de films, fiction et non fiction, documentaires ou films d'art. La disparition d'un film est toujours tragique, quelles qu'aient été les ambitions de son auteur, mais elle est peut-être encore plus déchirante et douloureuse dans le cas des films de fiction, qui ont été vus par des millions de spectateurs et constituent une part vivante de la culture populaire ; leur disparition totale peut donc être légitimement ressentie comme une perte personnelle par quiconque se reconnaît dans cette culture.

Voici quelques mois, on a demandé à tous les membres de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) de choisir un titre représentatif des films « perdus » de leur propre pays dont la perte leur semblerait particulièrement grave en raison de la place de ce film dans la production nationale ou de l'importance de ses auteurs. On leur demandait également de joindre à leur réponse une image du film, ou à défaut la photographie d'une affiche ; certains choix, du reste, ont peut-être été inspirés davantage par l'existence de documents d'archives de bonne qualité que par l'importance historique ou culturelle d'un film par rapport à d'autres.

Les films présentés sur cette page et les deux suivantes, — tous portés disparus — montrent qu'aucun secteur de l'« industrie » du cinéma n'a été épargné. Ni l'importance du budget, ni l'ambition de la production, ni la notoriété des vedettes ou la réputation du metteur en scène ne constituant des garanties de survie. Parmi les films perdus, on compte aussi bien de grands succès commerciaux que des réussites « artistiques » qui ont été des échecs lors de leur sortie.

Il est particulièrement irritant de constater le nombre de films historiques qui ont été ainsi « égarés », qu'il s'agisse de films qui marquent le début d'un véritable cinéma national, ou d'œuvres que les critiques contemporains considèrent comme des dates importantes de l'histoire du cinéma. Ce sentiment de frustration tempéré par l'espoir que ces films ne soient pas vraiment perdus constitue un phénomène universel.

Ainsi, les Indiens ne désespèrent pas de retrouver une copie de

SAM KULA, du Canada, est Directeur des Archives nationales du film, de la télévision et de l'enregistrement sonore de son pays.

Alam Ara (1931), premier film parlant produit dans leur pays ; l'Argentine a choisi entre maintes œuvres importantes de la cinématographie nationale le film *El Apostol* (1917), considéré comme le premier film d'animation de long métrage de l'histoire du cinéma mondial ; les Canadiens veulent croire qu'*Evangeline* (1913), premier long métrage produit chez eux existe toujours quelque part — après tout, n'a-t-on pas redécouvert et restauré récemment des films enfouis dans la banquise du territoire du Yukon depuis un demi-siècle (la *Dawson City Collection*) ? Les Néo-Zélandais aimeraient mettre la main sur une copie de *The Birth of New Zealand* (1921), non seulement parce qu'il s'agit du premier film de long métrage produit dans le pays, mais aussi en raison de l'intérêt considérable de ce document pour les historiens ; l'Australie, quant à elle, espère toujours retrouver *The Story of the Kelly Gang* (1906) dont on peut penser que c'est le premier long métrage de l'histoire du cinéma, même si la campagne systématique en « quête des films perdus » entreprise l'an dernier sur tout le territoire australien pour retrouver les films nitrate encore existants, qui a permis de récupérer plus de 100 km de pellicule, n'a rien donné dans ce cas précis ; quant aux Suédois, ils sont persuadés qu'une copie de *Landsflyktige* (1921), film du grand metteur en scène Mauritz Stiller, distribué dans 32 pays étrangers, existe forcément quelque part, probablement sous un titre fantaisiste imposé par le distributeur local (ce film s'intitulait *In Self Defense* aux États-Unis et *Guarded Lips* au Royaume-Uni).

Il vaut mieux préciser qu'on ignore si ces films ont survécu plutôt que de les déclarer irrémédiablement « perdus », puisqu'il n'existe pas d'inventaire systématique des archives cinématographiques mondiales et que les placards des producteurs, des distributeurs et des laboratoires du monde entier recèlent encore des milliers de films de toute époque. En outre, on ne cesse d'exhumer des films dans les greniers ou les caves des cinéastes et de leurs descendants, ou dans des archives où ils étaient dissimulés sous des noms d'emprunt.

Les membres de la FIAF espèrent que la publication de ces avis de recherche permettra de retrouver la trace de ces titres « perdus ». La chasse au trésor est ouverte dans tous les pays où il existe des archives officielles d'images en mouvement. Il s'agit d'une véritable course contre la montre dans le cas des films nitrate produits avant 1950, et si nos efforts pouvaient contribuer à la découverte et à la restauration, ne serait-ce que d'un seul de ces films considérés comme « perdus », nous estimerions n'avoir pas perdu notre temps. ■



Der Golem (Le Golem) de Heinrich Galeen (Allemagne, 1914).

Paul Wegener tient le rôle principal dans cette première adaptation à l'écran de la légende du Golem, sur un scénario écrit par lui-même et par le metteur en scène.

Photo © Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin Ouest



Evangeline de E.P. Sullivan et W.H. Cavanaugh (Canada, 1913).

Ce film est considéré comme la première comédie dramatique de long métrage produite en Amérique du Nord et évoque l'expulsion des Acadiens de la Nouvelle-Ecosse par les Anglais en 1755.

Photo © Archives nationales du film, de la télévision et de l'enregistrement sonore/Archives publiques du Canada, Ottawa



Alam Ara de Ardeshir M. Irani (Inde, 1931).

Le premier film sonore de l'Inde était une œuvre romanesque contant en musique l'histoire du roi Kamarpour et de ses deux reines.

Photo © National Film Archive of India, Poona



Barro humano (Argile humaine) de Adhemar Gonzaga (Brésil, 1929).

Gracia Morena est la vedette de ce drame social qui passe pour un document d'une valeur historique et culturelle exceptionnelle, tant par sa description des mœurs de l'époque que par la place qu'il occupe dans l'histoire du cinéma brésilien.

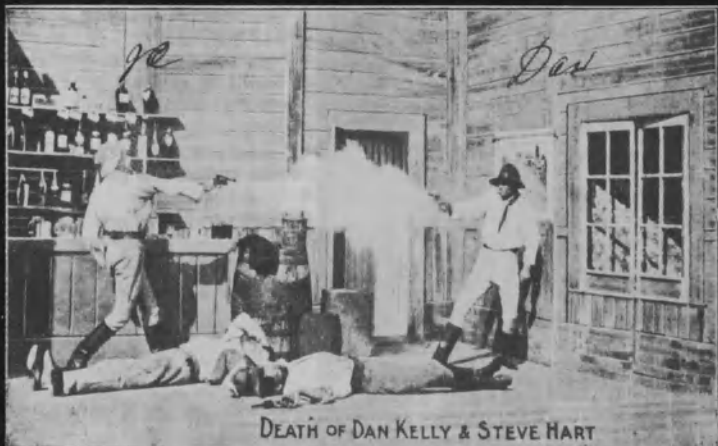
Photo © Fundação Cinemateca Brasileira, São Paulo



The Greatest Thing in Life (La plus belle chose du monde) de D.W. Griffith (Etats-Unis, 1918).

Tous les films de Griffith ont fait date dans l'évolution de la technique cinématographique. Pour Lillian Gish (ci-dessus), qui a tenu le premier rôle dans ce film face à Robert Harron, c'est l'une des meilleures œuvres de Griffith.

Photo © Department of Film, Museum of Modern Art, New York



DEATH OF DAN KELLY & STEVE HART

The story of the Kelly Gang (L'histoire de la bande de Kelly) de Charles Tait (Australie 1906).

Le premier film australien. Inspiré d'une histoire vraie, il contribua à faire du mythe du hors-la-loi un élément important de la culture populaire en Australie.

Photo © National Film Archives/National Library of Australia, Canberra

El Apostol (L'apôtre) de Angel Ducaud (Argentine, 1917).

Ce film, produit par Federico Valle, est considéré comme le premier film d'animation de long métrage de l'histoire du cinéma.

Photo © Fundación Cinemateca Argentina, Buenos Aires



De Landsflyktige
(Les exilés) de
Mauritz Stiller
(Suède, 1921).

Bien que ce film
ait remporté un
vif succès dans
un grand nombre
de pays, aucune
copie n'en a été
retrouvée.

Photo ©
Cinematket/Svenska
Filminstitutet, Stockholm



Revolución Zapatista (La
révolution de Zapata —
Mexique, 1914).

Ce programme est tout ce
qui reste de ce long métrage
documentaire d'importance
historique consacré à
Emiliano Zapata et à la
Révolution mexicaine de
1910.

Photo © Cinemateca Nacional, Mexico



Napasta, de Ghita Popescu
(Roumanie, 1928).

Ce film, joué par Ecaterina
Nitulescu Sahigian, était basé
sur une œuvre théâtrale de
Ion Luca Caragiale.

Photo © Archiva Nationala de Filme,
Bucarest



Fager er lien (Que la montagne est belle) de Harry Ivarson
(Norvège, 1925).

Dans cette histoire d'amour jouaient deux vedettes du Théâtre
national norvégien de l'époque, Aase Bye et Olaf Havrevold. Le
rôle du grand-père était interprété par Oscar Larsen.

Photo © Norsk Filminstitut, Oslo

Sachta Pohrbnych Idei (Le puits aux idées enfouies) de Rudolf
Myzet (Tchécoslovaquie, 1921).

Une tragédie qui se déroule dans les mines d'Ostrava en 1918.
Le scénariste, A.L. Havel, avait introduit des vers du poète Petr
Bezruc dans les intertitres.

Photo © Filmovy Archiv/Ceskoslovensky Filmovy Ustav, Prague

The Birth of New
Zealand (La naissance
de la Nouvelle-
Zélande) de Harrington
Reynolds (Nouvelle-
Zélande, 1921).

Tout ce qu'on a
retrouvé jusqu'ici de
ce film historique sur
l'arrivée des colons
européens en
Nouvelle-Zélande est
ce prospectus qui
avait été imprimé pour
sa sortie.

Photo © The New Zealand
Archive, Wellington



La chaîne des cinéphiles

par Italo Manzi

GRACE à la vidéo, les cinéphiles du monde entier vivent depuis trois ans à peine une nouvelle passion. Personne, ici, n'a influencé personne. Comme dans bien des mouvements littéraires ou artistiques, le besoin s'est d'abord fait ressentir isolément, puis est devenu un phénomène de portée mondiale, du moins dans les sociétés de consommation.

A l'origine de ce mouvement on trouve cet appareil inventé par les Japonais qu'on appelle magnéscope ou vidéocassette. Son but est clair pour tout le monde : il permet d'enregistrer des programmes de télévision quand on est absent, et de revoir un programme ou un film au moment de son choix. Dès l'instant où le magnéscope est entré dans le circuit commercial, il a ouvert des horizons insoupçonnés aux cinéphiles.

Sans qu'il sous-estime les décennies antérieures et postérieures, l'époque qui intéresse le plus le cinéphile est celle des années 30 et 40. En dehors des films de certains auteurs ou de ceux qui peuvent entrer dans un « cycle », les cinémathèques répugnent en général à passer la « production courante » de cette époque, jugée à tort comme peu significative. Il s'agit parfois d'œuvres exceptionnelles dont on a, sans raison, cessé

de parler, mais toutes sont représentatives d'une époque, toutes ont une saveur particulière. Grâce aux télévisions nationales, qui n'ont pas les scrupules des cinémathèques, et aux échanges entre collectionneurs de différents pays, le cinéphile peut aujourd'hui non seulement voir, mais posséder chez lui ces films qui, il y a trois ans encore, lui semblaient, sauf miracle, tout à fait inaccessibles. Et le miracle s'est produit.

L'espace fait de plus en plus défaut, chez les passionnés du cinéma, pour loger des collections dont le volume augmente de façon alarmante. Cette accumulation n'est une violation des droits d'auteur qu'en apparence, car le collectionneur ne tire pas un parti commercial des cassettes, il se contente de les voir en privé et de procéder à des échanges d'un pays à l'autre, un trafic de plus en plus compliqué et passionnant s'installant par voie postale et utilisant les amis de bonne volonté qui voyagent.

Prenons un exemple concret : M. X qui vit à Paris a, comme il se doit, deux magnéscopes. Outre qu'il enregistre ce qui l'intéresse à la télévision française, il a des amis à Barcelone, à Berlin, à Londres et à Buenos Aires, qui lui font parvenir un choix des films passant sur leurs chaînes de télévision respectives. Mais M. X est aussi l'ami de M. Y, lequel a des amis qui font de même à Rome, à Vienne et en Belgique. M. Z, de son côté, a des amis en Finlande. Un autre encore, qui vit au Brésil, connaît quelqu'un qui enregistre ce dont il a besoin à Rome, mais ses cassettes, avant de s'envoler pour Rio, s'arrêtent à Paris chez M. X. qui copie

ce qui l'intéresse ou intéresse ses amis Y et Z, lesquels à leur tour ont des amis qui... Ainsi *ad infinitum*.

Ce violon d'Ingres — collectionner des films de 16 mm est une pratique déjà ancienne mais qui n'avait jamais atteint d'aussi vastes proportions — a permis la circulation d'innombrables films, « invisibles » depuis des lustres, et qui autrement auraient été perdus. Des œuvres cinématographiques entières ont été ainsi sauvées, et la vision globale que l'on pouvait avoir de certains cinémas en a été modifiée.

C'est ce qui est arrivé avec un cinéma marginal tel que le cinéma argentin qui fut pourtant, pendant plus de dix ans, environ de 1936 à 1946, le plus populaire des pays de langue espagnole. En dehors de ces pays, le cinéma argentin n'est connu que par certains films postérieurs à 1950, ceux de Leopoldo Torre Nilsson, par exemple, ou par certaines œuvres primées dans les festivals internationaux. On connaît aussi les films de Carlos Gardel, mais aucun d'eux n'est argentin : ils ont été tournés à Joinville ou à New York.

Durant ces années dorées du cinéma argentin, Buenos Aires fut la capitale du monde hispanique. Ses rues, ses jardins, ses centres de loisirs avaient débordé ses frontières ; on imitait la mode, la façon de parler, le « chic » de Buenos Aires, transmis par les étoiles du cinéma. Cette vision n'était pas complètement fautive, mais propre à certaines classes sociales.

Les actrices, d'abord : Nedda Francy, dont la blondeur rappelait Marlène Dietrich, promenait son charme envoûtant dans *Monte Criollo* et *Palermo* ; Mecha Ortiz, la Garbo argentine, dont la voix unique a marqué le monde hispanique dans des films tels que *Los muchachos de antes no usaban gomina* (les garçons d'autrefois ne mettaient pas de gomina), *Safo* ou *El canto del cisne* (le chant du cygne), et Mirtha Legrand, Amelia Bence, Paulina Singerman, etc., et les deux plus grandes artistes comiques : Nini Marshall et Olinda Bozán ; et celle dont le succès fut peut-être le plus

ITALO MANZI, critique et spécialiste du cinéma argentin, a publié plusieurs ouvrages et articles en Argentine et à l'étranger. Il a été Directeur de cours de langues étrangères à la faculté de psychologie de l'Université de Buenos Aires et travaille actuellement à l'Unesco, à Paris.



Photo © Filmoteca española, Madrid

L'actrice argentine Imperio Argentina, une des grandes étoiles du cinéma de la première moitié du siècle, aux côtés de l'acteur espagnol Miguel Ligero, dans le film espagnol *La Hermana San Sulpicio* (La sœur Saint Sulpice, 1934) de Florián Rey. Ce film, dont on avait pratiquement perdu toute trace, a pu être montré récemment à la télévision grâce à un cinéphile, qui en avait conservé une copie.

Le visage encore juvénile d'Eva Duarte dans *La Pródiga* (*La prodigue*), un film réalisé en 1945 par Mario Soffici. Ce film a pratiquement disparu pendant quarante ans et vient seulement de sortir sur les écrans. Il avait été tourné peu de temps avant qu'Eva Duarte ne devienne Eva Perón en épousant le Président de la République argentine, qui refusait, dit-on, que son épouse soit exhibée au cinéma. On ne publia même pas de photos de l'actrice.



brillant et le plus durable : Libertad Lamarque qui immortalisa tant de tangos dans les films *Besos brujos* (Baisers sorciers), *Ayúdame a vivir* (Aide-moi à vivre) ou *Madreselva* (Chèvrefeuille) ; Libertad Lamarque qui, à la suite d'une prise de bec avec le second rôle dans *La Cabalgata del circo* (1943) (La chevauchée du cirque) — Eva Duarte, bientôt Evita Perón — dut s'expatrier au Mexique où elle allait, d'abord sous la direction de Buñuel (dans l'excellent *Grand Casino* pourtant si dédaigné par les historiens « sérieux »), puis dans ses mélodrames lacrymogènes et maternants, reverdir ses lauriers pour toujours car, de retour au pays, elle continue à jouer avec succès.

Et les acteurs : José Gola, Roberto Airaldi, Hugo del Carril ou Juan Carlos Thorry, parmi les jeunes premiers ; Enrique Muíño, Enrique Serrano, Elías Alippi, parmi les artistes de caractère... La plupart de ces films peut sans doute être définie par l'épithète, chère aux cinéphiles français, de « nanar », (« navet ancien »), avec tout ce que ce terme a de positif et de négatif. Mais on y trouve aussi des œuvres très importantes qui eurent leur heure de gloire et n'ont pas perdu leur valeur avec le temps : *Viento Norte* (Vent du nord), de Mario Soffici, 1937, *Así es la vida* (Ainsi va la vie, de Francisco Mugica, 1939), *Prisioneros de la tierra* (Prisonniers de la terre, de Mario Soffici, 1939), *Crimen a las tres* (Crime à trois heures, de Luis Saslavsky, 1935), *La guerra gaucha* (La guerre gaucha, de Lucas Demare, 1942), etc.

Grâce à la vidéo, le spécialiste ou l'amateur ont pu retrouver et sauvegarder beaucoup d'œuvres d'un cinéma qui produisait alors, en moyenne, une cinquantaine de films par an (50 en 1939, 52 en 1942, par exemple) et suivre la carrière de réalisateurs aussi intéressants et inventifs que Luis Saslavsky, Alberto de Zavalia, Francisco Mugica ou Mario Soffici, et de quelques cinéastes étrangers comme Pierre Chenal qui a mené une grande partie de sa carrière en Argentine, où il a réalisé deux de ses meilleurs films : *El muerto falta a la cita* (Le mort manque au rendez-vous), comédie à suspense très moderne pour son époque (1944) et *Todo un hombre* (Tout un homme) d'après le roman de Miguel de Unamuno (1943). On peut de même suivre la carrière de nombreux acteurs non hispanophones qui ont beaucoup tourné au cours de ces années d'abondance : entre autres, Emma Gramatica (2 films), Florence Marly (3 films), June Marlowe (5 films) ou Rachel Béréndt.

Pour conclure, et sans sortir du cadre argentin, citons deux exemples de récupération de films aux circonstances originales. Pour le premier cas, il ne s'agit pas d'un

film argentin mais espagnol, la version de *La Hermana San Sulpicio* (La sœur Saint Sulpice) tournée par Florián Rey en 1934, mais c'est en Argentine que l'affaire a commencé et c'est dans ce pays qu'était née la vedette du film, l'un des plus authentiques monstres sacrés du cinéma international : Imperio Argentina.

Il y a un an encore, posséder un film de cette actrice était l'un des plus grands désirs de bien des cinéphiles. Une cassette du film en question circulait à Paris, en provenance d'Argentine, où il avait été donné à la télévision. Quelque temps après, en juin 1983, la télévision espagnole décida de consacrer un cycle à la vedette, en sa présence, avec tous les films que l'on avait pu retrouver. On en rassembla neuf, dont deux tournés en Argentine, le film allemand *Carmen, la de Triana* (Carmen, celle de Triana), tourné à Berlin en 1938, et *La Tosca* (Italie, 1940) où Imperio, accompagnée de Rossano Brazzi et de Michel Simon, fut en partie dirigée par Jean Renoir assisté de Luchino Visconti.

On avait également prévu dans ce cycle *La Hermana San Sulpicio*, dont il n'existait plus qu'une copie en 16 mm, laquelle était en la possession d'un collectionneur de Buenos Aires qui la prêtait parfois à la télévision argentine et qui la promit à l'espa-

gnole. A la dernière minute, cependant, il n'osa pas l'envoyer par delà l'océan.

Mais le cinéphile parisien, auquel nous avons fait allusion plus haut, avait, quelque temps auparavant, tiré une copie du film qu'il envoya à un cinéphile de Madrid en échange de la cassette d'un autre film de la même actrice. L'Espagnol prêta la cassette à la télévision et c'est ainsi que le public put découvrir ou revoir — même si l'image n'en était pas d'une netteté idéale après tant de copies — une comédie charmante, fine et d'une insolite irrévérence, tirée d'un délicieux roman de l'Espagnol Armando Palacio Valdés.

Dans le deuxième cas, la récupération du film n'est pas due à la vidéo (on dit que des copies pirate en sont déjà sur le marché à Londres, quoique le fait ne soit pas prouvé) mais à des raisons plus complexes et d'ordre politique. Il s'agit de *La Pródiga* (La Prodigieuse) réalisée en 1945 par Mario Soffici avec Eva Duarte, qui avait tenu des rôles secondaires dans une série de films et un rôle plus important dans *La Cabalgata del circo*, déjà mentionné, mais qui était pour la première fois protagoniste à part entière dans un film à gros budget tiré d'une pièce célèbre de l'Espagnol Pedro Antonio de Alarcón. Le tournage eut lieu dans une atmosphère de tension politique (le mariage d'Eva et de Perón, la désignation de ce dernier à la Présidence). Il était évident que le film ne pouvait être projeté dans ces conditions ; on ne vit jamais de photos de l'actrice en provenance, et on finit même par douter qu'il eût été acheté. On disait que toutes les copies avaient été brûlées.

Et voilà qu'aujourd'hui, près de quarante ans après le tournage, le film va enfin sortir. Il paraît que l'un des producteurs en avait sauvé une copie qui dormit dans un coffre-fort en Uruguay en attendant le moment de ressusciter. Les cinéphiles en quête de raretés attendent déjà avec anxiété une cassette de *La Pródiga* qui, après le succès de l'opéra *Evita* et tout ce qui a été écrit sur un personnage aussi controversé, permettra d'en découvrir le vrai visage.

Italo Manzi

Affiche du film argentin *Viento Norte* (Vent du nord, 1937) de Mario Soffici, un des chefs-d'œuvre du cinéma de ce pays.

Photos © Cinemateca Argentina, Buenos Aires



INDE

Il n'est jamais trop tard...



par Paramesh Krishnan Nair

Il y a quelques années, un célèbre pionnier du cinéma indien me dit que sur la quarantaine de films qu'il avait tournés, il estimait que seuls deux ou trois méritaient d'entrer à la cinémathèque nationale. Cette réflexion traduit en quelque sorte l'état d'esprit dans lequel la plupart de nos cinéastes abordent la conservation de leurs œuvres.

Le cinéaste indien, en général, n'a pas le sentiment que ce qu'il fait revêt une quelconque valeur historique, ni même un intérêt culturel. Pour lui, tout comme pour ses homologues du monde entier, le tournage d'un film est avant tout une entreprise commerciale destinée à la consommation de masse. Son souci primordial est de rentrer dans ses frais et de faire un profit convenable le plus vite possible. Réserver un exemplaire de la cinquantaine de copies tirées pour la première diffusion ne représenterait pas pour lui un bien grand sacrifice, par rapport au coût total de la production, mais il aurait plutôt tendance à se dire : « Pourquoi laisser dormir dans des archives une copie neuve, alors que je pourrais en tirer un bon bénéfice en l'exploitant dans les salles de cinéma locales ? »

Pour pouvoir assurer la sortie simultanée d'un film dans plusieurs salles à la fois, le producteur ou le distributeur doivent tirer plusieurs copies du négatif et de la bande son originale. Que chacune de ces copies abrège la durée de vie utile du négatif original est le dernier de leurs soucis. Il n'est pas d'usage, dans l'industrie cinématographique indienne, de tirer des internégatifs et des interpositifs. La technique du « négatif

intermédiaire inversible couleur » y est pratiquement inconnue et toutes les copies d'exploitation sont obtenues à partir des négatifs originaux.

Aussi, beaucoup de négatifs originaux de films à grand succès ont-ils été irrémédiablement endommagés par la duplication abusive des copies positives, à la fois en 35 et en 16 mm.

En Inde, le cinéma n'a jamais bénéficié d'un statut élevé. Méprisé par les intellectuels et les pédagogues, il a souvent été associé à toutes sortes de vices réprouvés par la société, comme le jeu, la boisson et la prostitution. En revanche, les masses populaires se sont prises de passion pour ce moyen d'évasion facile, qui leur permet de se soustraire aux tracas du quotidien. Grâce à cet engouement populaire, le cinéma indien est devenu l'un des plus prolifiques du monde.

Avec une énorme production de plus de 750 films par an, réalisés en quatorze langues principales et projetés en permanence dans les quelque dix mille salles de spectacle du pays, le cinéma a conquis une place importante en Inde. Le public a vécu, ri, pleuré et pratiquement grandi avec lui ; il a contribué à modeler les comportements, les valeurs et les mentalités.

Pourtant, son importance vient seulement d'être reconnue. Bien qu'en Inde, comme ailleurs, le cinéma soit né avec le siècle, nul n'avait songé jusqu'ici à doter le pays d'une cinémathèque propre à garantir la conservation de son patrimoine cinématographique. La collecte des films n'a commencé à s'organiser vraiment que dix-sept ans après l'indépendance. Entre-temps, soixante à soixante-dix pour cent des œuvres antérieures à l'indépendance avaient disparu. Les films de cette période étaient devenus introuvables. Les négatifs s'étaient désagrégés pour tomber en poussière, ou alors avaient été transformés en bracelets ou en sacs à main après récupération des sels

d'argent qui recouvraient le ruban de nitrocellulose.

C'est ainsi qu'on a perdu toute trace de *Alam Ara* (1931), le premier film parlant en hindi. Deux ans avant sa mort, l'auteur de ce film, qui fut aussi le père du cinéma parlant en Inde, nous affirma qu'il en conservait encore quelques bobines dans son bureau aux studios *Imperial* (aujourd'hui les studios *Jyothi*). Cependant, son fils nous prit à part pour nous confier que le vieil homme était toujours persuadé que ces pellicules se trouvaient dans un coin de son bureau, mais qu'il était, quant à lui, bien placé pour savoir qu'on les avait jetées au rebut. Il avait pris lui-même cette précaution, car elles constituaient un risque sérieux d'incendie. Quel dommage ! Cet homme ne se doutait pas qu'il avait permis la destruction de l'un des plus précieux documents de l'histoire du cinéma indien.

Bien d'autres chefs-d'œuvre du cinéma indien ont disparu de la sorte, et parmi eux les suivants :

- *Bilet Ferat* (L'Angleterre retrouvée) de Dhiren Ganguli, 1921 : l'une des premières satires sociales, qui décrivait des Indiens anglicisés introduisant sans discernement des valeurs occidentales dans la société indienne traditionnelle.
- *Bhakta Vidur* de D.N. Sampat, 1921 : un conte populaire dans lequel le metteur en scène tenait lui-même le rôle principal d'un dirigeant nationaliste plein de sensibilité évoluant en habits modernes au milieu de personnages revêtus de costumes mythologiques.
- *Saukari Pash* (Le Shylock indien) de Pendarhkar Baburao, 1925 : la lutte d'une famille de paysans moyens aux prises avec un usurier impitoyable.
- *Balidan* (Le sacrifice), 1927, tiré de *Bisrjan* de Rabindranath Tagore.
- *Anarkali* de R.S. Chowdhury, 1928 : l'histoire de l'amour malheureux du Prince Salim, fils de l'Empereur Akbar, pour une danseuse dont le rôle était tenu par la belle

PARAMESH KRISHNAN NAIR, est le Directeur de la Cinémathèque nationale de l'Inde. Il a pris part à de nombreuses activités nationales et internationales dans le domaine de la sauvegarde et de la conservation des images en mouvement et a contribué, en qualité d'expert, à l'élaboration de la Recommandation de l'Unesco. Il a publié un grand nombre d'ouvrages et d'articles sur le cinéma.

◀ **Sairandhari (1933), de Rajaram Vanakudre Shantaram, le premier film en couleur de l'Inde. Cette superproduction est une adaptation de l'épopée du Mahabharata. Shantaram est l'un des fondateurs de la société Prabhat à Poona et un spécialiste des films sociaux et mythologiques.**

Sochana (Ruby Meyers), la star du cinéma indien la mieux payée de l'époque.

• **Khooda ki Shaan (La colère)** du même metteur en scène, 1931 : le héros de ce film est un personnage à la Gandhi.

• **Shyam Sunder** de Bhal G. Pendharkar, 1932 : le premier film en marathi qui ait tenu l'affiche pendant vingt-cinq ans.

• **Sairandhari** de Prabhat et V. Shantaram, 1933 : le premier film en couleurs produit dans le pays (et développé en Allemagne par l'un des procédés mis au point par Agfa). C'était une superproduction en costumes d'époque tirée du *Mahabharata*.

• **Griha Laxmi (L'épouse savante)** de Sarvottam Badami, 1934.

• **Indira M.A.** de Nandlal Jaswantlal, 1934.

• **Mill Mazdoor** de Mohan Bhavnani, 1934 : une adaptation du puissant roman de Munshi Premchar sur les droits de la classe ouvrière.

• **Sita** de Debaki Bose, 1934 : dans ce film, les dieux et les déesses étaient pour la première fois dépouillés de leur divinité et dépeints comme de simples êtres humains.

• **Hunterwali** de Wadia Bros, 1935 : l'héroïne intrépide de ce film, Nadia, donne une nouvelle image de la femme libérée, inspirée par le nationalisme naissant de l'époque.

• **Khoon Ka Khoon** de Sohrab Modi, 1935 : une adaptation du Hamlet de Shakespeare.

• **Balayogine (La veuve enfant)**, 1936 : les épreuves d'une veuve et de sa fille dans une société hindouiste traditionaliste.

• **Chaaya (Le sacrilège)** de Vinayek, 1936 : tiré d'un récit de V.S. Khandekar sur la cruauté de l'homme envers ses semblables.

• **Zindagi** de P.C. Barua, 1940.

• **Achoot (L'intouchable)** de Chandulal Shah, 1940.



Saukari Pash (Le Shylock indien, 1925) de Pendharkar Baburao qui fonda en 1919 la Marhastra Film à Kolhapur. Dans ce film le metteur en scène Shantaram tient un rôle de vedette.

Gopalkrishna (1937) de Damle et Fatehlal, avec Shanta Apte dans le rôle de Radha, la bouvière bien-aimée du dieu Krishna.

• **Ulti Ganga** de D.K. Dhaliber, 1942.

• **Miss Malini** de S.S. Vasan, 1947.

Et bien d'autres encore...

Il est impossible de faire une véritable histoire du cinéma indien sans tenir compte de tous ces films, et de nombreux autres que l'on croit définitivement perdus. Néanmoins, il est déjà arrivé que des films égarés soient retrouvés de la façon la plus inattendue. L'archiviste ne renonce jamais à retrouver le film qu'il recherche. Il attend peut-être un miracle, mais les miracles ne se produisent pas parfois ?

L'idée de créer une cinémathèque nationale a été avancée pour la première fois en 1964, à l'occasion de l'institution par le Gouvernement indien d'un prix national du cinéma, mais elle ne concernait encore que les films primés. Il fallut attendre encore dix ans pour que s'impose le principe d'une cinémathèque destinée à recevoir tous les films nationaux ayant valeur de documents historiques.

Pourquoi, demande-t-on souvent, dépenser les deniers du contribuable pour conserver des navets produits par des commerçants sans scrupules ? Une question qui prend tout son sens devant la pléthore de films réalisés en Inde ces dernières années. Les archivistes sont confrontés à des choix difficiles, car il devient indispensable de faire un tri. Ces doutes subsisteront tant que le rôle culturel du cinéma — même du cinéma d'évasion — ne sera pas pleinement reconnu. Une prise de conscience nationale de cette importante dimension du cinéma simplifiera la tâche de l'archiviste. Après cela, il ne restera plus qu'à obtenir le concours et à gagner la confiance des producteurs et des amateurs de cinéma.

Le cinéma et la télévision sont les plus grands vecteurs culturels qu'ait créés l'homme au vingtième siècle. Préserver les témoignages de cette culture filmique est une obligation morale et un devoir à l'égard des générations à venir. Nous manquerions à ce devoir en ne prenant pas soin de notre patrimoine cinématographique et télévisuel.

Il n'est jamais trop tard pour bien faire...

Paramesh Krishnan Nair





THAÏLANDE

Le prince et le cinéma

par Dome Sukvong

L'HISTOIRE du cinéma en Thaïlande commence il y a quatre-vingt-cinq ans, lors de la projection à Bangkok, le 10 juin 1897, de quelques films de Lumière ramenés dans le pays par S.G. Marchovsky. Le premier film thaï a été tourné en 1900 par le jeune frère du Roi Rama V, et l'année 1927 a marqué la naissance de l'industrie cinématographique thaïlandaise. Depuis lors, plus de 100 000 kilomètres de pellicule et environ 3 000 films ont été produits dans ce pays.

Il est presque certain que plus de la moitié du métrage des films tournés ou importés en Thaïlande a été perdu définitivement. Le reste se trouve éparpillé dans les collections privées, ou attend d'être retrouvé dans le coin d'un grenier, d'un garage, d'un hangar ou d'une vieille salle de cinéma, sous la seule garde des termites et des rats.

En 1980, j'entrepris de recueillir tous les renseignements que je pouvais trouver sur le film thaïlandais. Un an plus tard, j'en savais suffisamment sur la plupart des films

DOMESUKVONG, de Thaïlande, est le fondateur du Projet de conservation des vieux films créé au sein de l'Institut de technologie et de formation professionnelle de son pays.

tournés en Thaïlande ou réalisés par des Thaïlandais entre 1897 et 1945 pour commencer à rechercher les films eux-mêmes.

En 1981, tout au début de mes recherches, je tombai par hasard, dans un dépôt ferroviaire vétuste, sur près de 15 200 mètres de pellicule impressionnée par les Chemins de fer nationaux de Thaïlande entre 1922 et 1945. Les originaux étaient des négatifs de films nitrates en noir et blanc, dont plus de la moitié semblait irrécupérable.

Dans l'espoir de sauver l'autre moitié, je pris contact avec les responsables des Archives nationales pour leur demander d'obtenir des Chemins de fer nationaux que ces films leur soient remis, afin qu'ils puissent être restaurés et conservés. Ces films se trouvent tous aujourd'hui sous la garde des Archives nationales.

Nous avons réussi par la suite à découvrir une bonne dizaine de lots de vieux films, dont certains dormaient dans l'oubli depuis plus d'un demi-siècle. Nous avons fait une importante et intéressante trouvaille grâce à une dame dont l'attention avait été attirée par une manchette de journal concernant l'affaire des films des Chemins de fer nationaux. Elle avait exhumé d'un débarras de sa

maison quarante bobines de vieux films. Dès qu'elle nous l'eut appris, nous courûmes chez elle pour les prendre, mais dûmes constater que les pellicules nitrates en noir et blanc de 35 mm étaient en mauvais état.

Ces films provenaient des effets personnels du Roi Rama VII (1926-1935), cinéphile et cinéaste amateur notoire. Ils étaient tombés en la possession du père de la dame en question, qui avait appartenu à la Maison du Roi.

Ces quarante bobines contenaient chacune environ de 300 à 450 mètres de pellicule. Certains de ces films étaient consacrés aux activités officielles et personnelles du roi et avaient été tournés notamment au cours de cérémonies royales et de voyages en Asie du Sud-Est, en Europe et aux États-Unis. Ils avaient été généralement réalisés par des sociétés de production des pays où il se rendait, comme la *Paramount Pictures*, qui avait filmé sa visite aux États-Unis. Le roi lui-même en avait tourné quelques-uns lors de son séjour au Japon. Le lot comptait aussi quelques films muets d'Hollywood avec Douglas Fairbanks, la vedette favorite du roi, dans le rôle principal.

Plus passionnante encore est la découverte de deux bobines d'un film dont la bande sonore avait été enregistrée l'année de la célébration du cent-cinquantième anniversaire de la fondation de la ville de Bangkok. Le film avait été réalisé en 1932 par la célèbre *Srikung Sound Film Company*, l'une des plus anciennes sociétés de production thaïlandaises et la première à se lancer dans le cinéma parlant en Thaïlande. La *Srikung* a joué un rôle de premier plan dans le démarrage de l'industrie du film populaire en Thaïlande, mais ses affaires, qui avaient été florissantes, devaient décliner entre les deux guerres, l'obligeant à fermer ses por-

Une poignée de riz (1939), l'un des plus anciens films tournés en Thaïlande, fut réalisé par une équipe suédoise et un metteur en scène hongrois qui avait été invité à faire un film dans le pays par un prince thaï. Cette histoire d'un jeune couple de paysans fut tournée dans les forêts montagneuses du nord du pays, près de Chiangmai. Les rôles ont été tenus par des habitants de la région. Cette œuvre fut primée au Festival du Film de Venise en 1939. A la fois œuvre de fiction et document anthropologique de grande valeur sur un mode de vie traditionnel, ce film a été conservé à l'Institut du film suédois et remis récemment par les Suédois à la Thaïlande.



Photo © Svenska Filminstitutet, Stockholm

◀ **Trois photos de Suvarna of Siam (Suvarna de Siam, 1923). Ce film, le premier tourné en Thaïlande, est toujours recherché par le Groupe du film thaï, fondé en 1982.**

Photos © National Archives of Thailand, Bangkok

tes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ces deux bobines sont probablement tout ce qui reste dans le pays de sa production.

Nous avons également trouvé un autre lot grâce à la *Siam Society* qui nous a remis 270 bobines de film diacétate de 120 mètres chacun. Ces films, qui avaient appartenu aussi au Roi Rama VII, avaient été tournés entre 1926 et 1935, certains par le roi lui-même.

Le *Thai Film Group* (Groupe du film thaï), qui a été fondé en 1982 pour marquer le quatre-vingt-cinquième anniversaire du cinéma en Thaïlande et promouvoir la préservation des vieux films, dispose

aujourd'hui d'un local de quarante mètres carrés pour l'entreposage des films au Département de photographie et de cinématographie de l'Institut technique de Bangkok. Tous les films que nous avons retrouvés y sont conservés. Nous espérons disposer un jour de moyens suffisants pour nous doter d'un véritable entrepôt. Nous ne comptons pas dans nos rangs de spécialistes capables de restaurer les films que nous détenons. Néanmoins, les films nitrates de 35 mm sont en assez bon état, si ce n'est le léger rétrécissement de la pellicule.

Pour ce qui est des films diacétate de 16 mm, près de quarante pour cent d'entre eux présentent des degrés divers de décomposition. Certains, déjà desséchés, sont devenus friables ; d'autres se sont déformés ou ont fondu. Malheureusement, nous ne savons pas comment les restaurer.

En vue de compléter notre collection par des échanges, nous avons pris contact ces

deux dernières années avec des cinémathèques étrangères et leur avons demandé de nous aider à retrouver deux films, que nous recherchons désespérément : l'un s'intitule *Suvarna of Siam* (Suvarna de Siam) ou encore *The Kingdom of Heaven* (Le Royaume du Ciel). Ce film, le premier tourné en Thaïlande, a été réalisé en 1923 par une compagnie d'Hollywood, sous la direction d'un certain Henry MacRae. L'autre s'intitule *Berne : Arrivée du Roi de Siam*, et constitue le premier reportage consacré au peuple thaï.

Nous espérons réussir un jour à retrouver ces deux films, qui nous feraient franchir un pas décisif vers la constitution d'une cinémathèque en Thaïlande. Je suis intimement persuadé que notre premier objectif pour l'avenir immédiat doit être de lancer une campagne pour réunir les quelque 3 000 films produits en Thaïlande depuis 1923.

Dome Sukvong

CUBA

L'image d'un peuple

par Manuel Pereira

LA cinémathèque de Cuba a été créée en 1960 afin de sélectionner, localiser, acquérir, classer et conserver tous les matériaux nécessaires à la connaissance et à l'étude du cinéma depuis ses origines jusqu'à nos jours. Avant la création de la cinémathèque, il n'existait à Cuba aucune organisation qui s'occupât, d'une manière systématique, de recueillir et de protéger les matériaux cinématographiques, à l'exception du Département de cinématographie de l'Université de La Havane qui, malgré ses maigres ressources financières et techniques, parvint à sauver un certain nombre de titres intéressants.

L'indifférence manifestée dans les milieux officiels pour la conservation des films s'est soldée par un désastre. On lui doit, entre autres, la perte irréparable de la quasi totalité des films produits à Cuba durant la période du cinéma muet (environ 70 films, courts et longs métrages) dont cinq seulement nous sont parvenus, et encore trois sont-ils incomplets. A également disparu le tiers de la production des années 30, 40 et 50.

La cinémathèque de Cuba a déjà en réserve une importante collection de films qui dépasse les six mille titres. On y trouve des œuvres des plus grands réalisateurs de l'histoire du cinéma, outre

MANUEL PEREIRA, est un romancier et un journaliste cubain. Ses romans, *El Comandante Veneno* et *El Ruso*, ont été traduits en plusieurs langues. Il est également critique de cinéma et scénariste et a été Rédacteur en chef et Sous-directeur de la revue *Cine Cubano*.



Photo © ICAIC, La Havane

tous les films réalisés dans le pays depuis 1959, date de la naissance de l'Institut cubain d'art et d'industrie cinématographiques (ICAIC).

L'une des tâches les plus importantes et les moins connues de la cinémathèque est la conservation de la pellicule. Afin de protéger les films d'archives et qu'ils soient prêts pour la projection, la cinémathèque doit tirer en contretypé de nouvelles copies des films dont elle ne possède qu'une copie en positif. C'est le cas de la majorité des films « anciens ». Conséquence de son programme de restauration et de sauvegarde de la pellicule, on avait contretypé (jusqu'en 1972) plus de deux cents pellicules acétate. On avait aussi transféré sur film de « sécurité », c'est-à-dire à base d'acétate, des pellicules nitrates dont plus d'un tiers était constitué par des films réalisés à Cuba avant 1959.

Le travail du département de conservation de la cinémathèque, la révision constante de sa collection, est une tâche complexe qui va de la restauration à la reconstitution, en passant par le report des images (et du son) sur de nouveaux supports. C'est le seul moyen d'assurer la préservation de ces précieux matériaux qui font partie du patrimoine culturel national et international.

En dehors de ce travail, comme me l'a expliqué son directeur, M. Héctor García Mesa, « il faut également mettre des intertitres espagnols aux films muets qui ont encore des intertitres originaux en diverses langues ».

Actuellement, la cinémathèque s'efforce de terminer le report sur une pellicule de sécurité (acétate) des films relativement peu nombreux qui sont encore en matière inflammable (nitrate). Autre tâche urgente, le report sur une nouvelle pellicule couleur des films dont la décomposition chromatique est rapide.

D'autre part, la cinémathèque assure la climatisation appropriée des salles où sont entreposés les films noir et blanc, couleur et nitrate, par des contrôles qui répondent aux toutes dernières normes de la technique internationale en la matière. La révision, l'aération et l'examen physique, périodique et systématique, des films en dépôt permettent de détecter à temps des signes éventuels de décomposition, de sorte qu'ils peuvent être contretypés d'urgence quand il s'agit de copies uniques ou sans garantie d'un négatif ou d'un duplicata. C'est ainsi que nos images sont conservées. ■

Photogramme du film cubain *Lucia* (1967) de Humberto Solás, une des œuvres les plus remarquables du vigoureux cinéma cubain né après la Révolution.

La règle du jeu

par Frantz Schmitt

NOTRE civilisation est aujourd'hui confrontée à un déferlement d'images animées. Ce patrimoine pose de graves problèmes à ceux qui ont la charge de le transmettre, même partiellement, aux générations futures. Comment peuvent-ils en assurer la survie, la reconnaissance et la circulation ?

Les limites de cet article ne permettent pas de développer une théorie fondamentale sur la question. Aussi les priorités méthodologiques doivent-elles être évaluées plus en termes de bon sens (quitte à ressasser quelques vérités premières) qu'en termes de doctrine.

- La conservation des films doit, pour tous ceux qui assurent dans ce domaine des responsabilités à l'échelon national, être d'emblée préparée pour le long terme et jamais seulement pour le court ou moyen terme : la collection n'est pas la conservation.

- La collecte et, par suite, la préservation des films, impliquent, quelle que soit l'importance de la production nationale, une partici-

FRANTZ SCHMITT, cinéaste français, a participé à la production de nombreux courts métrages comme réalisateur, opérateur ou monteur. Il fait notamment partie de la Commission de conservation de la FIAF et a pris part à l'élaboration de la Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement. Conservateur et Chef du Service des archives du film du Centre national de la cinématographie, il enseigne sa spécialité à l'Université de Paris.

pation active de l'Etat : non seulement parce que ces activités, si elles sont bien conduites, sont toujours onéreuses, mais aussi parce que l'Etat ne peut aujourd'hui ignorer les mesures juridiques, administratives, et même scientifiques et méthodologiques qu'il est indispensable de prendre en considération.

Trop longtemps ignorée dans de nombreux pays producteurs, non seulement par indifférence, mais aussi pour des raisons de sécurité — prolongation de l'emploi du film

Albert Kahn (1860-1940), banquier et philanthrope français, est l'un des premiers à avoir cru en l'idée de fixer par l'image, pour la postérité, des scènes de la vie quotidienne dans le monde. Pour réunir ces "Archives de la Planète", il avait envoyé dans toute la France et dans plusieurs autres pays, dont la Chine, l'Inde et le Japon, des opérateurs auxquels il avait donné pour consigne de "fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps". Entre 1910 et 1930, ses opérateurs ont tourné 170 000 mètres de films documentaires et impressionné 72 000 plaques autochromes. Ce projet devait prendre fin avec la ruine de Kahn en 1929. Son extraordinaire collection se trouve aujourd'hui à la Fondation Albert Kahn à Boulogne, dans la banlieue parisienne. Ci-dessous, une scène de rue à Beijing, tirée d'un film des "Archives de la Planète".

« flamme », c'est-à-dire inflammable, jusque dans les années cinquante — qui en interdisaient ou en rendaient difficile l'entreposage dans les organismes nationaux déjà officiellement chargés du dépôt légal ou du copyright, la collecte des films ne peut plus aujourd'hui être laissée à la seule initiative privée. Toutes les mesures administratives nécessaires doivent être prises pour assurer le dépôt légal, ou obligatoire, d'un exemplaire de tous les films de la production nationale.

Les différentes formes d'aide financière à la production en usage dans de nombreux pays peuvent, quand il existe des difficultés particulières à réaliser le dépôt légal, constituer pour les pouvoirs publics un moyen d'encourager le dépôt obligatoire d'une fraction importante du cinéma national.

C'est pour avoir tergiversé des décennies sur cette évidence, et sur les moyens appropriés à mettre en œuvre, que de nombreux pays occidentaux sont aujourd'hui privés de pans entiers de leur patrimoine cinématographique.

- Le problème de la sélection des œuvres ou des documents à conserver est, aujourd'hui encore, un faux problème : il n'y a pas, par principe, de tri à établir entre telle ou telle catégorie de films. Un film publicitaire, un document d'entreprise, un film « militant », un enregistrement d'amateur, un reportage municipal, tous les témoignages d'un cinéma « non industriel », doivent être acceptés avec les mêmes privilèges que la dernière œuvre d'un cinéaste réputé.



Photo © Centre national de la cinématographie, Bois d'Arcy, France

Trop de cinémathèques nationales ont, dans le passé, effectué des choix regrettables en privilégiant notamment les films de fiction, accréditant ainsi auprès des pouvoirs publics, dispensateurs parcimonieux des moyens financiers indispensables, l'idée que la préservation du film comme bien culturel pouvait se satisfaire des compromis d'une intelligentsia plus ou moins inconsciemment technocratique : un film sur la mise en place d'une chaîne robotisée dans une entreprise aura peut-être plus d'intérêt dans 50 ans que la énième version des « Misérables ». Les seuls choix admissibles, à la rigueur, sont ceux dictés par des contraintes matérielles.

• Si, dans un même pays, plusieurs organismes distincts ont conjointement la charge

de la conservation de différentes catégories de films, il est indispensable que des règles strictes définissent les responsabilités respectives de chacun d'eux, et qu'ils adoptent des critères techniques communs.

A cet égard, la multiplication, dans certains pays, de « cinémathèques » régionales, locales, spécialisées, décentralisées, ne doit pas faire illusion sur les chances éventuelles de survie à long terme d'un plus grand nombre de films.

Trop souvent ces organismes n'assument en fait correctement que des fonctions de diffusion et d'animation, et il serait souhaitable que les documents uniques qu'ils détiennent, ou les matrices de tirage, soient remis par eux aux archives centrales officielles. La fierté, pour une cinémathèque, d'avoir

retrouvé une copie « unique », et de la montrer jusqu'à complète usure, a souvent été la cause de sa disparition définitive.

• Dès lors que la restauration de documents antérieurs à la disparition du film nitrate doit être envisagée par les archives, celles-ci doivent, dans la mesure où elles ont un budget limité et ne peuvent entreprendre immédiatement et totalement tous les transferts nécessaires, se fixer des priorités en tenant compte, à mon sens, de 5 critères essentiels :

— Considérer l'état de détérioration, et surtout d'altération chimique du film, les documents les plus menacés étant traités en priorité. Pour différentes raisons techniques, ceux-ci ne sont pas nécessairement les plus anciens de la production ▶

Une nouvelle source de l'histoire

par Boleslaw Matuszewski

Ce texte est tiré de *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, brochure publiée à Paris en mars 1898, dans laquelle Boleslaw Matuszewski lança le premier l'idée de créer des archives du cinéma.

L'ÉPREUVE cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser et marcher les morts et les absents, ce simple ruban de celluloid impressionné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité !...

Il s'agit de donner à cette source peut-être privilégiée de l'Histoire la même autorité, la même existence officielle, le même accès qu'aux autres archives déjà connues...

Il suffira d'assigner aux épreuves cinématographiques qui auront un caractère historique, une section de Musée, un rayon de Bibliothèque, une armoire d'Archives. Le dépôt officiel en sera installé soit à la Bibliothèque Nationale, ou celle de l'Institut, sous la garde d'une des Académies qui s'occupent d'Histoire, ou aux Ar-

Photo tirée d'un "incunable" du cinéma, le film *Cataracte du Niagara* réalisé en 1896 par le Français Edwin Rousby.



Photo © Cinemateca Portuguesa, Lisbonne

chives, ou encore au Musée de Versailles. On va choisir et décider. Une fois la fondation faite, les envois gratuits ou même intéressés ne manqueront pas d'arriver. Le prix de l'appareil de réception cinématographique comme celui des bandes pelliculaires, très élevé aux premiers jours, diminue rapidement et tend à tomber à la portée des simples amateurs de photographie. Beaucoup d'entre eux, sans compter les professionnels, commencent à s'intéresser à l'application cinématographique de cet art et ne demandent pas mieux que de contribuer à constituer l'Histoire. Ceux qui n'apporteront pas leur collection en feront volontiers le legs. Un comité compétent recevra ou écartera les documents proposés, après avoir apprécié leur valeur historique. Les rouleaux *negatifs* qu'il aura acceptés seront scellés dans des étuis, étiquetés, catalogués ; ce seront les *types* auxquels on ne touchera pas. Le même comité décidera des conditions dans lesquelles les *positifs* seront communiqués et mettra en réserve ceux qui, pour des raisons de convenance particulière, ne pourront être livrés au public qu'après un certain nombre d'années écoulées. On fait de même pour certaines archives. Un conservateur de l'établissement choisi prendra la garde de cette collection nouvelle peu nombreuse au début, et une institution d'avenir sera fondée. Paris aura son *Dépôt de Cinématographie historique*. ■

Photogramme de La visite de Sergueï Eisenstein en Hollande, un documentaire réalisé aux Pays-Bas en 1929 à l'occasion du voyage du grand cinéaste soviétique dans ce pays. Dès sa découverte par Jan de Vaal, Directeur du « Musée du film des Pays-Bas », il en fut tiré des copies de sécurité, de crainte que le support original nitrate ne se détériore complètement, ce qui ne tarda pas à se produire.



Photo © Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

► nationale : ainsi, on a pu constater, en France, que les bandes sonores originales des films produits pendant la Seconde Guerre mondiale présentaient très souvent une décomposition avancée, alors que des films muets de 1910 restaient parfaitement intacts. Des méthodes de contrôle, comme l'établissement de tests de stabilité préconisés par la FIAF, permettent de préciser les priorités réelles à partir de considérations techniques.

— Avant d'entreprendre la restauration, qui peut être longue, d'un document présumé unique, il conviendrait de bien s'assurer, non seulement à l'échelon national, mais aussi à l'échelon international, qu'il n'en existe pas un autre exemplaire, sur un support de meilleure qualité, dans d'autres archives avec lesquelles des échanges seraient possibles. Le développement des échanges entre archives, lié en partie au développement de moyens informatiques compatibles, notamment en matière de catalogage, devront dans l'avenir éviter ainsi des « doublons » onéreux et inutiles, encore trop fréquents à l'heure actuelle. De même, la reconnaissance du rôle particulier des archives du film dans la préservation des patrimoines nationaux devrait permettre peu à peu un certain assouplissement des réglementations relatives à la protection des ayants droit qui trop souvent paralysent les échanges.

— Donner priorité, sauf exception, au sauvetage des films nationaux ; considération peut-être égoïste, mais que la systématisation des échanges avec d'autres archives nationales peut compenser dans une certaine mesure.

Les frères Lumière, Auguste (1862-1954) et Louis (1864-1948), sont les deux savants français qui ont inventé le cinématographe, l'un des premiers appareils de prise de vues et de projection. De 1896 à 1903, année où les frères Lumière abandonnent la production cinématographique, leur équipe d'opérateurs-projectionnistes a sillonné le monde pour montrer leurs films et tourner des documentaires. Ci-dessous, une vue de la rue Tverskaya, à Moscou, extraite de la Gazette des frères Lumière.



Photo © Centre national de la cinématographie. Bois d'Arcy, France

— A altération physico-chimique égale, accorder la priorité aux documents nationaux les plus anciens, pour rendre plus rapidement accessible au public la fraction la plus méconnue, parce que la plus lointaine, du patrimoine cinématographique. J'ai eu maintes fois l'occasion de constater combien la projection d'« incunables » français antérieurs à 1915 de Lumière, Méliès, Cohl, par exemple, mais aussi d'auteurs anonymes, suscitait l'enthousiasme auprès de publics de tous âges, contribuant ainsi indirectement à appeler l'attention des organismes officiels sur la nécessité de mieux financer certaines opérations de sauvetage, parmi les plus indispensables.

— Enfin, pour les grandes archives qui ont encore des centaines, voire des milliers de titres sur pellicule nitrée à transférer sur support de sécurité, la rapidité d'intervention et le nombre de titres transférés prévalent sur la recherche de la perfection dans la restauration : on vient encore de retrouver des séquences inédites du *Napoléon* de Gance, film que Kevin Brownlow a mis des années à reconstituer. Mais l'approche ne peut être aussi exemplaire pour des archives qui ont des millions de mètres à transférer et doivent intervenir d'urgence pour reproduire des centaines de films muets... même s'il y manque provisoirement quelques intertitres.

• Des archives de films ne méritent véritablement leur nom que si elles ont su adopter un certain nombre de dispositions techniques essentielles pour assurer la survie à long terme des documents qu'elles détiennent.

En particulier, elles doivent absolument privilégier la conservation des matrices : négatifs, interpositifs, contretypes négatifs. Si elles ne disposent que de copies dont elles se servent aux fins de consultation ou de projection, elles ne sont pas encore devenues de véritables archives. Une archive de films n'est pas comparable à une bibliothèque de lecture publique. Elle doit établir des règles strictes limitant l'usage de ses matériels de tirage. Si elle restaure, elle doit, autant que possible, établir simultanément, pour chaque titre, plusieurs éléments de

sécurité : contretypage, interpositif, copie, faute de quoi elle ne ferait que repousser le problème de quelques décennies.

Bien entendu, les archives agissant pour le long terme auront su adopter toutes les principales recommandations d'ordre scientifique et technique relatives à la conservation des supports, telles qu'elles sont notamment préconisées par la Fédération internationale des archives du film : climatisation rigoureuse, choix des contenants, ségrégation absolue du nitrure et de l'acétate, entreposage séparé des matrices de tirage et des copies, contrôles permanents des dispositifs de sécurité et contrôles de la qualité, mesure du thiosulfate résiduel pour les tirages effectués par les archives.

• La collecte, l'inventaire, la sauvegarde et éventuellement la restauration de tous les documents qui constituent l'environnement historique, documentaire ou technique des films, font également partie du travail quotidien des archivistes : scénarios, photographies, affiches, revues d'époque, matériel publicitaire divers, appareils, brevets, constituent autant de documents qui doivent être rapprochés des films eux-mêmes, aidant souvent d'ailleurs à une plus complète restitution de leur identité.

L'étudiant ou le professionnel qui viennent consulter un film dans des archives ont très souvent besoin d'avoir aussi accès à ces documents ainsi qu'aux catalogues, qui leur permettent de compléter leur recherche. Il est parfois regrettable que de tels documents soient disséminés dans d'autres organismes, musées ou bibliothèques.

• Il est souhaitable que chaque centre d'archives se tienne au courant des nouvelles techniques et cherche à les appliquer à ses travaux. Mais il ne doit pas pour autant, pour résoudre ses problèmes, retarder indéfiniment les choix techniques qu'ils demandent, dans l'espoir que ces perfectionnements leur apporteront finalement une solution radicale. L'apparition (déjà ancienne) des supports magnétiques d'images, les perspectives ouvertes par le vidéodisque ou la télévision à haute définition, l'image holographique, les systèmes optique-numérique, l'informatique, ne bouleverseront sans doute pas fondamentalement l'organisation des grandes archives mondiales, et ne doivent pas, aussi longtemps que le matériau-film subsistera, engager les plus jeunes archives audiovisuelles soucieuses du long terme dans des choix encore hypothétiques.

Peut-on croire sérieusement que si tous les livres et manuscrits des grandes Bibliothèques nationales du monde étaient reportés sur des vidéodisques à haute définition, on mettrait au rebut les documents originaux ? La situation sera la même pour le film, et l'on aura toujours recours, si possible, au négatif.

En revanche, il est certain que les nouvelles pellicules positives en couleurs apparues ces dernières années sur le marché, par les garanties qu'elles donnent d'une bien plus longue conservation des copies, sont de nature à modifier considérablement les choix techniques des archivistes. La conservation à très basse température des films en couleurs (très onéreuse et lourde à appliquer) pourra même, dans bien des cas, être abandonnée.

Frantz Schmitt

Archives pour tous

par Freddy Buache

IL est évident que les dépôts de copies de films dans les cinémathèques doivent satisfaire aux règles que dictent les ayants droit, ce qui signifie surtout que les bobines ne peuvent pas sortir des locaux de l'institution. Mais il est non moins évident qu'une conservation totalement secrète de telles archives aboutirait à une situation des plus absurdes : personne, en fin de compte, ne serait habilité à les consulter à des fins de recherches historiques, et dès lors les conservateurs se trouveraient condamnés à veiller sur des cimetières, ce qui n'est certes pas le but recherché.

En effet, les collections d'œuvres du passé ne prennent un sens que dans la mesure où l'art du présent a la possibilité de se confronter avec elles pour préparer l'avenir. Une cinémathèque vivante apparaît ainsi comme un lieu de rencontre où les créateurs d'aujourd'hui, les historiens, les théoriciens, les étudiants viennent librement consulter les documents. Il est donc indispensable de leur offrir un accès facile à un fichier précis, complet et détaillé. En revanche, l'accès aux documents eux-mêmes doit être placé sous la surveillance continue du personnel responsable de l'archive.

La Cinémathèque suisse s'est toujours montrée soucieuse de concilier, dans un esprit d'entière collaboration, les exigences des chercheurs et le respect de la volonté des déposants. Elle veille à ne jamais laisser la moindre prise aux velléités de piraterie et donne d'emblée cette garantie absolue à ceux qui veulent bien lui confier des bobines.

FREDDY BUACHE, de Suisse, est le Directeur de la Cinémathèque suisse. Il dirige également la collection « Histoire et théorie du cinéma » aux éditions L'Age d'homme, à Lausanne. Il a publié dans cette collection des ouvrages consacrés au cinéma américain, au cinéma suisse et à Luis Buñuel.



Photo © Cinémathèque suisse, Lausanne

nes. Et elle se félicite d'avoir développé régulièrement son activité pendant plus de 35 années en améliorant toujours ses rapports avec les milieux professionnels sans jamais cesser de jouer son rôle de service public.

Notre tâche essentielle est de veiller à la constitution (ou la reconstitution) du patrimoine cinématographique national, secteur privilégié qui requiert une part importante de nos budgets, en particulier pour les tirages de négatifs de sécurité, l'établissement d'un catalogue complet et la restauration des œuvres cinématographiques. ■

Michel Simon, le grand acteur suisse, dans le premier film de sa longue carrière : La vocation d'André Carrel (1925). On croyait que cette œuvre avait disparu, mais la Cinémathèque suisse en a retrouvé une copie en fort mauvais état, qui a pu être restaurée. Il s'agit là de l'exemple d'un film de propriété privée dont la gestion est assurée par une cinémathèque.

LA FIN DU SECRET

IL faut rappeler que pendant de très longues années l'industrie cinématographique a été hostile aux collections de films. Les premières cinémathèques se sont constituées à l'écart des producteurs et souvent contre eux, en essayant d'enrayer la destruction des négatifs et des copies. Les listes de films sauvés et conservés ont eu un caractère confidentiel, pour que les ayants droit n'exercent pas leur « droit de suite » et n'exigent pas la restitution des copies. Jusqu'en 1960 le secret a été de règle et les échanges d'informations se sont limités à des titres précis. D'ailleurs, au sein de la FIAF, le seul catalogue établi en commun a été celui des films muets, pour lesquels le recul historique paraissait suffisant. Un projet de recensement des films parlants de 1929 à 1934 n'a pas eu de suite. bref, les fichiers des cinémathèques se sont entourés de mystère.

Mais au début des années 60 une archive européenne, la Cinémathèque suisse, a pris le risque de lever ce secret et de publier la liste complète des longs métrages qu'elle détenait, quelle qu'en soit l'origine. Rien ne s'est produit, aucune réclamation, ni aucune demande de restitution.

C'est qu'entre temps une nouvelle génération de producteurs, plus ouverte à l'histoire du cinéma, avait remplacé les vieux chefs d'entreprise et les rapports sont devenus confiants :

- de nombreux archivistes ont souscrit au contrat de dépôt fiduciaire des films, proposé par la FIAPF (la Fédération internationale des associations de producteurs de films) ;
- ils ont veillé à ne pas projeter les copies, en dehors de leurs propres salles, sans en demander l'autorisation ;
- ils ont aidé les ayants droit à retrouver du matériel de tirage ;
- pour leur part, les producteurs, qui connaissent aujourd'hui de très réels problèmes de piraterie, ont compris que tout film conservé dans une cinémathèque est à l'abri de l'exploitation clandestine. Ce qui leur semblait autrefois un risque est devenu une sécurité.

Désormais, les archivistes n'ont donc plus à craindre les conséquences de la diffusion de leurs fichiers et de leurs inventaires. Le vieux réflexe du secret a perdu son sens. Un obstacle majeur a été levé. ■

Le Gosfilmofond de Moscou

par Vladimir Dmitriev

LE Gosfilmofond de Moscou est aujourd'hui l'une des cinémathèques les plus riches du monde. Ce Fonds d'Etat fédéral des films de l'URSS, financé par l'Etat, fait partie intégrante du système d'ensemble du cinéma soviétique.

Situé à une soixantaine de kilomètres de la capitale, dans le village de Bielye Stolby, le Gosfilmofond est né le 4 octobre 1948. Mais la pratique de collectionner des films est apparue en URSS bien avant cette date. L'Ecole du cinéma, en particulier, possédait déjà un fonds dès 1934.

La Seconde Guerre mondiale, qui a détruit en Europe tant de biens culturels précieux, a également porté un coup terrible au cinéma soviétique. Aussi a-t-on créé, aussitôt après la guerre, un centre unique qui eut pour tâche de collecter, restaurer, reproduire et conserver, dans les meilleures conditions scientifiques et techniques, tous les films du passé, qui avaient été dispersés à travers différentes villes de l'URSS. Le centre recueillait même des pellicules quasi

VLADIMIR IOUREVITCH DMITRIEV, de l'URSS, archiviste, critique et historien du cinéma, travaille depuis 1962 au Gosfilmofond de l'URSS et participe aux activités de la FIAF. Il est l'auteur de plus de vingt ouvrages consacrés au cinéma.

détruites dans l'espoir de sauver des films originaux. Le fonds fut d'abord constitué de négatifs et de contretypes de films soviétiques dus à Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Alexandre Dovjenko, Lev Koulechov, les frères Vassiliev, Mark Donskoï, Mikhaïl Romm et à beaucoup d'autres metteurs en scène qui ont contribué à la gloire du cinéma. Il s'est enrichi aussi très tôt de films tournés par de grands cinéastes d'autres pays. Surtout à partir de 1957, lorsque le Gosfilmofond est devenu membre de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) et a commencé, dans ce cadre, à échanger, sur une grande échelle, des films avec les cinémathèques étrangères.

Certes, la tâche primordiale de toute cinémathèque dans un pays donné consiste à collecter et à conserver la production cinématographique nationale. Mais pour toute cinémathèque la même question se pose : faut-il garder tous les films, engager de grosses dépenses pour transmettre à la postérité des œuvres qui, par exemple, ont toujours été mal accueillies, voire rejetées par le public ? Faut-il entreprendre des travaux complexes de restauration de la pellicule pour des films qui ne seront peut-être d'aucune utilité pour personne ?

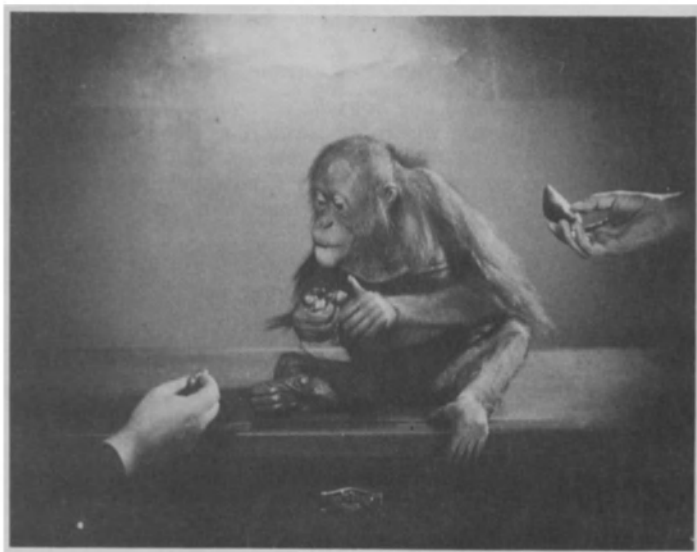
Le Gosfilmofond, qui suit avec une extrême attention les discussions que susci-

tent, dans le monde, les problèmes posés par la conservation des archives, connaît les arguments avancés par les partisans d'une sélection. Mais il est fidèle à un autre principe, à savoir : l'ensemble de la production cinématographique nationale, sans aucune exception, doit être conservé, en dehors de toute considération quant à la valeur, artistique ou autre, des films. C'est la seule façon d'éviter des erreurs fatales, dues à des préférences personnelles ou à des décisions irréflechies. Ainsi durant toute l'existence du Gosfilmofond, il n'a été procédé à aucune destruction de film, ne serait-ce que d'un mètre de pellicule, sans qu'on ait pris soin auparavant d'en conserver une copie en bon état.

Tous les organismes étatiques de l'Union soviétique liés au cinéma respectent ce principe. Chaque studio de cinéma est tenu de remettre, à titre gratuit, aux archives cinématographiques le négatif original du film monté, le positif intermédiaire, la bande magnétique et la copie zéro d'étalonnage. Cet important matériel exigé pour la conservation de chaque film pose évidemment des problèmes de stockage et commande de prévoir la construction constante de nouveaux dépôts. En revanche, une telle procédure permet au Gosfilmofond d'avoir une collection en bon état et de pouvoir rempla-

Photo extraite d'un film de Vsevolod Poudovkine, Le mécanisme du cerveau (1926), une œuvre de vulgarisation scientifique consacrée aux travaux du physiologiste et médecin russe Ivan Pavlov qui, en étudiant les réflexes conditionnés, a établi les lois de l'activité nerveuse supérieure.

Scène tirée du film Que viva México qui fut tourné au Mexique entre 1930 et 1932 par Sergueï Eisenstein avec la collaboration de l'écrivain américain Upton Sinclair. Pour diverses raisons, le grand metteur en scène ne réussit pas à terminer son film. Après bien des péripéties, celui-ci fut reconstitué par le metteur en scène soviétique Grigori Alexandrov, qui avait travaillé avec Eisenstein. Bien qu'inachevé, ce film est considéré aujourd'hui comme un classique du cinéma. Tourné en espagnol, il a servi de point de départ au cinéma national mexicain.



cer aisément, le cas échéant, les copies défectueuses.

Le Gosfilmofond achève actuellement la réalisation d'un programme à long terme qui consistait à reproduire sur des pellicules ininflammables les vieux positifs, les positifs et les négatifs intermédiaires, puis à détruire les matériaux inflammables. Cependant, toutes les pellicules inflammables n'ont pas été détruites. Une partie de celles-ci sont placées, pour une conservation permanente, dans des dépôts spécialement conçus à cet effet. Et on a gardé tels quels un certain nombre de négatifs originaux et de copies positives en couleur, notamment celles peintes à la main et dont la gamme polychrome ne peut être refaite, même en recourant aux procédés de reproduction les plus fidèles.

Grâce à son affiliation à la FIAF, le Gosfilmofond a pu reconstituer, dans leur version originale et intégrale, un certain nombre de films, notamment, avec l'aide de la cinémathèque bulgare, *Trois dans un sous-sol* (1927) d'Abraham Room, et deux films dus à la collaboration de Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg : *Union pour la grande cause* (1927), avec l'aide des archives cinématographiques de la République démocratique allemande et de la cinémathèque belge, et *Le manteau* (1926), avec l'aide du Museum of Modern Art de New York.

A son tour, le Gosfilmofond a aidé les cinémathèques de nombreux pays à compléter leurs archives en leur remettant des films appartenant à leur production nationale et qui avaient été soigneusement conservés dès le début du siècle dans les archives russes. C'est ainsi qu'ont été remis aux Etats-Unis le premier film de la *Universal Pictures Company* de Hollywood : *La fille de Neptune* (1914) ; à la France, le film du grand metteur en scène de théâtre André Antoine : *La terre* (1921), d'après le roman d'Emile Zola, et toute une série de films du célèbre comique Max Linder ; à Berlin-Ouest plusieurs films où jouait l'actrice allemande Henni Porten. Le Gosfilmofond a également transmis des films aux cinémathèques de Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, République démocratique allemande, République fédérale d'Allemagne, Belgique, Pays-Bas et bien d'autres encore.

Il est évident que les cinémathèques ne doivent pas admettre qu'il y ait des « parias » parmi les films qu'elles abritent. Chacun d'eux mérite l'attention. Certains cependant font l'objet de soins particuliers, car le moindre dommage qui leur serait causé porterait atteinte au patrimoine cinématographique tant national que mondial. Parmi ces chefs-d'œuvre, il faut citer les films de Sergueï Eisenstein, Vsevolod Poudovkine et Alexandre Dovjenko, dont on fête cette année le 90^e anniversaire de la naissance. Le Gosfilmofond a remis à neuf les copies de trois films de Dovjenko, *Arsenal* (1929), *La terre* (1930) et *Chtchors* (1939), pour que les spectateurs



Photo © Gosfilmofond, Moscou

Alexandre P. Dovjenko (1894-1956) pendant le tournage d'un de ses films. Ce metteur en scène et écrivain ukrainien est l'un des pères du cinéma soviétique. Une de ses œuvres, *La terre* (1930), a été classée au Festival mondial de Bruxelles en 1958 parmi les douze meilleurs films de tous les temps et de tous les pays.

du monde entier puissent mieux en percevoir tout le sens et l'élégance plastique.

En raison du coût toujours croissant de la conservation des films du format standard de 35 mm, certains services d'archives les reproduisent sur des formats réduits : 16 mm, 8 mm ou même super 8 mm. Les films occupent ainsi moins de place et leur conservation revient moins cher. Mais la reproduction affaiblit d'autant la qualité de l'image ; la cinémathèque, dès lors, risque de ne pas remplir convenablement son rôle : conserver une copie dont la qualité se rapproche au maximum de celle de l'original. Le Gosfilmofond préfère donc s'en tenir à la position traditionnelle : il conserve au maximum les films dans leur format original.

Aujourd'hui, les cinémathèques s'interrogent sur ce qu'elles peuvent attendre des

vidéocassettes, vidéodisques et autres supports modernes d'images en mouvement. Certains sont partisans de reproduire toutes les collections des films sur ces nouveaux supports et avancent comme arguments le coût moins élevé de la conservation, la plus grande facilité de reproduction et divers autres avantages fournis par ces procédés.

Le Gosfilmofond suit avec attention l'évolution de ces techniques. Mais le niveau de l'enregistrement sur vidéo ne lui paraît pas actuellement aussi bon que celui de l'image filmique traditionnelle. Il considère donc que cette conversion au support vidéo serait encore prématurée. Même si les vidéodisques se perfectionnent — ils ont plus d'avenir, au plan qualitatif, que les vidéocassettes — au point de devenir des supports parfaits, ils n'en resteront pas moins, dans le travail d'archives, uniquement des supports d'appoint. Le Gosfilmofond continuera toujours à se baser sur des matériaux originaux pour la reproduction.

Après 35 ans de vie, le Gosfilmofond est parvenu à la conclusion que les archives nationales cinématographiques d'un pays ne peuvent accomplir pleinement leur mission qu'à une triple condition : bénéficier du soutien total de l'Etat, développer des liens étroits avec les cinémathèques d'autres pays et avoir libre accès à toute la production nationale cinématographique.

Vladimir Dmitriev

L'Unesco et les images en mouvement

par Wolfgang Klaue

Il est paradoxal qu'à une époque où l'importance de l'histoire et la nécessité de préserver le patrimoine culturel du passé s'affirment partout, on tolère la destruction ou la perte irrémédiable de créations essentielles de cet âge de l'audiovisuel, qui entreront dans le patrimoine culturel des générations à venir. Depuis le début de ce siècle, on a perdu plus de films qu'on n'en a conservé.

Les propos que tenait, il y a déjà cinquante ans, Bela Balacz, l'un des grands théoriciens du cinéma, n'ont malheureusement rien perdu de leur actualité : « Nous avons des bibliothèques et des galeries de peinture, des musées consacrés à l'histoire de l'art et de la culture en général, des collections et des archives dans tous les domaines possibles et imaginables, de la cordonnerie et la couture à la fabrication de brosses, mais nous n'avons rien pour l'art cinématographique. Le Louvre possède une collection complète de boutons d'uniforme, mais on ne trouve nulle part ces chefs-d'œuvre jalonnant l'histoire d'un nouvel art, qui saisit et rend la vie mieux qu'aucun

WOLFGANG KLAUE, est Directeur des Archives cinématographiques d'Etat en République démocratique allemande et Président de la Fédération internationale des archives du film (FIAF). Il a pris une part active à la rédaction de la Recommandation de l'Unesco pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement. Il est l'auteur de la publication *Filmcataloguing et de divers ouvrages sur l'histoire du film documentaire*.

autre. Il serait urgent que l'Etat entreprenne la création d'un musée d'art cinématographique. »

En 1913, dans un ouvrage intitulé *Das Kino und die Gebildeten* (le cinéma et les personnes instruites), Herman Häfker élaborait toute une théorie sur le rôle et la fonction des archives cinématographiques. Ces propositions étaient trop en avance sur leur temps et n'eurent pas d'écho. Dans les années vingt, quelques collections de caractère local ou spécialisé furent créées.

La nationalisation de l'industrie cinématographique en URSS favorisa la collecte et la conservation des films dans les archives publiques, mais il fallut attendre la fin du cinéma muet pour qu'apparaisse au plan international un courant d'opinion en faveur de la préservation du patrimoine d'images en mouvement.

Des cinéphiles de plusieurs pays, comme Henri Langlois en France, Iris Barry aux Etats-Unis et Bengt Idestam-Almquist en Suède, s'adonnèrent avec enthousiasme à cette tâche. Les premières archives cinématographiques furent des fondations privées (la Cinémathèque française à Paris), ou faisaient partie de grands musées (le *Film Department* du Musée d'art moderne de New York).

L'œuvre pionnière accomplie à cette époque pour sauvegarder une partie du patrimoine d'images en mouvement reste admirable, mais elle ne suffit pas à stopper les destructions massives de films qui, sous

l'effet de l'indifférence, de l'ignorance ou du mépris pour la culture, se poursuivent au même rythme qu'avant. La Fédération internationale des archives du film (FIAF), qui vit le jour en 1938, ne réussit pas à s'imposer internationalement. Elle reprit son action dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais en la limitant principalement aux pays à tradition cinématographique. Durant cette période, les moyens financiers et le statut juridique dont étaient dotées les archives laissaient souvent beaucoup à désirer, ce qui se traduisit par de nouvelles pertes.

Le peu d'intérêt accordé, pour diverses raisons, au patrimoine d'images en mouvement dans les politiques culturelles de nombreux pays et même dans les programmes de l'Unesco, incita la Délégation de la République démocratique allemande à présenter, lors de la dix-huitième Conférence générale de l'Organisation, une proposition qui avait pour but d'attirer davantage l'attention sur ce problème et qui devait recevoir l'appui de nombreux Etats membres. Aux termes de sa résolution 3.422, la Conférence générale invita le Directeur général de l'Unesco à examiner les aspects techniques, juridiques et administratifs de la sauvegarde des images en mouvement ainsi qu'à étudier l'opportunité de créer un instrument international en vue de garantir les images en mouvement contre la destruction.

Une réunion préliminaire d'experts se tint à Berlin, capitale de la République démocratique



Photo © Nederlands Filmmuseum, Amsterdam

Annie Bos dans Majoer Frans (1916). L'un de ces nombreux films muets tournés aux Pays-Bas à une époque de grande production cinématographique et qui ne semblent pas avoir survécu.

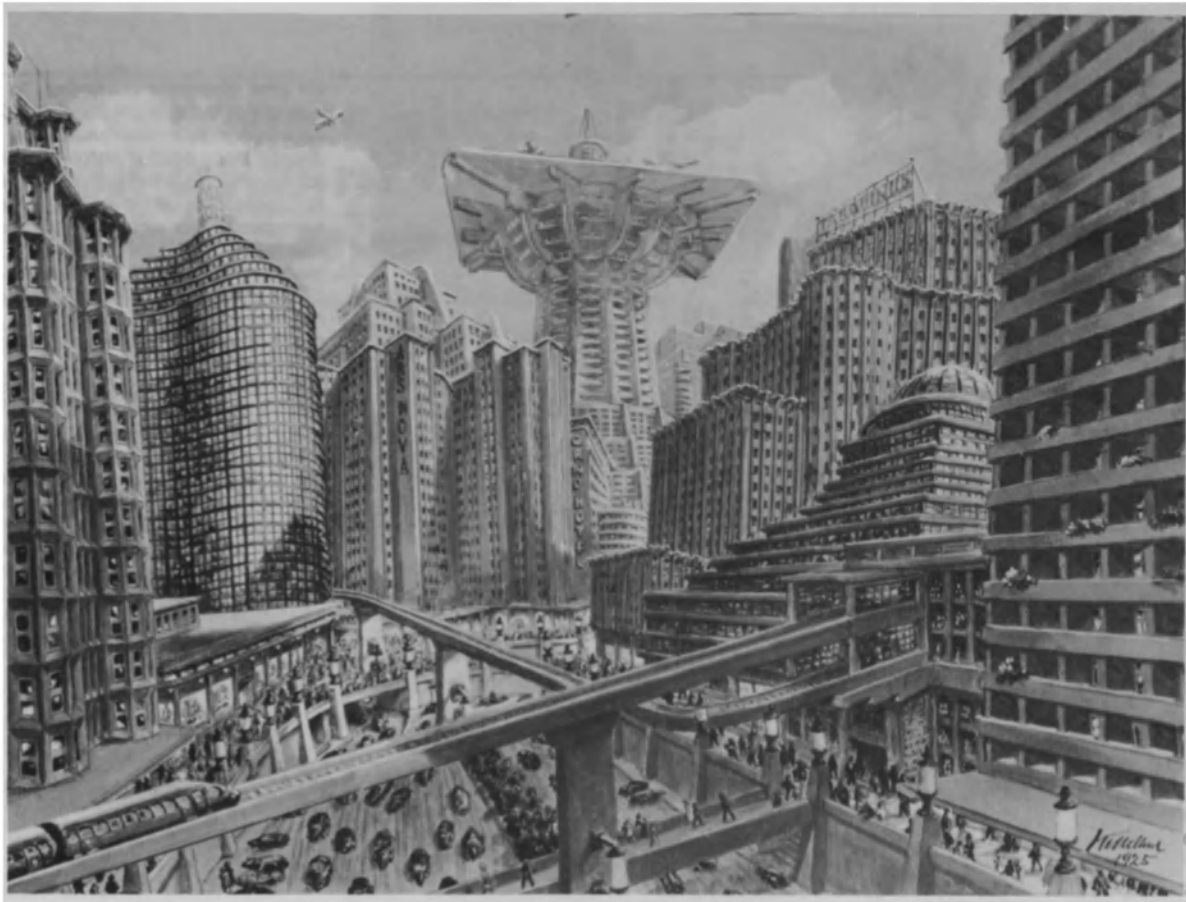


Photo © Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin-Ouest

cratique allemande, en 1975 et se pencha notamment sur les raisons de la méconnaissance de la valeur culturelle des médias de l'audio-visuel, malgré leur rôle prépondérant dans la communication sociale et l'importance prise par le cinéma et la télévision comme instruments de divertissement, véhicules de l'éducation et de la culture et comme moyens d'information et de réflexion sur les événements et les phénomènes du monde contemporain.

Les raisons de cette incompréhension sont complexes. A ses débuts, le cinéma avait été considéré, dans de nombreux pays, essentiellement comme un divertissement de faible qualité et la manifestation d'une culture inférieure, et non pas comme un moyen d'expression artistique ou un outil d'information sur l'actualité historique.

La perte d'une partie du patrimoine d'images en mouvement est aussi imputable au manque de moyens matériels et financiers pour en assurer la conservation. Il n'existe probablement pas de bien culturel plus coûteux à préserver et à sauvegarder. Les films qui ne sont pas stockés dans des conditions optimales subissent des altérations chimiques et sont détruits par l'action des champignons et des bactéries. Les films faits en couleur, quant à eux, sont instables, ce qui entraîne une disparition progressive de celles-ci. Seules des conditions optimales d'entreposage (par exemple, en ce qui concerne les films en couleur, une température de -7°C et un taux d'humidité de 25 %) et la restauration des films permettent de garantir une conservation durable.

Les problèmes qui se posent en matière de collecte, de tri, de catalogage, de documentation, de restauration, de traitement, de stockage et de climatisation sont nouveaux et doivent être étudiés scientifiquement. De plus, il faut absolument perfectionner et diffuser les techniques d'archivage des images en mouvement si l'on veut éviter de nou-

Projet d'une cité futuriste dessiné par Erich Kettelhut pour le film Metropolis (Allemagne, 1925-1926), l'œuvre visionnaire de Fritz Lang. Une reconstitution de Metropolis, faite avec le scénario original et colorisée à la main, sera présentée pour la première fois cet été à Paris.

vèles destructions, notamment dans des régions comme l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine, qui produisent aujourd'hui plus des deux tiers des films réalisés dans le monde mais dont les capacités d'archivage ne se sont pas développées au même rythme que la production.

Il faut également tenir compte du fait que la production d'images en mouvement exige des investissements bien supérieurs à ceux que demandent les autres arts. L'œuvre cinématographique a donc une valeur à la fois artistique et commerciale ; son exploitation doit couvrir les coûts de production et fournir un profit. Les producteurs et les exploitants de films craignent, depuis que les archives existent, de voir les œuvres qui y sont conservées leur échapper et que cela ne nuise à leurs intérêts.

Le 27 octobre 1980, la Conférence générale de l'Unesco réunie à Belgrade a adopté par consensus la Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement. Ce document revêt une importance historique. Quatre-vingt cinq ans après l'invention du cinématographe et cinquante ans après celle de la télévision, l'Unesco lance un appel à ses Etats membres et à l'opinion internationale pour qu'ils considèrent les images en mouvement, en raison de leur valeur éducative, culturelle, artistique, scientifique et historique, comme une partie de leur culture nationale, et en assurent la sauvegarde et la

conservation afin de les transmettre aux générations futures.

La Recommandation de l'Unesco énonce toute une série de mesures fondamentales de nature juridique, administrative et technique pour la protection du patrimoine d'images en mouvement, son utilisation et le développement de la coopération internationale en la matière. La nécessité de tenir compte de points de vues et d'intérêts différents lui a donné un caractère de compromis.

Une série de possibilités sont envisagées dans ce document concernant la portée et le contenu des mesures à prendre et les méthodes à suivre pour y parvenir. Par exemple, outre le système du dépôt légal qui existe dans de nombreux pays pour les livres, il y est recommandé des mesures telles que le dépôt volontaire, l'achat ou la donation des images en mouvement pour en permettre le transfert aux archives. Les attributions et les fonctions des archives quant à la protection et l'utilisation de leurs collections, ainsi que le traitement à réserver aux œuvres étrangères, y sont également précisés d'une manière qui tient compte des différences de point de vue.

La mise en œuvre d'une recommandation de cette ampleur exige du temps, mais les progrès déjà réalisés en trois ans sont encourageants. Elle a permis d'attirer l'attention de nombreux gouvernements et organismes spécialisés. La situation des archives existantes s'est améliorée dans bien des pays à la suite des mesures législatives et financières prises en leur faveur. Des démarches ont été entreprises dans des pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine en vue d'y créer les conditions nécessaires à la protection du patrimoine national d'images en mouvement. Cette évolution a été encouragée et stimulée par l'adoption de mesures analogues dans le cadre des programmes de l'Unesco.

Wolfgang Klauw



En une vingtaine d'années, la Cinémathèque chinoise a réuni plus de 100 000 bobines, d'origine nationale ou étrangère. Trente pour cent d'entre elles sont constituées de films nitrates. Pour les sauvegarder, la Cinémathèque ne se contente pas de les transposer sur des pellicules de sécurité, elle veille aussi à les remettre en état. Un laboratoire spécial a été créé à cet effet. C'est ainsi que les techniciens ont réussi à rendre de nouveau utilisable, grâce à un procédé original, la bande nitrates d'un des premiers films parlants réalisés en Chine et dû à Cai Chu Sheng, *Le chant des pêcheurs* (1934), dont le public était privé depuis quarante ans (ci-contre). La pellicule ayant rétréci de façon irrémédiable, les techniciens ont mis au point pour la projection un système de défilement spécialement adapté. Le chant des pêcheurs a déjà été projeté à la télévision chinoise et sera aussi présenté dans une rétrospective des films chinois des années trente et quarante. En 1935 il avait été primé au Festival de Moscou. La Cinémathèque chinoise est membre de la FIAF depuis 1980.

La Fédération internationale des archives du film

par Robert Daudelin

FONDEE en 1938, la Fédération internationale des archives du film (la F.I.A.F.) regroupe actuellement 73 archives du monde : 4 archives d'Afrique, 7 d'Amérique du Nord, 12 d'Amérique latine, 9 d'Asie, 38 d'Europe et 3 d'Océanie.

Elle poursuit quatre grands objectifs :

- favoriser la conservation des films considérés comme œuvres d'art et comme documents historiques ;
- encourager la création et le développement de cinémathèques dans tous les pays ;
- faciliter la collection et les échanges internationaux des films et documents concernant l'histoire et l'art cinématographiques afin de les rendre accessibles au plus grand nombre ;
- développer la coopération entre ses membres.

Les membres de la FIAF sont des cinémathèques autonomes ne poursuivant aucun but lucratif, qui se consacrent à l'étude de l'histoire du cinéma et de son esthétique, et dont les services sont accessibles au public. L'objet principal de leur activité doit être l'acquisition, la préservation et le catalogage des films et de la documentation relative au cinéma.

En vue de promouvoir l'art et la culture cinématographiques, ses membres sont autorisés, voire encouragés, à avoir d'autres activités, comme l'organisation de projections de films, de colloques et

de rencontres, la préparation d'expositions et la publication de livres, de brochures ou de périodiques. La FIAF a ainsi publié plusieurs ouvrages techniques qui sont autant de références indispensables, tant pour les archives débutantes que pour les collaborateurs des archives plus anciennes.

Presque un club privé au départ, la FIAF a maintenant des allures de Nations unies des images en mouvement et son congrès annuel, désormais complété par des symposia historiques et techniques, rassemble plus de 100 délégués du monde entier. Ces rencontres font régulièrement l'objet de publications, précieux outils pour les chercheurs et les historiens du cinéma, comme *L'influence du cinéma soviétique sur le cinéma mondial* ou *Le cinéma de 1900 à 1906*, ou encore *La sélection dans les archives du film*.

Rien qu'en 1983, on estime que plus de 30 000 titres (courts et longs métrages) se sont ajoutés aux collections des archives membres de la FIAF et que 80 millions de mètres de films ont été « examinés » par les techniciens de ces mêmes archives. En 1983 toujours, 24 archives membres de la FIAF ont mis en chantier ou terminé la construction d'entrepôts de conservation, dont plusieurs répondent désormais aux exigences de la conservation des rubans vidéo, aussi bien que des pellicules cinématographiques.

Le secrétariat permanent de la FIAF se trouve à Bruxelles (Coudenberg 70, 1000 Bruxelles, Belgique) : on peut s'y adresser à tout moment pour obtenir des informations sur le mouvement mondial des archives de films ou pour solliciter l'aide indispensable à la création de nouvelles archives. ■

ROBERT DAUDELIN, du Canada, est Directeur général de la Cinémathèque du Québec et, depuis six ans, Secrétaire général de la Fédération internationale des archives du film (FIAF).

Ventes et distributions :

Unesco, PUB/C, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.
Belgique : Jean de Lannoy, 202, avenue du Roi, Bruxelles 6

Abonnement

1 an : 58 francs français. 2 ans (valable uniquement en France) : 100 francs français. Reliure pour une année : 46 francs.

Paiement par chèque bancaire, mandat, ou CCP 3 volets 12598-48, à l'ordre de : Librairie de l'Unesco.

Bureau de la Rédaction :

Unesco, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

Les articles et photos non copyright peuvent être reproduits à condition d'être accompagnés du nom de l'auteur et de la mention « Reproduits du *Courrier de l'Unesco* », en précisant la date du numéro. Trois justificatifs devront être envoyés à la direction du *Courrier*. Les photos non copyright seront fournies aux publications qui en feront la demande. Les manuscrits non sollicités par la Rédaction ne sont renvoyés que s'ils sont accompagnés d'un coupon-réponse international. Les articles paraissant dans le *Courrier de l'Unesco* expriment l'opinion de leurs auteurs et non pas nécessairement

celle de l'Unesco ou de la Rédaction. Les titres des articles et les légendes des photos sont de la rédaction. Enfin, les frontières qui figurent sur les cartes que nous publions n'impliquent pas reconnaissance officielle par l'Unesco ou les Nations unies.

Rédacteur en chef adjoint : Olga Rödel

Secrétaire de rédaction : Gillian Whitcomb

Rédacteurs :

Edition française : Alain Lévêque (Paris)

Edition anglaise : Howard Brabyn (Paris)

Edition espagnole : Francisco Fernandez-Santos (Paris)

Edition russe : Nikolai Kouznetsov (Paris)

Edition arabe : Sayed Osman (Paris)

Edition allemande : Werner Merkli (Berne)

Edition japonaise : Seiichiro Kojima (Tokyo)

Edition italienne : Mario Guidotti (Rome)

Edition hindie : Rajmani Tiwari (Delhi)

Edition tamoule : M. Mohammed Mustafa (Madras)

Edition hébraïque : Alexander Broïdo (Tel-Aviv)

Edition persane : Hossein Razmdjou (Téhéran)

Edition néerlandaise : Paul Morren (Anvers)

Edition portugaise : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)

Edition turque : Mefra Ilgazer (Istanbul)

Edition ourdoue : Hakim Mohammed Said (Karachi)

Edition catalane : Joan Carreras i Marti (Barcelone)

Edition malaise : Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)

Edition coréenne : Paik Syeung-Gil (Séoul)

Edition kiswahili : Domino Rutayebesibwa

(Dar-es-Salaam)

Editions croato-serbe, macédonienne, serbo-croate, slovène : Vitomir Sudarski (Belgrade)

Edition chinoise : Shen Guofen (Pékin)

Edition bulgare : Goran Gotev (Sofia)

Edition grecque : Nicolas Papageorgiou (Athènes)

Editions braille : Frederick H. Potter (Paris)

Rédacteurs adjoints :

Edition française : Neda el Khazen

Edition anglaise : Roy Malkin

Edition espagnole : Jorge Enrique Adoum

Documentation : Christiane Boucher

Illustration : Ariane Bailey

Maquettes : Georges Servat

Promotion-diffusion : Fernando Ainsa

Projets spéciaux : Peggy Julien

Toute la correspondance concernant la Rédaction doit être adressée au Rédacteur en Chef.

Pour vous abonner ou vous réabonner

et commander d'autres publications de l'Unesco

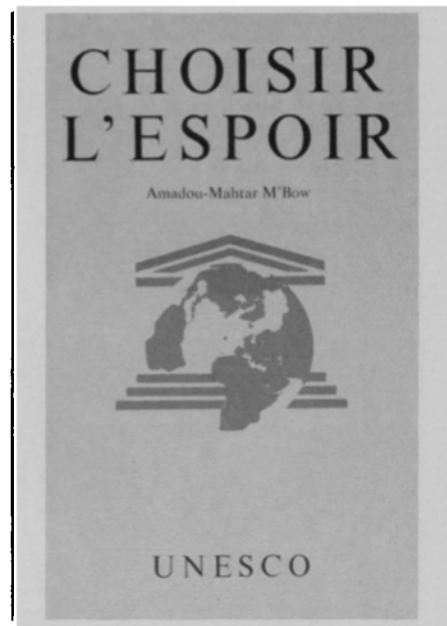
Vous pouvez commander les publications de l'Unesco chez tous les libraires en vous adressant directement à l'agent général (voir liste ci-dessous). Vous pouvez vous procurer, sur simple demande, les noms des agents généraux non inclus dans la liste. Les paiements des abonnements peuvent être effectués auprès de chaque agent de vente qui est à même de communiquer le montant du prix de l'abonnement en monnaie locale.

ALBANIE. N. Sh. Botmeve Naim Frasherri, Tirana.
ALGÉRIE. Office des Publications Universitaires (OPU), 29 rue Abou Nouis, Hydra, Alger ; Institut Pédagogique National (IPN), 11, rue Ali Haddad, Alger. Pour les publications : ENAL, 3 Bd Zirout Youcef, Alger. Pour les périodiques uniquement : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, Alger
RÉP. FÉD. D'ALLEMAGNE. Le Courrier de l'Unesco (allemand, anglais, français, espagnol) Mr Herbert Baum Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besaltstrasse 57 5300 BONN 3. Autres publications : S Karger GmbH, Verlag, Angerhofstr. 9, Postfach 2, D-8034 Germering/München. Pour les cartes scientifiques seulement : Geo Center Postfach 800830, 7000 Stuttgart 80
RÉP. DÉM. ALLEMANDE. Buchhaus Leipzig, Postfach, 140, Leipzig. Internationale Buchhandlungen, en R D A
ANTILLES FRANÇAISES. Librairie « Au Boul' Mich », 66, avenue des Caraïbes, 97200 Fort-de-France (Martinique) Librairie Carnot, 59, rue Barbès, 97100 Pointe-à-Pitre (Guadeloupe)
ARGENTINE. Librería El Correo de la Unesco EDILYR S R L. Tucumán 1685 1050 Buenos Aires.
AUTRICHE. Gerold and Co, Graben 31, A-1011 Wien
BELGIQUE. Ag pour les publications de l'Unesco et pour l'édition française du "Courrier" : Jean de Lannoy, 202, Avenue du Roi, 1060 Bruxelles, CCP 000-0070823-13. Edition néerlandaise seulement : N.V. Handelsmaatschappij Keesing, Keesinglaan 2-18, 21000 Durne-Antwerpen.
RÉP. POP. DU BÉNIN. Librairie nationale, B.P. 294. Porto Novo ; Ets Kouidjo G. Joseph, 8 P. 1530 Cotonou
BRÉSIL. Fundação Getúlio Vargas, Editora-Divisão de Vendas, Caixa Postal 9 052-ZC-02, Praia de Botafogo, 188 Rio de Janeiro RJ
BULGARIE. Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, Sofia. Librairie de l'Unesco, Palais populaire de la culture, 1000 Sofia.
CAMEROUN. Librairie des Editions Clé, B.P. 1501, Yaoundé ; Librairie St-Paul, B.P. 763, Yaoundé ; Commission nationale de la République-Unie du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, Yaoundé ; Librairie « Aux messageries », avenue de la Liberté, B.P. 5921, Douala ; Librairie « Aux frères réunis », B.P. 5346, Douala Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, Yaoundé
CANADA. Editions Renouf Limitée, 2182, rue Ste Catherine Ouest, Montréal, Que H3H 1M7.
CHILI. Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, casilla 10220, Maria Luisa Santander 0447, Santiago.
CHINE. China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, Beijing
COLOMBIE. Instituto Colombiano de Cultura, Carrera 3 A n° 18/24 Bogota ; El Ancora Editores, Carrera 6a N° 54-58 (101), Apartado 035832, Bogota
COMORES. Librairie Masiwa 4, rue Ahmed Djoumou, B.P. 124, Moroni.
RÉP. POP. DU CONGO. Librairie Maison de la presse, B.P. 2150, Brazzaville ; Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, Brazzaville
CÔTE-D'IVOIRE. Librairie des Presses Unesco, Commission Nationale Ivoirienne pour l'Unesco, B.P. 2871, Abidjan
DANEMARK. Munksgaard export and subscription service 35 Norre Sogade 1370 Copenhagen K
ÉGYPTE (RÉP. ARABE D'). National Centre for Unesco Publications, N° 1, Talaat Harb Street, Tahrir Square, Le Caire
ESPAGNE. MUNDI-PRENSA Libros S.A., Castelló 37, Madrid 1, Ediciones LIBER, Apartado 17, Magdalena 8, Ondarroa (Vizcaya) DONAIRE, Aptdo de Correos 341, La Coruña ; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, Sevilla 4. Librería CASTELLS, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.
ÉTATS-UNIS. Unipub, 1180 Ave. of the Americas, New York, N.Y., 10036.
FINLANDE. Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, 00100 Helsinki. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaran Kuja 2, 01640 Vantaa 64
FRANCE. Librairie Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris ; et grandes librairies universitaires.
GABON. Librairie Sogalivre, à Libreville, Franceville ; Librairie Hachette, B.P. 3923, Libreville.
GRÈCE. Librairie H Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes ; Librairie Eleftheroudakis, Nikkas 4, Athènes ; John Mihalopoulos and Son, 75, Hermou Street, P.O. Box 73, Thessalonique.
RÉP. POP. REV. DE GUINÉE. Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, Conakry.
HAÏTI. Librairie A la Caravelle, 26, rue Roux, B.P. 111, Port-au-Prince.
HAUTE-VOLTA. Lib Attie B.P. 64, Ouagadougou. — Librairie Catholique « Jeunesse d'Afrique ». Ouagadougou.
HONGRIE. Kultura-Buchimport-Abt., P.O. B 149-H-1389, Budapest 62.
INDE. Orient Longman Ltd. : Kamani Marg, Ballard Estate, Bombay 400 038 ; 17 Chittaranjan Avenue, Calcutta 13 ; 36a Anna Salai, Mount Road, Madras 2. 5-9-41/1 Bashir Bagh, Hyderabad 500001 (AP). 80/1 Mahatma Gandhi Road, Bangalore-560001 ; Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, Calcutta 700016 ; Scindia House, New Delhi 110001 ; Publications Unit, Ministry of Education and Culture, Ex AFO Hutments, Dr Rajendra, Prasad Road, New Delhi 11301.
IRAN. Commission nationale iranienne pour l'Unesco, Seyed Jamal Eddin Assad Abadi Av., 64th Street, Bonyad Building, P.O. Box 1533, Teheran

IRLANDE. The Educational Co. of Ir. Ltd., Ballymount Road Walkinstown, Dublin 12. Tycooly International Publ. Ltd, 6 Crofton Terrace, Dun Laoghaire Co., Dublin
ISRAËL. A B.C. Bookstore Ltd, P.O. Box 1283, 71 Allenby Road, Tel Aviv 61000
ITALIE. Licosà (Libreria Commissionaria Sansoni, S.p.A.) via Lamarmora, 45, Casella Postale 552, 50121 Florence.
JAPON. Eastern Book Service, Inc. 37-3 Hongo 3-chome Bunkyo-ku, Tokyo 113
LIBAN. Librairie Antione, A. Naoufal et frères, B.P. 656, Beyrouth.
LUXEMBOURG. Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, Luxembourg
MADAGASCAR. Toutes les publications : Commission nationale de la Rép. dém de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, Antananarivo
MALAISIE. Federal Publications Sdn. Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, Selangor, University of Malaya Co-operative Bookshop, Kuala Lumpur 22-11
MALI. Librairie populaire du Mali, B.P. 28, Bamako
MAROC. Librairie « Aux belles images », 282, avenue Mohammed-V, Rabat ; Librairie des Ecoles, 12, avenue Hassan II, Casablanca ; Commission nationale marocaine pour l'Unesco 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat Agdal.
MARTINIQUE. Librairie « Au Boul' Mich », 1, rue Perrinon, et 66, av. du Parquet, 972, Fort-de-France
MAURICE. Nalanda Co. Ltd., 30, Bourbon Street, Port-Louis.
MAURITANIE. Galicoma, 1, rue du Souk X, avenue Kennedy, Nouakchott
MEXIQUE. Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, Mexico 12 DF.
MONACO. British Library, 30, bd des Moulins, Monte-Carlo.
MOZAMBIQUE. Instituto Nacional do livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921 r/c e 1° andar, Maputo.
NIGER. Librairie Mauclet, B.P. 868, Niamey
NORVÈGE. Toutes les publications : Johan Grundt Tanum (Booksellers) Universitets Bokhandelen Universitetssentret, P.O. B. 307, Blindern, Oslo 3. Pour le « Courrier » seulement : A.S. Narvensens Litteraturgeneste, Box 6125 Oslo 6
PAKISTAN. Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-azam, P.O. Box 729 Lahore 3.
PARAGUAY. Agencia de diarios y revistas, Sra. Nelly de Garcia Astillero, Pte. Franco N° 580 Asunción
PAYS-BAS. Keesing Boeken B.V., Joan Muyskenweg, 22, Postbus 1118, 1000 B C Amsterdam
PEROU. Librería Studium, Plaza Francia 1164 Apartado 2139, Lima
POLOGNE. ORPAN-Import. Palac Kultury, 00-901 Varsovie, Ars-Polona-Ruch, Krakowski-Przedmiescie N° 7, 00-068 Varsovie
PORTUGAL. Dias & Andrade Ltda. Livraria Portugal, rua do Carmo, 70, Lisbonne
ROUMANIE. ILEXIM, Export-Import, 3 Calea "13 Decembrie", P.O. Box 1-136/1-137, Bucarest.
ROYAUME-UNI. H.M. Stationery Office P.O. Box 276, London S W 8 5 DT ; Third World Publications, 151 Stratford Road, Birmingham B 11 1RD
SÉNÉGAL. Librairie Clairafrique, B.P. 2005, Dakar. Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot-avenue Georges Pompidou, B.P. 1820, Dakar.
SEYCHELLES. New Service Ltd, Kingsgate House, P.O. Box 131, Mahé ; National Bookshop, P.O. Box 48, Mahé.
SUÈDE. Toutes les publications : A/B C E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan, 12, Box 16356, 103-27 Stockholm, 16. Pour le « Courrier » seulement : Svenska FN-Forbundet, Skolgränd 2, Box 150-50, S-10465 Stockholm.
SUISSE. Toutes publications Europa Verlag, 5, Ramistrasse, Zurich, CH 8024. Librairie Payot, 6, Rue Grenus, 1211, Genève 11. C.C.P. : 12.236 Librairie Payot aussi à Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel et Zurich.
SYRIE. Librairie Sayegh Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, Damas
TCHAD. Librairie Absounout, 24, av. Charles de Gaulle, B.P.388, N'Djamena
TCHÉCOSLOVAQUIE. S.N.T.L., Spalena 51, Prague 1. Artia, Ve Smeckach 30, P.O. Box 790, III-27 Prague 1. Pour la Slovaquie seulement : Alfa Verlag Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893 31 Bratislava.
TOGO. Librairie Evangélique, B.P. 378, Lomé ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164 ; Lomé, Librairie universitaire, B.P. 3481, Lomé.
TRINITÉ-ET-TOBAGO. Commission Nationale pour l'Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, Trinidad, W 1
TUNISIE. Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, Tunis.
TURQUIE. Haset Kitapevri A.S., Istiklal Caddesi, N° 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, Istanbul
U.R.S.S. Mejdunarodnaya Kniga, Moscou, 121200
URUGUAY. Edilvir Uruguayua, S.A. Maldonado, 1092, Montevideo.
YUGOSLAVIE. Mladost, Ilica 30/11, Zagreb ; Cankarjeva Založba, Zoptrnjeva 2, Ljubljana ; Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 Belgrade.
RÉP. DU ZAIRE. La librairie, Institut national d'études politiques, B.P. 2307, Kinshasa. Commission nationale de la Rép. du Zaïre pour l'Unesco, Ministère de l'Éducation nationale, B.P. 32, Kinshasa.

Choisir l'espoir

par Amadou-Mahtar M'Bow



Il s'agit là d'une vivante synthèse des discours prononcés par le Directeur général de l'Unesco, à l'occasion de la 4^e session extraordinaire (novembre-décembre 1982) et de la 22^e session (octobre-novembre 1983) de la Conférence générale de l'Organisation.

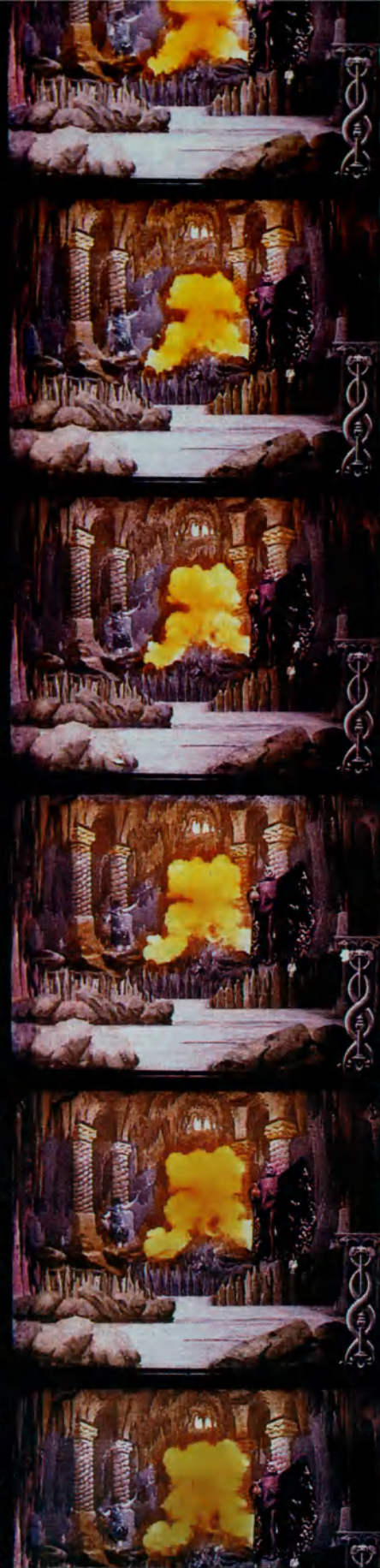
Assemblés parce qu'ils forment un tout et marquent un nouveau départ dans la vie de l'Unesco, ces textes éclairent les valeurs essentielles qu'incarne l'Organisation au milieu des années 80 et engagent une réflexion approfondie sur son rôle ainsi que sur le sens de son action. Mais surtout, ils font apparaître la possibilité de réunir, par-delà la diversité des situations et des aspirations, la communauté internationale sur un certain nombre d'orientations essentielles et sur les moyens requis pour les mettre en œuvre.

Les allocutions du Directeur général donnent ainsi la mesure de la vitalité de l'Unesco qui, une fois de plus, a choisi de faire prévaloir la sagesse collective sur les intérêts particuliers en vue de frayer les voies d'un avenir modelé sur une espérance partagée par tous.

Unesco 1984. 231 pages
ISBN 92-3-202221-4. Prix : 30 FF

France : En vente dans les Librairies universitaires ou à la Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris et par correspondance en joignant votre règlement par chèque bancaire, mandat ou CCP 3 volets Paris 12598-48 F libellé à l'ordre de la Librairie de l'Unesco.

Autres pays : Consulter notre agent de vente. (voir liste ci-contre).



Art encore neuf puisqu'à peine centenaire et instrument essentiel pour écrire l'histoire, le cinéma est aussi un art fragile. Par négligence ou vandalisme, de nombreux trésors des premiers temps du cinéma ont disparu. Mais on est de plus en plus conscient aujourd'hui qu'il faut sauvegarder pour la postérité le patrimoine cinématographique mondial. Un des graves problèmes que pose cette préservation vient de ce que la plupart des premiers films étaient constitués d'un type de celluloïde très inflammable et périssable : le nitrate de cellulose. Le film « nitrate » se décompose vite et si l'on n'en tire pas une copie sur ce support plus durable qu'est le film de « sécurité », il est perdu à jamais. Ci-dessus, images d'une copie faite récemment à partir d'un original « nitrate » en mauvais état de *Le spectre rouge*, un film français colorié à la main et datant de 1907 environ.

Photo © Film Department, George Eastman House, New York