CINÉMATHÈQUES DU PRÉSENT

LE POLYGONE ÉTOILÉ

FILM FLAMME

Watch out!

Marseille en grand, le projet d'Emmanuel Macron, prévoit (une fois encore !) la création de studios, l'installation d'écoles de techniciens, une antenne de la Cinémathèque de Paris ; la Ville de Marseille de son côté lance une consultation pour la création d'une Cinémathèque… Notre expérience de vingt ans au service des auteurs et de la création indépendante s'est appuyée dès l'origine sur une recherche historique originale qui s'est encore déployée avec l'activité de numérisation mise en place depuis 2020. Elle nous conduit à poser quelques propositions pour inventer vraiment une Cinémathèque de ville pauvre en moyens financiers, mais riche en vécus et en expériences, faisant de cette pauvreté même l'atout d'une rébellion et d'une invention, salutaires pour la pensée et l'action.

Dans cette table ronde du 19 mars 2022, en tout début de la quinzième Semaine asymétrique, nous avons ébauché des champs de réflexions possibles laissés en friche, que l'organisation des droits dans le cinéma « capitalisé » (rendant problématique l'accès aux films), une certaine routine cinéphilique et *in fine* le passage au tout numérique (réduisant l'accès aux corpus désormais à reconstituer par numérisation, pour qu'ils soient visibles, avec les coûts et le travail inhérents) ont voué à un conservatisme certain dans le domaine de la pensée.

Penser le présent d'une cinémathèque par la richesse renouvelée des questions que l'on applique au monde et au cinéma, tel était l'enjeu auquel ont répondu nos invité.es :

ANNABELLE AVENTURIN, programmatrice, chargée de la conservation et de la diffusion des films de Med Hondo au sein de Ciné-Archives, fonds audiovisuel du PCF et du mouvement ouvrier
FRANCESCA BOZZANO, directrice des collections, La Cinémathèque de Toulouse
LÉA MORIN, curatrice et chercheuse indépendante, Talitha, Rennes – Archives Bouanani, Rabat
JEAN-FRANÇOIS NEPLAZ,
cinéaste, cofondateur de Film flamme et du Polygone étoilé
MATHILDE ROUXEL,
chercheuse en études cinématographiques et responsable de la restauration des films de Jocelyne Saab
ELENA TAMMACCARO,
directrice de L'Immagine Ritrovata, Cineteca di Bologna

CONSERVER-MONTRER ET… CRÉER !

Jean Epstein évoquait dans un texte des années 1920 le sort particulier du cinéaste par rapport aux autres artistes : en raison de la nature technologique et commerciale de son œuvre, on la lui arrachait des mains et des yeux avant qu'il ait fini d'y travailler, d'y réfléchir, pour en faire l'exploitation et éventuellement intervenir dans le film pour le raccourcir ou lui ajouter des images tournées par un autre.

La situation a-t-elle beaucoup changé cent ans plus tard alors que les conditions techniques et l'organisation de la diffusion des films ne sont plus les mêmes ? Les débats – en contrepoint des projections – qui ont eu lieu au sein du collectif Film flamme au Polygone étoilé à Marseille entre le 18 et le 24 mars 2022 lors de la Semaine asymétrique – festival en même temps que rencontres de cinéastes et de professionnels de la conservation, de l'archivage, de la restauration – montrent que non. On peut bien sûr observer des déplacements, des changements mais il reste cette volatilité attachée au film – qu'il soit sur un support analogique ou électronique, sur pellicule, bande magnétique ou encore virtuel dans un fichier numérique. De nouveaux prescripteurs sont apparus comme les directeurs de festivals et leurs commissions de sélection, les responsables de programmes de télévision, les organismes publics et leurs instances d'aide ou de récompense. Tout le monde intervient, conseille ou impose – décidant aussi des formes de visibilités, des supports, des usages, des circulations, comme des restaurations. Or la redécouverte d'archives et cinématographies aux marges (du discours et de l'industrie dominants) définit une nouvelle place pour le cinéaste par rapport au conservateur, au technicien, à l'historien, tandis que dans le nouveau contexte numérique du cinéma la place de certaines institutions, les pratiques et les usages sont actuellement en train de s'articuler, se modeler, se penser autrement.

Ici, les interventions des responsables de cinémathèques circonscrivent de nouveaux territoires : les transcodages des films (leur numérisation) souvent liées à des restaurations, font subir aux films des transformations parfois majeures. Par exemple, lors de la prise de décision, les choix esthétiques initiaux du cinéaste peuvent être remis en question s'il n'est plus là ou plus en capacité de les défendre. C'est le sens de la querelle évoquée par Elena Tammaccaro (en charge des projets de restauration pour le laboratoire « Immagine Ritrovata » à Bologne) entre Bernardo Bertolucci et son opérateur Vittorio Storaro autour de Novecento *et dont la restauration fait réfléchir : Storaro veut profiter de*

cette restauration pour prendre de nouvelles options en matière d'étalonnage des couleurs. Le laboratoire exécute ses préconisations. Bertolucci – qui n'a pu assister aux opérations en raison de son état physique – se voit quand même présenter le résultat achevé et… il le récuse. Que se serait-il passé quelques années plus tard, Bertolucci ayant disparu ? Que se passe-t-il avec Gance, Welles, Carné, Resnais ou d'autres ? Des aspects visuels et sonores des films apparaissent, parfois insoupçonnés des cinéastes ou qu'ils avaient originairement réalisé autrement (la bande sonore de M *de Fritz Lang restaurée au début des années 2000 à l'occasion de la sortie du film remastérisé en DVD et dont les effets sont « poussés » rendant les « trous » beaucoup plus apparents tandis que le « grain » ou souffle est enlevé artificiellement par un logiciel ; les maquillages désormais très visibles de certains films hollywoodiens des années 1960, etc). Bien sûr, l'évolution des goûts et de la technique ne cesse d'influer sur les rééditions des films au point que certains cinéastes ont proposé eux-mêmes une nouvelle version de leur œuvre. René Clair a sonorisé* Entr'acte *(ce qui était judicieux) mais il a changé le rythme et supprimé certains plans de* Paris qui dort *pour conformer le film à ce qu'il pensait être le spectateur contemporain. Ne parlons pas de Chaplin offrant carrément une variante de* The Gold Rush *(1925) quand il le ressort en 1942, sonorisé, bonimenté… et modifié dans les rapports entre les personnages. Et d'autres encore.*

Encore s'agit-il là de films et de réalisateurs « canonisés ». Mais quel est le sort des productions indépendantes, marginales, militantes voire amateures ? Tout se conserve et se collectionne – du moins déclarativement –, tout se duplique et se démultiplie – du moins en théorie. À la standardisation des « formats », des durées, des temps de paroles que les télévisions ont depuis longtemps établies (et dont elles changent en fonction de modes qu'elles instituent) et à la chaîne reliant la production à la distribution et à l'exploitation (en passant par l'exhibition ponctuelle aux fins de légitimation – le festival) s'ajoutent désormais ces instances de la conservation et de la circulation en dehors des circuits commerciaux. Sans compter que les films, bien sûr, ne naissent ni ne sont égaux entre eux. On choisit ceux qui seront « re-mastérisés », restaurés, on rend facile l'accès à une œuvre, une copie, tandis qu'on laisse disparaître ou s'abîmer un patrimoine considéré comme trop marginal, trop subversif, ou ne correspondant plus aux références contemporaines. En somme, le trio « re-mastérisation »/ édition/circulation reste, dans le contexte de l'industrie du cinéma, un « instrument de pouvoir » au service de certains films mis en valeur contre d'autres qui ne présentent pas ou plus d'intérêt pour les institutions.

On appréciera alors la justesse des nouvelles intervenantes dans le champ patrimonial que sont Annabelle Aventurin, Léa Morin et Mathilde Rouxel, jeunes chercheuses qui font apparaître enfin d'autres filmographies, d'autres auteurs, qui ne viennent pas du monde occidental. Elles savent travailler avec les institutions (en Algérie, au Maroc, au Liban ou en France) comme avec les laboratoires indépendants – dont le Polygone étoilé désormais, et inscrivent les films de Mostafa Derkaoui, Med Hondo ou Jocelyne Saab dans l'histoire du cinéma.

Conserver-montrer-créer

C'est pourquoi ce qui ressort de nouveau et d'important dans les échanges qui suivent c'est qu'au binôme classique « conserver-montrer » – qui a fait l'objet de controverses entre Henri Langlois, qui le préconisait, et Ernest Lindgren, qui voulait s'en tenir au premier terme –, certaines cinémathèques ajoutent maintenant un troisième terme : « créer ».

*Les cinéastes ont depuis longtemps participé à l'écriture de l'histoire du cinéma par des films, fût-ce en montrant et montant des séries d'extraits de leurs propres films et des films des autres (comme le faisait Germaine Dulac dans ses conférences). Il ne manque pas d'anthologies ou de reprises et réemplois dues à des créateurs aussi différents que Marcel L'Herbier, Julien Duvivier, Ken Jacobs ou Maurice Lemaître. Ce que l'on a appelé « films de montage » est un genre en soi qui a donné lieu à des œuvres importantes qui vont de l'*Histoire du soldat inconnu *(1932) d'Henri Storck au* Paris 1900 *(1947) de Nicole Vedrès avec* La rabbia *de Pier Paolo Pasolini (1963). Godard a évidemment donné un coup d'accélérateur à ce phénomène avec ses* Histoire(s) du cinéma. *Aujourd'hui, après les pratiques de récupération de films mis au rebut (le couple Giannikian-Ricci Lucchi ou Eric Rondepierre), les disponibilités qu'offre désormais la technologie ont fait se multiplier les propositions cinématographiques de ce type. Les résidences d'artistes, à l'initiative des cinémathèques régionales (à Toulouse, comme l'évoquent les intervenantes, et bientôt aussi à Limoges), se multiplient, prenant modèle sur celles qu'organisent des musées ou des centres d'art qui permettent à un créateur de produire, à partir des ressources que lui offrent les archives invitantes, une exploration d'un corpus de films du patrimoine ou de tout autres sortes (films industriels, amateurs, médicaux). Elles peuvent également permettre à un créateur de venir utiliser des équipements qui lui resteraient inaccessibles.*

Les cinémathèques, au tournant du numérique, s'interrogent désormais sur leurs missions et leur pérennité : que vont-elles conserver dans l'avenir ? Des fichiers numériques ? Des DCP défendus par des clés d'accès ? Mais aussi, comment diffuseront-elles ? Souvent les films sur pellicule ne sont plus montrés car ils sont considérés comme devant être uniquement « conservés » ou encore parce que l'ayant droit a fait effectuer une « restauration » numérique qui maintenant s'impose et interdit la projection d'une version sur pellicule. C'est là un gros changement dans l'économie de la projection, et aussi son dilemme : doit-on garder vivante une œuvre c'est-à-dire la montrer et par là prendre le risque de l'abîmer voire éventuellement la détruire (dans un contexte où la chaîne de production des films sur support analogique a été considérablement restreinte et où les savoirs techniques sont en voie accélérée de disparition), ou bien la conserver mais sans accès à un public qui pourrait la découvrir et y puiser émotions et pensées ? Le numérique offre alors la possibilité d'un compromis, même si le passage d'un type de projection à une autre, via la question de la lumière traversant la matière pellicule est un vrai changement de « paradigme ». Les cinémathèques sont amenées à élargir leur périmètre d'action aussi bien en s'intéressant à des types de films jusqu'alors négligés (amateur, expérimental, etc.) qu'à faire revisiter leurs collections pour y tracer d'autres trajets, en renouveler, en quelque sorte « l'accrochage ».

Mais que les archives suppléent l'essoufflement de « l'art et essai » – dont le label, défini par le CNC, ne permet plus réellement d'accueillir des films « différents » tandis que la concurrence des plateformes s'accélère –, qu'elles répondent à des demandes de visionnement dans leurs murs ou dans d'autres cadres – associations, ciné-clubs, collectifs, etc. –, ce sont là certainement de bonnes nouvelles qui pourraient nous faire renouer avec l'effervescence des années d'après la Deuxième Guerre mondiale.

De nouveaux problèmes ne manqueront pas de surgir cependant – comme en font état plusieurs intervenantes – compte tenu de la place croissante qu'occupent les ayants droit avec des considérations de rentabilité ou des exigences éthiques. Il reste que comme l'a dit Godard, « sans piraterie, pas de navigation ! »

Claire Angelini, cinéaste

Jean-François Neplaz

… Cette petite musique de fond, ces images sur l'écran *[…si muove],* c'est l'origine d'une réflexion sur le travail avec les cinémathèques, puisque c'est à la Cinémathèque de Bologne que j'ai pu faire ce film et c'est là que j'ai découvert, en 2008, de jeunes technicien.nes qui travaillaient numériquement, mais à qui on pouvait parler de matière chimique. Et ça, ç'a été une belle découverte pour moi. On a fait ce film sur Da Vinci, un logiciel adapté à la restauration, absolument pas au montage à l'époque. Pour ce film sans montage, on a multiplié les images, travaillé différentes couches, et tous les potentiels de ce logiciel me sont apparus comme utilisables pour la suite du travail. C'était un moment de rencontre entre un désir de création, un outil technique et les gens qui le manipulent, et une cinémathèque dans son ensemble (son évolution, même). C'est un des points de départ de cette discussion aujourd'hui, une discussion en forme de point de route. En effet, on s'est préoccupé d'histoire du cinéma quand on a créé le Polygone étoilé, mais on s'est dit aussi qu'on devait s'occuper de tout, y compris de ce qui n'était pas dans les inquiétudes des cinéastes à l'époque : le rapport à l'histoire, et la diffusion, et la distribution, la production, la transmission dans les ateliers, etc. Tout reprendre à zéro ou partir comme si tout était à reconstruire. Dans ce processus-là, la rencontre avec les cinémathèques et dans un premier temps, la Cineteca di Bologna, a été quelque chose de très important pour la restauration de *Lettre à la prison*[1]. Et puis après, pour ce qu'on a commencé de travailler avec les uns et les autres[2] en faisant nos copies là-bas. Parce qu'à la Cinémathèque de Bologne, il y a un outil particulier, le laboratoire qui est à la fois dans la cinémathèque mais reste indépendant. Elena Tammaccaro va vous en parler à l'instant, et chacune de nos intervenantes va se présenter…

1 — *Lettre à la prison*, de Marc Scialom, a été réalisé en 1969, entre Tunis et Marseille, sans aucun soutien. Ce film est un témoin rare de l'histoire de l'immigration en France : un film de fiction, d'une grande qualité artistique, réalisé par un émigré – un exilé – entre Tunisie et France.

2 — Aaron N. Sievers, cinéaste et opérateur *(Flacky et Camarades ou le Cheval de fer* – Prix du patrimoine immatériel Jean Rouch 2010*)*, Raphaëlle Paupert-Borne, peintre et cinéaste *(Marguerite et le Dragon* – Villa Médicis*)*…

Elena Tammaccaro
Bonjour à tous. Je m'appelle Elena Tammaccaro, je suis en charge des projets de restauration pour le laboratoire L'Immagine Ritrovata à Bologne qui, en 2016, a ouvert aussi L'image retrouvée à Paris comme une branche du laboratoire de Bologne et qui, il y a deux ans, a racheté les laboratoires Éclair. L'activité du laboratoire, c'est vraiment la restauration de films, même si nous sommes équipés des outils qui nous permettraient aussi de s'occuper de post-production par exemple. La Cinémathèque de Bologne est notre propriétaire, nous réalisons toutes ses restaurations, mais nous travaillons pour toutes les institutions et nous sommes indépendants.

Léa Morin
Bonjour à toutes et à tous. Je me situe plutôt comme chercheuse engagée dans des projets de préservation, de restauration et de recirculation d'archives cinématographiques de films « non-alignés ». Je ne suis pas historienne du cinéma ou spécialiste d'un genre ou d'une géographie particulière, mais plutôt engagée dans des projets pluridisciplinaires. Et je milite, ou en tout cas j'agis, au sein de plusieurs collectifs qui pensent et qui agissent autour des histoires du cinéma et de leur écriture, notamment le collectif des archives Bouanani à Rabat[3], ou à travers l'association Talitha à Rennes[4]. J'ai aussi dans le passé fait partie de l'équipe de la Cinémathèque de Tanger ou encore de L'Observatoire à Casablanca. Mon axe de recherche et de travail, c'est autour des idées, des archives souvent abîmées par les histoires politiques, avec un intérêt pour les archives cinématographiques d'un cinéma qui lutte contre les récits autoritaires, que ce soit les récits coloniaux, les récits étatiques ou même de l'industrie dominante, pour essayer de faire circuler ces œuvres-là, d'en prendre soin et de penser dans le même mouvement ce

3 — « Les Archives Bouanani » ont pour vocation de préserver et valoriser les archives conservées dans la maison-musée, dans l'appartement-bibliothèque, de la famille Bouanani à Rabat (Maroc) > www.archivesbouanani.wordpress.com

4 — Talitha (Rennes) est un espace de pensée, de partage et de (ré)activation d'images, de sons, de savoirs, de techniques, de récits et d'archives minorisées et non-alignées. L'association mène des projets de formations, restaurations, éditions, programmations et résidences > www.talitha3.com

que peut être un lieu d'archives qui puisse accueillir ce cinéma-là et les absences de ce cinéma.

Francesca Bozzano
Bonjour à tous, je suis directrice des collections de La Cinémathèque de Toulouse et responsable de toutes les collections films et non films. Nous avons un type de collecte depuis plus de 50 ans qui va tous azimuts : films, affiches, photos, scénarios, fonds de cinéastes, de producteurs, d'exploitants, de collectifs… La collection – environ 53 000 copies inventoriées – couvre tous les genres, les nationalités et les époques : cinéma français, cinéma russe et soviétique, cinéma américain classique, cinéma d'Amérique latine, cinéma régional, films de genre, films sur l'art et documentaires. La Cinémathèque de Toulouse fait œuvre de conservation et de diffusion via une programmation riche de deux salles, bientôt trois j'espère, et d'expositions. C'est une cinémathèque nationale mais très très éloignée de Paris, une caractéristique qui fait que son histoire a toujours été un peu aux marges.

Annabelle Aventurin
Bonjour à tous et toutes. Je travaille à Ciné-Archives, le fonds audiovisuel du Parti Communiste Français et du mouvement ouvrier. L'association a pour mission la conservation et la promotion de ces archives et a pris la suite de Zoobabel, et du travail pionnier de Claude Thiébaut, qui s'attacha au milieu des années 70 à la sauvegarde et à la découverte des bobines de toutes sortes amassées par le PCF. En 1998, Ciné-Archives a été mandatée pour s'occuper de ce fonds et je suis spécifiquement chargée de la diffusion et de la conservation des films du cinéaste Med Hondo. Med Hondo a déposé son fonds en 2015. Je travaille depuis 2020 sur ce fonds, constitué d'environ 1 000 documents d'archives non film et plus de 300 bobines. Je suis amenée à travailler à la fois la coordination de la numérisation et de la restauration de ses films, leur diffusion et leur distribution.

Mathilde Rouxel
Je suis historienne du cinéma. Ma thèse, il y a un an et demi maintenant, portait sur la figure du peuple en lutte dans le cinéma, par les films des premières femmes documentaristes en Égypte, en Tunisie et au Liban, films des « pionnières », entre guillemets, des années 60-70 jusqu'aux

plus récentes. Ce travail était une continuation de ce que j'avais entamé avec Jocelyne Saab, cinéaste libanaise qui a couvert la guerre du Liban dans les années 70, qui est une des cinéastes les plus prolixes de la région, avec laquelle j'ai beaucoup travaillé et dont j'ai hérité des archives papier et de la distribution des films. Le fait d'avoir la distribution de ses films en main m'a conduit à construire un groupe de travail et une association avec son fils et quelques personnes qui l'ont rejointe pour restaurer son œuvre[5]. Ses bobines, ses films sont conservés au CNC, le matériel n'est donc pas menacé de disparition, il est en sécurité là-bas. Mais on avait envie de construire un réseau différent pour que ça sorte un peu des institutions françaises qui, de toutes façons, n'avaient pas grand intérêt à ce cinéma-là, et faire la restauration des films au Liban aussi. Ça nous a conduit à construire un réseau avec le Polygone étoilé et avec d'autres associations à Beyrouth. C'est une chaîne, on fait un peu différemment pour remettre en circulation les images que les institutions laissent de côté. Sauf justement, peut-être, des institutions comme Toulouse…

Jean-François Neplaz

Alors je réponds tout de suite à une question que vous n'avez pas posée. Non, ce n'est pas volontaire, qu'il n'y ait, à part moi, que des femmes invitées. Je ne sais pas si ça a un sens, mais en tout cas, ce n'est pas un choix… Je ne sais même pas si ça a un sens de faire cette précision-là… Francesca, je voudrais qu'on continue une conversation qu'on a eue il y a une dizaine d'années, que vous pouvez retrouver dans le numéro 5 de notre collection Cinéma hors capital(e), *Digital(e), l'argentique à l'heure du numérique*[6]. C'est un débat qui avait été organisé à Beaubourg par les amis du laboratoire partagé L'Abominable. On avait commencé à évoquer le problème de la numérisation des films, rendue impérative après le passage au tout numérique, qui pousse les cinémathèques à une évolution et que tu ressentais à cette période. Qu'en est-il de votre réflexion aujourd'hui ?

5 — https://jocelynesaabasso.com

6 — http://www.editionscommune.org/article-cinema-hors-capital-e-avec-film-flamme-et-le-polygone-etoile-73084437.html

Francesca Bozzano
Déjà à l'époque, il y avait pour moi deux questions quant au numérique. Une question était le passage au « tout numérique » dans les salles, qui provoquait un appauvrissement à mes yeux. Je tiens à dire que je n'étais pas dans une position de puriste, l'argentique avant tout… Bien sûr, j'ai la passion de la pellicule, l'odeur, le toucher, le grain, la projection, le dispositif… Mais surtout je trouvais qu'avoir seulement du numérique en salles appauvrissait les possibilités de proposition. Quand La Cinémathèque de Toulouse avait des cartes blanches, il y a dix ans, elle pouvait proposer des copies argentiques qu'elle avait en quantité. On faisait attention à proposer des copies dont on avait plusieurs exemplaires, tandis que maintenant ou on propose du numérique ou on ne propose rien. C'était un appauvrissement de la circulation de ce qui pouvait être montré, projeté. Et puisque la numérisation a été et reste quelque chose de très cher, tout naturellement, on va investir le peu d'argent qu'on a sur des films faciles à montrer. Avec les copies argentiques, on pouvait proposer des choses qui n'étaient pas forcément consensuelles. De l'autre côté, le passage au numérique a pour moi une incidence énorme : il y a toujours eu pour le film, l'archive cinématographique, le paradoxe du conservateur, entre la mission de conservation et la mission de diffusion. Pourquoi ? Parce que si on est conservateur d'un musée, montrer l'œuvre exige certaines conditions, comme la lumière, l'humidité… Quand on montre une statue ou un tableau, on ne l'abîme pas, ça n'a pas d'impact négatif, en général, sur l'œuvre – à part les grottes de Lascaux… Tandis qu'un film en pellicule, du moment où il passe par le projecteur, il est abîmé à chaque fois. À chaque passage, il y a une perte ou un vieillissement de la pellicule. Comme les humains, elle vieillit avec le temps, prend des rides… Et si on fait la fête – dans le cas du film, avec le public – c'est encore plus lourd ! Donc pour un conservateur ou quelqu'un qui gère des collections cinématographiques, il y avait un paradoxe entre imposer aux films, aux copies, une mort rapide mais joyeuse – ou bien un long sommeil qui ressemble à la mort, en restant tranquilles sur des étagères avec température et humidité contrôlées, sans être touchés. Mais éloignés de la vie véritable d'un film qui est la rencontre avec un public. Il y avait cette contradiction-là et je constatais qu'elle était surmontée facilement avec la numérisation. On pouvait conserver correctement les films, les copies, les masters et en même temps montrer. Pour terminer, je constatais aussi que, pour moi, il ne

suffit pas seulement de montrer le film… La création filmique peut avoir une vie autre que la projection et la rencontre avec un public de spectateurs ou de cinéma. Ça peut rencontrer aussi d'autres créateurs et entrer dans le circuit de la création contemporaine. Ce qui était possible, enfin, avec le numérique. On ne donnera jamais à un créateur une copie à hacher, à monter. Le numérique, c'est aussi la possibilité de donner accès aux collections à des cinéastes, à des artistes, pour de nouvelles créations. C'est pour nous très important, parfois un peu compliqué, mais nous avons vraiment à cœur de mettre en place des résidences d'artistes qui ont accès aux films et à toutes nos autres collections. J'ai pris très très longtemps pour vous répondre ! Désolée, je suis un peu bavarde !

Jean-François Neplaz
Merci Francesca. Elena, je te pose la même question : qu'est-ce qui s'est passé pour vous du côté de la matière et du travail du labo dans ce passage au numérique, que nous avons commencé d'expérimenter avec vous, puisqu'une des premières restaurations numériques de l'Immagine Ritrovata, ç'a été *Lettre à la prison*, on a donc découvert cette évolution avec vous.

Elena Tammaccaro
OK, je vais essayer de ne pas parler pendant des heures ! *[rires]*

Jean-François Neplaz
On a deux heures devant nous ! Et puis la discussion continuera avec les films qui vont être diffusés pendant toute la Semaine asymétrique[7] !

Elena Tammaccaro
La matière, c'est vraiment le centre de notre travail. On se pose la question chaque jour et il y a plusieurs aspects. Un premier aspect concerne la matière film, la pellicule qui est pour nous, toujours, le point de départ. C'est une matière que nous devons interroger, inspecter, analyser pour pouvoir comprendre comment procéder à la restauration. Restaurer, ça

7 — http://www.polygone-etoile.com/files/images/2022/Seasym2022/programme-SemaineAsymetrique2022w.pdf

signifie faire une traduction, transférer d'une matière à une autre. Nous sommes des techniciens, nous sommes des artisans et donc on analyse la matière pellicule pour la rendre numérique. Si possible et quand c'est possible, on demande à qui avait participé à la création de l'œuvre de participer à sa restauration. Et ça, c'est à chaque fois très intéressant et très important. Quand on a la possibilité de travailler avec un réalisateur, un chef opérateur, quelqu'un qui a vécu le film au moment du tournage, on met ensemble nos deux points de vue, le nôtre, celui du technicien, et le sien, celui du créateur, ça nous permet de chercher les meilleurs procédés et solutions pour rendre à nouveau l'œuvre accessible au public au plus près de la forme voulue par le cinéaste. Voilà notre formation, l'étude des éléments qu'on a à disposition pour la restauration est vraiment la chose la plus importante, ce sont ces éléments qui nous disent comment nous devons restaurer le film. Le workflow technique est presque toujours le même, mais à chaque fois, on l'adapte selon ce qu'on a entre les mains. Voilà, disons, ce qui nous fait bouger comme laboratoire.

Jean-François Neplaz
Peux-tu revenir sur le moment du passage au numérique, sur ce qu'il s'est précisément passé pour vous ?

Elena Tammaccaro
J'ai commencé à travailler à L'Immagine Ritrovata en 2006 mais j'y avais déjà fait un stage en 2000-2001. Quand j'ai fait mon stage, l'équipe était composée de sept personnes qui travaillaient le photochimique. On faisait tout, mais en photochimique. En 2006, quand je suis rentrée au labo, c'était l'année où la Cinémathèque de Bologne a fait un gros investissement. On s'est équipé des meilleures technologies numériques de l'époque. Ça a donc évolué sous mes yeux et je peux voir les grosses différences de possibilités qu'offre le numérique Ça a changé les temps de travail, changé la restauration et la conception même, la pensée même de la restauration par la Cinémathèque et les institutions du cinéma. Parce qu'il y a une sorte de confusion entre numérisation et restauration. En photochimique, en argentique, on travaillait vraiment pour de grosses restaurations : ça avait à voir réellement avec l'être « œuvre d'art » du film. Avec le numérique, les équilibres ont beaucoup changé. Et parce que l'accessibilité aux films, d'un point de vue du public, a

changé. On a aujourd'hui ces plateformes web, où on peut voir les films en streaming, on voit aujourd'hui de grosses sociétés qui en arrivent aussi aux films du patrimoine. Je pense que dans quelques années on aura Netflix sur le sujet, qui aura un effet low cost, mais ça arrivera. Tout bouge continuellement et c'est assez complexe de répondre à cette question !

Jean-François Neplaz
On continuera de te cuisiner avec des questions plus précises. D'ailleurs, il y en a déjà une.

Emmanuel Vigne, exploitant du Cinéma Le Méliès à Port de Bouc
Oui, Netflix, précisons qu'ils financent avec la Cinémathèque française la restauration du *Napoléon* d'Abel Gance[8]. Ils ont racheté le catalogue MK2. Ils sont déjà depuis un bon moment sur le patrimoine et la restauration et vont s'y investir. Je voudrais juste parler du passage au numérique. Je suis tout à fait d'accord avec vous, mais je mettrais juste un bémol lorsqu'on voit l'exploitation en salles des films en argentique jusqu'à l'arrivée du numérique au début des années 2010, au moins sur la deuxième moitié des années 2000. Car ce n'était pas « l'extase » non plus que la diffusion du film de patrimoine en salles, même en 35 mm ! Ils ne trouvaient pas forcément leur place dans la course aux films, dans l'exploitation de plus de 700 films par an ! Je suis d'accord avec vous que la numérisation a affaibli la proposition de diffusion de films patrimoniaux, dans le sens où ce sont seuls de gros films du patrimoine qui sont numérisés en DCP[9] et qui doivent être rentabilisés, mais avant même, avant le passage au numérique, la diffusion du patrimoine dans les salles n'était pas non plus extraordinaire, sauf dans les grandes villes ou des villes en lien avec les cinémathèques, comme à Dijon par exemple, avec la Cinémathèque de Bourgogne-Jean Douchet ou vous, Francesca, à Toulouse, ou nous à Port de Bouc, qui travaillons beaucoup avec Ciné-Archives – Port de Bouc étant une ville communiste, avec sa culture

8 — https://www.cinematheque.fr/intervention/2074.html

9 — Un DCP est composé d'un ensemble de fichiers informatiques (images, sons, sous-titres, méta-données…) qui sont destinés à être stockés et lus dans la cabine de projection par un serveur, couplé à un projecteur numérique.

ouvrière. Au contraire on se retrouve aujourd'hui avec une diffusion plus importante, puisque les exploitants ont leur label patrimoine qui leur donne quelques subsides. Ce que je mets en cause, c'est le fait que sur 1 500 salles Art et Essai en France, il n'y a pas vraiment de travail de diffusion. C'est là, c'est ce fil entre cinémathèques et salles qui est difficile à créer. Je ne sais pas si c'est vraiment la question du numérique qui est au cœur du problème. Pour moi, au cœur, c'est vraiment la façon – je mets les programmateurs et programmatrices en cause – dont ils s'emparent des films du patrimoine. Il y a un pont difficile à construire.

Francesca Bozzano
Je parlais surtout de l'impossibilité d'une cinémathèque de diffuser des films de son catalogue, mais surtout dans des cadres spécifiques, festival ou cartes blanches, réseau dans lequel nous essayons d'être présents. On a des salles en région qui nous donnent carte blanche, et puis énormément de festivals. Toutes ces salles étaient autrefois équipées en 35 mm et aujourd'hui ou elles ne le sont plus, ou elles le sont avec des savoir-faire qui s'appauvrissent de plus en plus. C'est-à-dire que les opérateurs perdent l'expertise et la capacité de faire la maintenance des machines, mais aussi « la main » pour ne pas abîmer les copies. La question des salles, la réalité du terrain et de la diffusion du patrimoine, c'est autre chose. Mais je dirais que ça ne concerne pas forcément les archives cinématographiques. Ça concerne plutôt les catalogues des distributeurs. Je veux dire qu'Utopia a fait et a toujours fait à Toulouse des projections de patrimoine. Mais ce n'est pas La Cinémathèque qui programme à l'Utopia de Toulouse. C'est un cas à part. En fait, je ne suis pas forcément concernée au premier chef par cette question de la diffusion du patrimoine dans les salles Art et essai…

Jean-François Neplaz
On va revenir sur la distribution et la diffusion des films. Mais je voudrais qu'on reste encore au niveau de ce qui s'est passé dans la période récente, c'est-à-dire ces corpus de films, d'histoire, qui ont été mis à disposition par les institutions cinémathèques, parce que les moyens qu'il fallait pour restaurer un film, le stocker, le conserver, c'était le fait des institutions, d'états en général, voire quelquefois de régions ou d'associations. Très rarement d'associations, surtout quand il s'agit de conservation, par exemple. Là, maintenant, on voit et vous êtes là pour en témoigner

qu'il y a des « chercheurs » et je mets des guillemets parce qu'à chaque fois vous en avez mis : « chercheurs », mais militants, « chercheurs », mais etc. – donc de nouveaux intervenants, en tout cas sur le champ de la restauration ou de l'accompagnement des films du patrimoine. Est-ce que c'est quelque chose de nouveau ? Comment voyez-vous votre apparition dans le paysage, Léa ?

Léa Morin

Oui, la plupart des institutions en charge des archives de films sont les institutions étatiques qui s'occupent d'une cinématographie nationale ou régionale et se concentrent donc en priorité sur leur propre cinéma. Leurs choix participent aux écritures de l'Histoire du cinéma : quels films sont conservés ? Quels films sont montrés ? Quel cinéma sera prioritaire pour les projets de restauration ? Les derniers projets sur lesquels j'ai travaillé tentent d'exploser cette vision par pays et de penser vraiment, aussi, les histoires transnationales. Et ça, c'était vraiment important, je vous donne un exemple. J'ai mené une recherche autour des cinéastes marocains qui avaient étudié en Pologne dans les années 1960-70 et qui avaient réalisé des films à l'École de cinéma de Lodz. Donc, ces films-là, en Pologne, quand l'école de cinéma numérise ses films, ce n'est pas du tout sa priorité puisqu'il y a déjà beaucoup à faire sur les différents cinéastes polonais qui sont passés par l'école. Au Maroc, le Centre Cinématographique Marocain va aussi commencer, évidemment, par travailler sur ses propres archives, un cinéma produit et conservé au Maroc. Donc ces films, entre deux nationalités, se retrouvent complètement perdus, ils sont là, dans une marge, totalement invisibles, alors que ce sont des films essentiels… Et par ailleurs, les cinéastes qui ont fait ces films ont été souvent empêchés de réaliser leur cinéma par la suite, notamment pour des questions de répression autoritaire au Maroc à cette période. C'était vraiment quand ils étaient en Pologne, avec une certaine liberté, qu'ils ont pu réaliser le cinéma qu'ils rêvaient, qu'ils avaient imaginé pour leur pays. C'est un cinéma, un projet cinématographique, qu'il est important de faire connaître et qu'on commence à diffuser. Donc en tant que chercheuse, non seulement je cherche à les visionner, et à en parler, mais très vite apparaît l'urgence d'œuvrer à leur recirculation, d'agir et de militer dans ce champ-là aussi. On était cette semaine au festival international du cinéma documentaire de Punto de Vista, à Pampelune en Espagne avec le cinéaste Ali Essafi, Omar Berrada et

Touda Bouanani pour une rétrospective de documentaires marocains[10]. Ces films étaient au programme. Un autre film sur lequel j'ai beaucoup travaillé ces dernières années, *De quelques événements sans signification* de Mostafa Derkaoui, a aussi révélé une histoire des laboratoires : c'est un film de 1974, développé en Espagne, et dont les négatifs étaient restés à Barcelone. D'ailleurs la restauration en 2018 s'est faite à la Filmoteca de Catalunya. Le film qui a été tourné et sera interdit au Maroc a circulé d'Irak en Espagne, en passant par l'Italie, pour les étapes de sa fabrication technique. Et ça marche aussi dans l'autre sens ! Hier, on parlait de Jean Fléchet. Mais avant ses films français, il a fait un film au Maroc en 1957, auquel il tenait beaucoup, *Brahim (ou le collier de beignets)*, produit par le Centre Cinématographique Marocain, tourné avec les premiers acteurs marocains, et qui a été mal reçu par les autorités françaises. Il y a des circulations imaginaires ! Je pense que c'est quelque chose que peut apporter la recherche, cette ouverture…

Annabelle Aventurin

Dans mon cas, je suis à Ciné-Archives depuis deux ans. Ciné-Archives, c'est une association. On est trois, deux personnes à temps plein et moi à temps partiel. Elle existe de cette manière depuis plusieurs années, elle arrive à avoir des fonds en vendant principalement des extraits d'archives. Ça rejoint ce que tu disais tout à l'heure, on numérise des films pour en utiliser des extraits. Tu le fais dans le cadre de l'accueil de résidents cinéastes ou artistes, à Ciné-Archives c'est quelque chose qui existe depuis le début des années 2000, et ça fonctionne vraiment depuis dix ans. À l'époque, c'était des Beta, puis de la SD, puis de la HD et maintenant nous avons un scanner 2K. C'est quelque chose à avoir en tête par rapport à la structure et à la façon dont on travaille. Je reviens aussi sur ce qui a été dit tout à l'heure, l'idée double de conserver et diffuser. En fait, je me rends compte qu'on est amené à faire un peu tout en même temps et qu'on n'est pas forcément bon partout. On n'est pas à la Fédération internationale des archives du film, la FIAF[11], on se situe

10 — « Qui racontera l'histoire, les débuts du cinéma documentaire au Maroc », un programme de films conçu par Ali Essafi et Omar Berrada. Punto de Vista, 2022.

11 — La FIAF, fondée à Paris en 1938, regroupe les institutions les plus importantes en matière de patrimoine cinématographique > https://www.fiafnet.org/

à la croisée de plusieurs pratiques. Par rapport au travail de Med Hondo, la question de diffuser et de conserver, à l'intérieur de ma mission, est complètement mêlée. L'année dernière, quand j'ai coordonné la restauration de *West Indies ou les nègres marrons de la liberté* (1979) et de *Sarraounia* (1986), la question était aussi de pouvoir montrer le film puisque pour *West Indies*, il n'y avait qu'une copie 35 mm à la Harvard Film Archive aux États-Unis et plus de copies de diffusion sur le territoire français et européen. C'était une question d'urgence : leur copie commençait à être abimée, ils ne voulaient plus la voir circuler. Et nous, on avait les éléments patrimoniaux, c'est-à-dire les négatifs. Du coup, on pouvait travailler avec des institutions qui ont plus de fonds que nous. Mais pour moi, à l'intérieur de ce que je fais, c'est l'un et l'autre, restaurer et conserver, diffuser, ça ne fonctionne pas l'un sans l'autre. Je suis aussi amenée à démarcher pour faire circuler ces films. *West Indies* a été montré à la Berlinale, il y a eu un hommage par Aflam[12] en 2022. *Sarraounia* est allé à Saint-Denis de La Réunion, *West Indies* aussi. Il faut avoir en tête que ces films-là doivent être montrés dans des lieux où les publics sont directement concernés. Et pour moi, c'est quelque chose qui est important et que le numérique permet, car il faut s'imaginer que dans certains endroits, on envoie des fichiers H264, des fichiers légers donc, ou alors des ProRes, des masters mais en version un peu dégradée car les grosses machines DCP, ça n'existe pas… Je me suis un petit peu égarée… Un dernier mot sur la restauration aussi. À la fac, j'avais appris qu'une restauration sans retour sur pellicule à la fin, ce n'était pas une restauration. Et maintenant, je me rends compte que les réflexions se sont élargies, puisqu'il faut aussi faire avec les moyens dont on dispose… Et que le mot « restauration » attire l'attention sur les films, leur confère quelque chose de prestigieux.

Olivier Derousseau, cinéaste

Les retours sur pellicule, ça a l'intérêt d'avoir quand même une copie négative quelque part, de façon à ce que cette chose, là, puisse durer plus longtemps, parce qu'avec le numérique, tout peut disparaître, vite…

12 — https://www.aflam.fr/7e-rencontres-internationales-de-cinema-daflam-med-hondo/

Francesca Bozzano
Sur cette question récurrente, Elena pourra nous en dire plus. Mais si on a à l'origine un bon négatif, correctement conservé, et qu'on fait une restauration à partir de ce négatif sans transformation énorme, c'est-à-dire sans reconstruction à partir d'éléments différents, ce qui arrive quand le négatif est incomplet, le retour sur négatif afin de constituer un nouveau négatif sur pellicule, à mon avis, n'est pas indispensable.

Annabelle Aventurin
C'est bien d'avoir un retour sur pellicule pour des raisons de conservation. Après, c'est juste que c'est très onéreux. C'est l'élément dans un devis de restauration qui peut parfois passer à la trappe…

Elena Tammaccaro
Le fait d'avoir un retour en pellicule, c'est vraiment parce que la pellicule, pour le moment, est le seul élément de préservation sur lequel on peut compter pour le futur. Parce qu'on connait l'obsolescence des formats numériques, des LTO[13] pour la conservation, on sait déjà que dans cinq ans on ne pourra plus lire les LTO-8 qu'on fait maintenant. Seule la pellicule nous assure un futur pour le film. Pour moi, le seul vrai élément de préservation d'un négatif, c'est un « marron », un tirage direct de l'élément source. Faire un retour en pellicule après restauration numérique, où on a fait un recadrage de l'image, où on a mêlé des éléments différents et fait des interventions très agressives sur le grain, sur les rayures… qu'est-ce que ça veut dire, alors, de faire un retour pellicule ? C'est un vrai sujet, parce qu'il nous est arrivé… Je vous donne un exemple qui, pour moi, était choquant. On a restauré un film de 1959. Mes collègues m'appellent, ils étaient en train de travailler à la palette et me disent : il y a quelque chose qui ne marche pas dans cette image. C'était le négatif original mais il a un artefact numérique. En fait, dans le laboratoire où le film était préservé dans les années 1998, ils avaient déjà fait un début de restauration numérique, ils avaient remplacé dans le négatif certains plans par un autre négatif shooté du numérique. Et évidemment, pour l'époque, c'était un gros succès d'avoir résolu une rayure avec un artefact numérique. Mais en fait, là, retrouver un

13 — Linear Tape-Open (LTO) : stockage sur bande magnétique.

artefact numérique dans le négatif original, c'était vraiment choquant ! C'était seulement pour vous donner un exemple. Le tirage direct, c'est toujours ce qui nous assurera de pouvoir retravailler le film lorsque la technologie aura évolué et nous offrira plus de possibilités.

Olivier Derousseau
Il y a une chose dont on n'a pas parlé, même si on peut considérer aujourd'hui que c'est un détail. Je suis un camarade de Nicolas Rey, de L'Abominable, et même si je ne tourne pas en pellicule, je suis sensible à ces questions, et j'aime bien voir les films projetés en format 35 ou 16 parce que je pense que ce n'est pas la même chose, sans fétichiser forcément l'objet. Dans le passage de l'analogique au numérique, on scanne des images, on les travaille… Mais en projection, on voit un flux. Avec un projecteur type 16 ou 35, on voit 24 images par seconde, et 25 noirs, c'est un battement, on va de la lumière au noir. Par rapport à ce qu'a été l'invention du cinéma, son histoire, ça compte. Maintenant, ça ne compte plus alors que ce qu'on voit, ce sont des transferts de films, projetés selon un flux numérique continu, alors que la projection lumineuse, avec chaque battement à l'image d'une paupière, sur la conception des rêves, des politiques… Je ne sais pas quoi dire de plus, mais ça compte et ça a compté, déjà ça ne compte plus. C'est un changement anthropologique, ce n'est pas simplement une question technique et technologique. Après, sur la question de la conservation et de la restauration, je ne sais pas si c'est pareil en pelloche mais en ce qui concerne les tableaux, il y a un principe de conservation, voire de restauration, qu'on appelle le principe non destructif. C'est-à-dire qu'on peut intervenir, mais il faut que ça se voit. On doit pouvoir retirer l'intervention. Si on décide de mettre un peu plus de rouge qu'il n'y en avait avant pour des questions de mode et que la mode est plus du côté des rouges que du côté des bleus, du côté de Kodak plutôt que Fuji, il faut pouvoir le retirer. Et ça, je ne sais pas si dans les cinémathèques, on réfléchit comme ça. J'imagine que si mais je pose la question. Nathalie me disait que, par exemple, la Cinémathèque de Paris va projeter les films de Béla Tarr, grand artiste de la pellicule, du noir charbonneux… Ils vont être projetés en DCP et Béla Tarr sera dans la salle.

Nathalie Nambot, cinéaste, L'Abominable
Tristesse absolue !

Olivier Derousseau

Chronique d'Anna Magdalena Bach de Straub & Huillet a été projeté en DCP à la Cinémathèque, alors que les copies existent et que Straub & Huillet ont toujours fait extrêmement attention à ce que les copies soient un peu partout en Europe, et dans un bon état parce qu'il se trouve qu'il faisait aussi de la politique à l'époque. Il était dans la salle. Donc ça veut dire qu'en gros, c'est fini cette histoire. Même la nostalgie. Donc la question, c'est : qu'est-ce qu'on fait à partir de là ? Comment est-ce qu'on continue à conserver une espèce de chaîne un peu cohérente ? Ou revoir la question de la diffusion, et de la réconciliation entre conservation et diffusion ? Car si les films sont numérisés, ils ne sont toujours pas montrés. La Cinémathèque fabrique des rétrospectives magnifiques. Les films, on ne les voit pas dans le Nord-Pas de Calais par exemple, alors qu'en fait il suffirait d'un camion avec un petit projecteur et du H264 pour les montrer dans toutes les écoles. Donc la deuxième partie, la question politique centrale, est celle de la diffusion. Comment faire parvenir ces œuvres, c'est une question qui ne peut pas être prise en charge seulement par les cinémathèques ou les associations, et que si ça coûte moins cher, comment se fait-il qu'aujourd'hui encore, ce n'est toujours pas montré ? Parce qu'à l'époque, on pouvait toujours dire que le pognon faisait que, bah c'est pas montré, c'était de la rareté, on fétichisait tout ça. Le numérique a tout pété, on a cédé les bijoux de famille qui sont des bijoux nationaux historiques… Mais il se passe quoi en fait ? On voit des films en DCP qui ne sont qu'en 2K, alors qu'on peut aujourd'hui tourner des films en 4K – le 2K n'est pas encore un format satisfaisant de projection en termes de profondeur de champ, de couleur… Donc bon, il n'y a pas grand chose qui a changé, si ce n'est que l'industrie continue à faire son boulot…

Mathilde Rouxel

Diffuser d'abord, c'est le travail qu'on a fait avec notre association, Les Amis de Jocelyne Saab, on est donc partis en sens inverse… J'ai une formation académique en esthétique, on n'a jamais approché la pellicule, et quand j'ai commencé, je n'y connaissais rien, ni à l'archive ni au matériel film… Notre urgence, c'était qu'on était dans l'incapacité de diffuser : les films sur lesquels j'ai travaillé en recherche sont des films qui ont été « charcutés » par l'ORTF à l'époque, qui sont numérisés par l'INA, nous avions des copies Béta devenues copies de copies avec le

temps… Impossible de travailler correctement à partir de ce matériau et surtout impossible de diffuser, parce que dans les films diffusés à l'antenne, l'INA a des droits sur le matériel, qui n'est de toute façon pas le matériel original. Et par ailleurs, les copies dont Jocelyne disposait étaient aussi des vieilles copies de Béta qui circulaient mal et étaient en fait devenues immontrables. On s'est retrouvé à devoir travailler en improvisant complètement un projet de restauration pour une filmographie qui compte 25 films en 16 mm. Il fallait bien trouver un moyen de les diffuser, la Cinémathèque française ayant décidé que les films ne ressortiraient pas parce qu'on risquait d'abîmer les copies. On était dans une impasse. Le numérique nous a permis d'en sortir. Les institutions aussi sont capables de donner une place dans l'histoire du cinéma à des films qui n'en avaient pas… Les films n'existaient plus parce qu'ils ne pouvaient plus circuler, n'étaient plus programmés. Ils n'appartenaient plus non plus à la communauté des chercheurs, parce que trop peu d'accès, tellement peu d'informations disponible. Ça a beau être dans des catalogues de cinémathèques, au bout d'un moment, si on ne peut pas les montrer, justement sur toutes ces plateformes de streaming qui se développent, il y en a une nouvelle par semaine sur des corpus spécifiques… Les plateformes ne font pas forcément un travail de recherche très profond, qui n'est pas destiné à durer dans l'histoire de la pensée du cinéma. C'est un business, mais ce business-là, on peut aussi le mettre à profit pour se donner la possibilité de diffuser. Le CNC ne veut pas restaurer les films de Jocelyne Saab ? Ils ont une liste de films patrimoniaux gigantesques à numériser. Ils sont à flux tendu tout le temps, ils n'ont pas de techniciens, pas assez de machines. Et même si ça appartient à ses collections, il faut des associations, des initiatives, pour trouver des moyens de les restaurer autrement. J'aimerais mieux les faire circuler en 16 mm, même si on a peu de copies. Berlin a acheté des copies des films de fiction, on les a passées trois fois. Les copies ont été bousillées par un cinéma à Lisbonne qui n'a pas vraiment fait attention, et on a maintenant une rayure… Est-ce que c'est grave ? C'est aussi ça, la vie des copies. On a les négatifs, on ne les abîme pas, et on peut continuer à travailler. Nous avons aussi un autre problème : la filmographie de Jocelyne est très située, très documentaire. Trois ou quatre de ses films sont plus universels, qui posent des questions qui se posent encore aujourd'hui. Elle convoque des poètes, des metteurs en scène de théâtre… mais on a aussi du docu télé pour France 3 sur

les types de bombes qui tombent sur Beyrouth en 82, sur un candidat à la présidentielle en 76 au Liban, dont on ne sait même plus qui c'est… Si on doit passer par toute la chaîne institutionnelle, ces films-là ne seront jamais montrés parce qu'on ne les comprend plus. Pourtant, si on les met à l'échelle d'une filmographie aussi importante que celle de Jocelyne, c'est dangereux de faire des trous comme ça ! Il faut trouver le moyen de faire autrement. Le numérique, parce que c'est de plus en plus accessible, parce qu'il y a des lieux comme le Polygone étoilé qui peuvent s'équiper de scanners et accueillir des projets pareils, parce qu'il y a des conversations avec des laboratoires comme Bologne qui s'installe à Paris et peut faire ressortir des filmographies qu'on n'aurait jamais vues, et qu'on a aussi du discours autour. Je me retrouve dans ces histoires, ces questions très précises d'archives, parce qu'en fait je voulais montrer les films et que je me suis rendu compte qu'au Liban, si le travail de Jocelyne était si peu connu, c'est parce qu'elle n'avait pas pu faire ce travail-là, de rendre ses films accessibles – quand on est artiste, on a autre chose à faire que de dépenser le peu d'argent qu'on arrive à obtenir pour créer pour faire aussi des copies. Elle avait fait des télécinémas de quelques-uns de ses films en cassettes MiniDV, qu'on a numérisées au Polygone étoilé en 2019, qui nous ont permis de faire tourner un peu des films. Aujourd'hui, on se rend compte que les copies du CNC qu'on vient de numériser au Polygone étoilé cette année n'ont pas les mêmes montages. On va redécouvrir toute une filmographie en renumérisant depuis l'origine ! Ce n'était peut-être pas urgent au sens que des copies numériques existaient déjà, mais en fait, on voit apparaître une autre histoire du cinéma.

Adrien Von Nagel, responsable des numérisations au Polygone étoilé
J'aurais aimé intervenir sur la rigidité qu'il y a actuellement dans le numérique et sur les solutions techniques et idéologiques, qu'il faut, je pense, réfléchir. En diffusion en tout cas. Je prends pour exemple le DCP. En projection, c'est 24 images par seconde. Ça peut aussi être 25 en Europe. Mais si on prend le format Super8, qui peut, lui, être en 18 images par seconde[14], et qu'on se réfère aux textes d'institutions reconnues, comme la FIAF, on lit que le format DCP n'est pas adapté à la

14 — Les films muets étaient également tournés à 16 im/s.

diffusion des films en 18 images par seconde, car les images sont dupliquées, ça peut créer des saccades, des choses comme ça. Le DCP est aussi pensé par l'industrie comme un format fermé pour protéger le droit d'auteur. Mais en réalité, encore plus que le droit moral, c'est évidemment l'aspect financier qui est défendu, et on en vient à des absurdités. On se retrouve avec des diffuseurs qui disent non, on ne va pas vous envoyer le master numérique, seulement un DCP, pour protéger les ayants droit. Alors puisque nous n'avons pas de lecteur DCP, je le charge dans DaVinci Resolve, un logiciel de montage et d'étalonnage numérique, et je le *rippe*, j'extraie un fichier numérique. Vraiment il n'y a pas de problèmes… *[rires]* Oui, on en vient à ces absurdités. Si on va sur des formats plus grand public, par exemple, ici, il y a eu quelques diffusions de films dont les droits avaient été réglés par les associations qui organisaient la projection, mais seul un Bluray avait été proposé par le diffuseur. C'est chiant à projeter, pas pratique, avec des menus contraignants. Ce n'est pas un format de projection en salle. Alors qu'est-ce que je fais ? Je suis allé sur un site de téléchargement illégal et j'ai téléchargé le fichier avec les sous-titres français. Dans des projets de restauration, comme ce qu'on fait autour des films de Jocelyne Saab avec Mathilde Rouxel, une question que j'ai entendu tout le temps, c'est : comment on diffuse le fichier pour le distribuer hors projection cinéma. La solution, c'est le DVD. Et le DVD, c'est une qualité d'image horrible. En même temps, en DVD, on a un fichier qui peut être récupéré facilement, archivé facilement. Ces technologies ont été mises en place par l'industrie capitaliste pour des question de profits. Il y a des personnes qui réfléchissent à des solutions alternatives, des collectifs *open source* qui pensent par exemple, pour l'archive, à l'FFV1 – c'est un codec vidéo d'archive, ou à la généralisation du format MKV[15], ces collectifs ne font pas de profit. Pour finir, avec la rigidité du numérique, c'est soit du 0 soit du 1… Un film en pellicule, s'il a une rayure, certes ça dégrade le film, mais il conserve toujours son essence. Alors qu'un disque rayé, potentiellement, attaque l'intégrité même du film…

15 — Le format MKV, pour Matroska Multimedia Container, est un format de fichier multimédia qui contient plusieurs flux de vidéo, audio ainsi que des sous-titres et des chapitres dans un même fichier.

Jean-François Neplaz
Ce n'est peut-être pas obligé de garder l'enregistrement quand il explique comment il pirate pour diffuser au Polygone étoilé *[rires]*…

Adrien Von Nagel
Si si ! C'est légal ! Ça s'appelle la copie privée. Quand on possède une copie dont on a les droits de diffusion, par exemple ce Bluray, j'ai le droit de faire une copie privée et de l'obtenir de la manière dont je veux.

Jean-François Neplaz
Merci de la rectification ! Je reviens un tout petit peu en arrière, je reviens sur la diffusion. Moi, je suis de province, je suis un rural. J'ai toujours vu arriver les films dans mon bled perdu de Haute-Savoie, auxquels il manquait des images, avec des sons qui craquaient, jusqu'à être parfois inaudibles. En général, on n'avait pas le générique. Les changements de bobine avaient enlevé de plus en plus d'images, etc. Quand on arrivait en bout de chaîne de diffusion, on n'était pas un fétichiste de la copie 35, croyez-moi ! En première semaine d'exploitation à Paris, je n'ai pas de doute, ça devait être absolument sublime. Mais je n'ai pas connu ça. J'ai donc été très tôt favorable à la diffusion numérique. Mais je suis d'accord avec Olivier, il n'y a pas 24 vérités par seconde mais 24 silences par seconde qui ont disparu dans le processus[16]… Ce que j'ai apprécié, c'est l'apparition d'une matière nouvelle, d'une palette dans les mains des cinéastes, qui s'élargissait avec le numérique. J'ai par exemple travaillé en vidéo au début des années 80, et à l'époque, et quand on a fait l'IDHEC, travailler en vidéo, c'était ne plus faire partie du milieu. C'était vraiment un truc pour les amateurs. Et quand même, j'ai fait l'expérience de refilmer les images, de les mettre sur support chimique après avoir simplement filmé l'écran. Et là, oui, on voit dans ce jeu avec la matière quelque chose qui réapparait, qui avait disparu. Chaque cinéaste joue comme il l'entend avec ce qu'il a en main et le dialogue entre le numérique et l'analogique, pour moi, c'était un dialogue fabuleux. Je voudrais revenir sur le dialogue historien/artiste que vous

16 — « La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde », Jean-Luc Godard, *Le Petit Soldat*.

avez évoqué. Personnellement, j'ai découvert très récemment le travail de Michèle Lagny, historienne et historienne du cinéma, lors de son décès et de l'hommage qui a eu lieu au Polygone étoilé. Elle relève déjà, en tant qu'historienne, toute la difficulté d'accéder à un corpus de films intégral, tous les soucis que vous avez relevés, aussi bien les questions de droits que d'accessibilité technique, la bagarre avec le paradoxe des conservateurs et des diffuseurs. Cette réflexion est très intéressante : comment un historien accède-t-il à la matière première de ses analyses. En même temps, c'est une réflexion de chercheur et d'historienne très spécialisée. Mais il n'y a pas encore de réflexion plus large, comme on le voit apparaître maintenant, c'est-à-dire sur le travail avec des artistes, la possibilité pour des artistes de prendre en main leur histoire parce que c'est bien de ça dont il s'agit ici. Qu'y a-t-il de de nouveau qui apparaît dans cette mise à disposition que vous faites des matières historiques ? Nous, ce qu'on peut dire, ce qu'on a constaté depuis la mise en route de notre scanner – on savait que des gens viendraient se saisir du matériel[17] ou du matériau originel, mais c'est comme un appel d'air. Pour une petite salle de quatre mètres par deux, la cellule d'Adrien, le volume d'attraction est énorme. Ce qu'on voit arriver, c'est énorme, vraiment. Je n'imaginais pas du tout, en volume, en intensité, cette richesse des matériaux qui arrivent…

Léa Morin

Face au manque, ce sont souvent les cinéastes et les artistes qui agissent. Qui ouvrent des brèches. Prenons le travail d'un cinéaste, Ali Essafi, qui est allé voir ce qu'il se faisait avant lui au Maroc. Et il a petit à petit exhumé des images. Il a fait connaître l'œuvre de Ahmed Bouanani. Et on peut dire que le projet de restauration du film de Mostafa Derkaoui, *De quelques événements sans signification,* existe aussi, parce que, quelques années avant, Ali Essafi, dans un de ses courts métrages, avait mis quelques images, de très mauvaise qualité, tirées d'une copie survi-

17 — Depuis l'installation du scanner MWA en 2020, plusieurs numérisations patrimoniales ont eu lieu : Pierre Bressan, avec le Collectif Jeune Cinéma / Aminatou Echard (rushes de Nicole Echard, ethnologue, tournés au Niger dans les années 60) / Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, avec Talitha / les films documentaires de Jocelyne Saab, sous la responsabilité de Mathilde Rouxel…

vante du film qu'il avait retrouvée auprès d'une personne qui en avait une VHS. C'était un peu la seule copie qui circulait, qui faisait que les images étaient encore là. C'était les traces du film. C'est comme ça que, finalement, il a pu réapparaître, grâce à ces personnes, celle qui avait gardé cette trace qu'il avait diffusée un peu à droite à gauche[18] , et grâce aussi au travail de recherche du cinéaste.

Il faut aussi faire attention à la façon de nommer ces images qui réapparaissent. Je pense à l'utilisation des termes « image retrouvée », « trésor qui réapparaît » et la facilité de considérer que le travail s'arrête là, alors qu'une réapparition s'inscrit toujours dans un contexte particulier. Les images ne reviennent pas par hasard. Elles ont disparu à un moment particulier de l'histoire. Elles réapparaissent à un moment particulier de l'histoire. Je pense à un autre exemple, qui concerne des rushes très intéressantes, tournées à Casablanca dans les années 1960 par Mohamed Abbazi[19]. Elles réapparaissent, mais vont vite être utilisées dans des ciné-concerts[20], sûrement car on n'en a pas retrouvé le son, avec le risque de venir dénaturer aussi ce que sont ces images qui n'étaient pas destinées à être muettes et accompagnées d'improvisation musicale. Il y a un manque de contexte. Oui, elles circulent, c'est une chose importante. On les voit dans des festivals, dans des ciné-concerts, dans des films, dans des expositions. Mais on perd totalement aussi ce que ces images portaient, ce que le cinéaste portait au moment où il les a tournées. Et on a dit tout à l'heure que restaurer, c'est restituer l'œuvre et le geste cinématographique du cinéaste, c'est aussi restituer l'intention qu'il avait à ce moment-là. Donc on ne peut pas non plus complètement vider les images de ce sens-là. Je dirais qu'il y a aussi une attention à avoir dans leur utilisation, dans leur circulation, s'assurer qu'elles soient présentées dans le respect des intentions des auteurs. Oui, elles pourront toujours être utilisées, reprises, coupées. Mais il faut

18 — Le cinéphile et collectionneur Mostafa Dziri qui est aussi acteur dans le film.

19 — *La Longue journée*, film inachevé, 1969, Mohamed Abbazi et Donna Woolf. Tournées en 16mm, les rushes étaient conservées au Pacific Film Archives et ont été numérisées en 2016.

20 — Par exemple à Nantes lors de la soirée de clôture du Festival des 3 continents en 2021, ou avant cela au FIDADOC à Agadir. Ces ciné-concerts sont des commandes des programmateurs des festivals.

aussi que cette contextualisation existe, particulièrement pour des films inachevés. Ne pas se précipiter sur les images. Et c'est là que les artistes jouent un rôle formidable pour non seulement exhumer, mais aussi pour repenser et contextualiser ces images avec leur approche.

Francesca Bozzano
Je voudrais rebondir. Oui, bien sûr, quand on restaure et quand on ressort un film, il faut respecter absolument l'intention d'origine. Il faut faire en sorte, de la part des institutions mais aussi des indépendants comme vous, que cette intention soit respectée, que l'origine et l'acte et le geste créatif du début soient respectés, quand il s'agit par exemple d'exploitation ou quand on vend des images à des documentaristes, à des maisons de production qui font des documentaires qui passent sur France 2 et qu'ils exigent que les films doivent absolument être colorisés, même s'ils étaient en noir et blanc à l'origine – le public ne pourrait pas supporter des images en noir et blanc disent-ils – là, je pense qu'il faut vraiment faire acte de résistance. C'est parfois difficile, mais il faut le faire. Une tout autre chose, pour moi, c'est l'appropriation par un artiste. Quand un artiste vient travailler sur des images à la Cinémathèque, je n'impose pas mon droit de regard, l'artiste est absolument libre de faire ce qu'il veut, s'il a l'autorisation de l'ayant droit ou si le film est dans le domaine public. La cinémathèque lui propose l'archive, lui permet de découvrir l'archive et d'aller vraiment butiner les fleurs qui l'inspirent le plus. Et après, il produit quelque chose d'absolument autonome. Si c'est un détournement complet du film, pourquoi pas ! Pour moi, il y a des films de détournement et de liberté, les années Debord par exemple ! Il n'y a rien à dire, c'est un acte artistique.

Elena Tammaccaro
Je suis tout à fait d'accord avec Francesca. Ce qui est important dans nos process de restauration, c'est qu'il y a une documentation de ce qu'on fait et que l'intervention est toujours réversible. On ne touche pas l'original. Travailler en numérique, c'est faire l'acquisition et laisser les éléments sources tels qu'ils sont. On travaille sur un autre matériau. Ce n'est pas évident parce que les autres formes d'art, en fait, n'ont pas cette projection de la matière au-delà de l'élément source. Il arrive aussi que l'artiste réalisateur change l'œuvre au cours de la restauration, pourquoi pas, il suffit de distinguer clairement les éditions.

Mathilde Rouxel

Dans le cas de la restauration des films de Jocelyne Saab, on est vraiment à la jonction restauration/création. Il n'y a pas d'archives au Liban, il y a un ministère de la Culture qui a des films qui pourrissent dans ses caves depuis les années 90, qui sont d'ailleurs des bobines que Jocelyne avait ramenées à la fin de la guerre civile. Elle avait essayé de créer une cinémathèque, en construisant un fonds avec tous les films tournés au Liban, et pas forcément tournés par des Libanais. Elle voulait rassembler des images du Beyrouth d'avant la guerre pour garder une mémoire, elle pensait que le cinéma était capable d'écrire une histoire qui ne pouvait être écrite aussitôt la fin de la guerre. Et il n'y a pas d'initiative nationale de l'industrie, même si ce n'est pas seulement le cas au Liban. En Égypte c'est pareil, alors que l'Égypte est un grand pays de cinéma. Il y a une volonté depuis le numérique aussi, sans doute depuis 20 ans aussi, et il y a une nouvelle génération de personnes qui arrivent au cinéma avec l'idée que le cinéma a une histoire et que cette histoire-là, cette histoire des images, propose aussi une construction identitaire… La Tunisie a construit une cinémathèque qui fonctionne assez bien et a commencé à numériser plein de choses, d'autres initiatives un peu partout ont émergé avec cette nécessité de revoir ces films-là, de voir ces archives pour avoir une histoire nationale et tout autant, pour créer aujourd'hui. Les gens qui travaillent avec nous sur la restauration des films de Jocelyne sont aussi des artistes et des cinéastes qui n'ont, évidemment, pas les moyens de vivre comme cinéastes et qui, du coup, font de la post-production par exemple. Ils se sont jetés dans cette restauration, et un nombre d'artistes absolument grandissant chaque jour nous contacte régulièrement pour avoir des archives, pour les intégrer dans leurs films. Là, on n'est pas sur du documentaire d'information, on est vraiment sur de la création – on ne se pose donc pas la question du droit moral parce qu'il s'agit de création. Et c'est leur histoire aussi qu'ils se réapproprient en s'intéressant à ces images-là. C'est quelque chose qu'on ne voyait pas avant. Jocelyne Saab en a beaucoup souffert, parce qu'elle avait l'impression d'avoir été mise de côté, parce qu'elle était chrétienne, maronite de gauche, militante pro-palestinienne, etc. dans un moment où, après la guerre, les jeunes artistes libanais se persuadaient que la résistance a commencé quand la guerre était finie, et que leurs parents ont tous été phalangistes et devaient se repentir… Jocelyne a proposé des images qui allaient contre ces fictions-là, ses archives

n'ont jamais été utilisées, elles n'ont jamais été discutées. À partir des années 90, elle n'a plus vraiment été soutenue au Liban, elle a même carrément arrêté pour construire ce grand projet de cinémathèque, qui a d'ailleurs abouti à un film, qui a été très peu montré. Les gens qui ont entre 25 et 35 ans aujourd'hui, et même les générations précédentes, commencent à s'intéresser à ces archives-là, maintenant que les témoins sont en train de disparaître. C'est quelque chose d'assez troublant, ils ont désormais cette humilité aussi, de regarder les images du passé pour pouvoir dire des choses du présent et comprendre les endroits de lutte où le cinéma de ces années-là est allé, contre des régimes autoritaires, contre des guerres, contre des systèmes politiques. Comme s'il fallait un peu aussi de matière pour réfléchir maintenant à ça, et que tourner avec ces grosses caméras 16 mm, c'était une autre forme de résistance que les images qu'on pouvait tourner pendant la Révolution, en 2011 par exemple, ou en 2019 au Liban. Mettre la main à la pâte pour restaurer, c'est aussi comprendre ce matériau film qu'ils n'ont jamais vu en vrai, comprendre la matière et comprendre l'histoire.

Léa Morin

Je voudrais ajouter quelque chose. Ce travail autour des archives du cinéma, ce n'est pas seulement autour des films, c'est aussi autour de tous les documents et objets qui les entourent. Je vais donner l'exemple des archives Bouanani à Rabat. Ce sont les archives du cinéaste Ahmed Bouanani, de sa femme Naïma Saoudi et de leurs filles Batoul et Touda. Autour de Touda Bouanani, qui a hérité des archives familiales, un collectif s'est créé avec Ali Essafi, j'en fais partie également, ainsi que la chercheuse Marie Pierre-Bouthier, le critique et historien du cinéma Ahmed Boughaba, et énormément de chercheurs et d'artistes qui se sont engagés à la préservation et à la circulation de ces archives. Ce ne sont pas des archives films[21]. Ce sont des archives essentiellement papier, des documents, des photographies, des scénarios, des plans de tournage, mais aussi des costumes, parce qu'ils ont tous les deux travaillé, surtout Naïma, sur énormément de tournages au Maroc. Elle s'occupait des costumes, des décors. Lui était également monteur pour

21 — Les films de Ahmed Bouanani sont conservés au Centre Cinématographique Marocain.

d'autres cinéastes, mais aussi écrivain, dessinateur et poète. Donc il y a dans cet appartement, puisque tout est conservé encore aujourd'hui dans l'appartement familial, non seulement l'importante documentation sur l'Histoire du cinéma au Maroc collectée par Ahmed Bouanani pour sa recherche et son livre *La Septième Porte*[22], mais également énormément de bijoux, de costumes, des livres, des manuscrits, des dessins. D'où la nécessité aussi pour appréhender cette archive d'un collectif, pour le coup assez important, avec des personnes de différentes disciplines, qui vont par exemple avoir une approche de la conservation des costumes, ou se les ré-approprier pour de nouvelles créations[23]. C'est vraiment comme ça qu'on aborde cette archive. On est en train d'essayer : quelle forme, quels outils, quelle méthodologie mettre en place, que ce soit pour l'inventaire ou la circulation de cette archive. Et c'est avec ces artistes qu'on y travaille. On souhaite que chacun mette en place un projet à partir d'un élément de l'archive. Ça peut être une photo, une poésie, une planche de BD ou tout un corpus. Il y a des projets d'exposition, des projets de films, des artistes qui écrivent des textes. C'est comme ça qu'on fait vraiment circuler et qu'on étudie cette archive là, tout en œuvrant à sa conservation, avec nos moyens limités.

Annabelle Aventurin

Je voudrais revenir sur les questions d'utilisation des images et la place des ayants droit, parce que j'y suis confrontée assez régulièrement avec le fonds Med Hondo. Dans ton cas, Léa, ce que je trouve intéressant, c'est que les ayants droit sont actifs, participent et travaillent avec vous. Dans le cadre du fonds de Med, les films ne peuvent pas être utilisés sous forme d'extraits. Nous n'avons pas l'autorisation des ayants droits

22 — *La Septième Porte, une Histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, Ahmed Bouanani, Editions Kulte, Rabat, 2021. Ouvrage paru de manière posthume, Ahmed Bouanani étant décédé en 2011.

23 — En avril 2022, l'historienne de l'art Jamila Moroder mène une recherche aux Archives Bouanani, sur les costumes du film *Mirage* de Ahmed Bouanani, dans le prolongement d'une précédente recherche sur les liens entre vêtement et politique dans les films de Sembène Ousmane. Depuis novembre 2021, la troupe de théâtre casablancaise Jouk Attamthil Albidaoui fait revivre les costumes de Naïma Saoudi Bouanani sur scène avec leur spectacle *Kabareh Cheikhates*.

puisqu'ils veulent suivre les volontés de Med de son vivant. D'ailleurs, je réalise que je n'ai pas vraiment présenté Med Hondo, je vais le faire brièvement maintenant. C'est un cinéaste franco-mauritanien qui a fait douze films, trois courts métrages et neuf longs métrages. Il arrive en France par Marseille en 58, il avait une formation dans l'hôtellerie, il a été docker. Et puis il fonde une compagnie de théâtre, les Griot-Shango avec Robert Liensol, Toto Bissainthe, Sarah Maldoror. Voilà donc des artistes d'origine africaine ou antillaise, qui se sont organisés et réunis à Paris. Ensemble, ils ont monté des pièces de Césaire. Med découvre l'art dramatique et il passe à la réalisation à la moitié des années 60. Il est connu principalement grâce à son activité de doubleur en France, malheureusement, il a été la voix d'acteurs afro-américains tels que Eddie Murphy, c'est cette activité de doubleur qui lui a permis de produire des films. Et ça, c'est aussi quelque chose à avoir en tête, il s'est exercé à produire ses films et les distribuer tout seul. Ses films traitent de questions telles que le racisme en France et les luttes décoloniales, la condition de migrant en France et la violence psychologique, morale et physique subie. C'est toute la première partie de sa filmographie. En 79, il va faire aussi un film qui va parler de la traite négrière, mais aussi du Bumidom[24], qui est une autre forme de traite négrière plus moderne avec le film *West Indies*. Avec *Sarraounia*, il évoque une reine africaine qui se dresse contre des colons. Après, il a fait des films avec plus ou moins de moyens dans les années 90, mais qui parlent toujours de la lutte contre le mal-logement ou contre le racisme en France. Les deux films que je viens de citer ont une histoire complètement intégrée à l'histoire de la France, mais ils n'ont pas été intégrés à une histoire du cinéma français, alors même qu'ils ont été produits en France avec des fonds africains par exemple (*West Indies*, ce sont des fonds algériens, *Sarraounia*, des fonds du Burkina Faso). On le comprend mieux alors, au vu de l'époque, dans son incapacité à accepter que ses images soient utilisées d'une quelconque manière parce qu'il voulait absolument contrôler le discours

24 – Le Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer, ou Bumidom, fut un organisme public français chargé d'organiser l'émigration des habitants des départements d'outre-mer vers la France métropolitaine de 1963 à 1982. Le Bumidom était également vu comme un moyen de diminuer l'influence des mouvements indépendantistes antillais.

qui leur serait accolé. Ça produit actuellement des moments un peu délicats. Par exemple, lorsque France Télévisions m'approche pour faire un film sur Frantz Fanon et souhaite montrer des images de *Soleil Ô*, les ayants droit refusent. Ou alors, lorsque Léa cherchait des images pour le film de Raphaël Grisey et Bouba Touré sur Somankidi Coura[25], *Les voix brisées*, Bouba Touré connaissait Med Hondo… Les ayants droit ont quand même dit non. Alors même que l'intégration d'images de ces films à l'intérieur de ce film-là, d'un point de vue moral, à mon avis, aurait été complètement acceptée par Med. Quand on réfléchit à comment s'emparer de son histoire actuellement, les films de Med sont importants aussi par petits bouts, par bribes, intégrés à l'intérieur de certains films qui questionnent cette histoire-là. En même temps, si on réfléchit au fait qu'on ne peut pas les utiliser pour les raisons évoquées, alors c'est déjà un questionnement sur cette histoire. Je ne sais pas si c'est assez clair… Et l'autre remarque, concernant la colorisation des images, c'est vraiment une remarque parce que je fais beaucoup moins de cessions de droits d'image que mes collègues, c'est quelque chose qui est complètement obsédant au niveau des productions qui veulent vraiment tout coloriser. Mes collègues sont obligés d'accepter parce qu'encore une fois, on est dans une économie assez réduite et ce sont souvent des productions qui ont de l'argent. C'est un travail qui coûte cher… Je l'ai fait pendant quelques mois, mais il y a des sous-traitants, le laboratoire pour lequel je travaillais était en Inde…

Francesca Bozzano
Maintenant l'intelligence artificielle se penche sur la question. Ça rend le travail de plus en plus simple. Et puis, il n'y a pas, disons-le, une grande exigence de qualité. Il suffit que ce soit crédible. J'ai vu un film sur la Première Guerre mondiale, où toutes les couleurs avaient été remaniées…

Léa Morin
Je ne sais pas si tu l'as précisé, mais si Med Hondo refusait l'utilisation de ses images, c'est d'abord qu'il refusait que le film soit découpé

25 – Coopérative agricole fondée par d'anciens travailleurs immigrés et activistes en France après la sécheresse de 1973 dans le Sahel.

et montré en extraits. C'est quelque chose qui s'entend dans la vision qu'il avait de son cinéma. C'est quelqu'un qui a été longtemps rejeté, il a donc décidé de rester dans la marge, d'agir depuis son endroit, et de se défendre ainsi. C'est tout à fait juste alors que sa volonté soit respectée aujourd'hui. Pour le projet de film que tu as évoqué, ce qui reste dommage, c'est qu'au final, Med Hondo est bien dans le film. Il est là, mais les archives viennent de l'INA, les droits sont allés à l'INA au lieu d'aller aux ayants droit de Med Hondo et à Ciné-Archives…

Jean-François Neplaz
J'allais passer la parole sur ce sujet-là. Est-ce qu'il y a une demande de la part des artistes ou d'autres cinéastes pour venir travailler sur ces matières historiques ? Non pas simplement du point de vue moral, cette question est posée, mais plus sur l'aspect matériel, le travail de la matière, du laboratoire, comme on l'avait évoqué tout à l'heure.

Elena Tammaccaro
Je peux vous parler des expériences que j'ai sur des coopérations, sur des projets de restauration avec les auteurs. Pour faire la liaison avec Med Hondo, quand on a restauré *Soleil Ô*, on est allé tout de suite demander sa coopération. Le chef opérateur du film est venu à Bologne pour travailler l'étalonnage. Med Hondo a validé le travail et donc là, le laboratoire s'est mis au service de l'auteur, à son écoute. Il y a souvent une vraie discussion parce qu'il arrive parfois que l'auteur nous demande des interventions qui sont loin d'une intervention de restauration. Et la première chose que nous faisons, c'est vraiment de dire OK, mais posons-nous la question, qu'est-ce qu'on veut : restaurer, l'œuvre telle qu'elle est sortie à l'époque ? ou bien créer un autre édition qui soit celle que le réalisateur veut aujourd'hui ? Il y a des cas très extrêmes. Je peux vous donner un exemple, celui de *1900* de Bernardo Bertolucci. Bernardo était encore vivant. Le chef opérateur, Vittorio Storaro, est considéré comme co-auteur du film… Mais l'idée que les deux avaient du film était complètement différente ! Storaro est venu à Bologne, on a refait l'étalonnage. On avait quand même les indications de Bernardo, qu'on cherchait à suivre. On est donc parti sur une proposition. On avait une bonne copie de référence, mais Vittorio Storaro a complètement changé le travail d'étalonnage… et la médiation est devenue très compliquée. Bernardo ne pouvait pas venir à Bologne. On lui a présenté le film, il

nous a fait revenir en arrière plusieurs fois… C'est vraiment pour moi un cas extrême, il fallait comprendre qui prend la décision finale. Donc dans ce cas, le réalisateur, mais il arrive qu'il ne soit pas là et on travaille avec le chef opérateur, parce qu'on n'a pas de gros doutes au niveau du montage, de la version, etc. C'est plutôt le travail sur la photographie qui est la phase la plus délicate d'un film. Donc les chefs opérateurs sont vraiment une collaboration qu'on cherche, très très précieuse. Il y a beaucoup d'exemples que je pourrais vous apporter pour ouvrir une discussion sur un point de vue différent au sujet de cette coopération… Je pense par exemple à Béla Tarr, à la pellicule, à la projection à la Cinémathèque française dont vous avez parlé. Je comprends bien votre point de vue, mais d'un autre côté, je pense aussi à tous les réalisateurs qui m'ont dit finalement avec le numérique, je ne vois plus les rayures que j'ai toujours vues dans mes copies, je ne risque pas que les copies de mon film soient abîmées. C'est un autre domaine que la projection, qui est celle du film tel que restauré. Après, on peut ouvrir une discussion sur les différences techniques dans les salles, la lumière des projecteurs, la calibration et tout ça… *[rires]* Donc c'est compliqué !

Olivier Derousseau

Au risque d'être un peu provocateur, je pense qu'il faut aussi se méfier des artistes *[rires]*. D'une certaine manière, ils sont comme tout le monde. Leur point de vue n'est pas forcément le plus juste. Ce sont des chaînes de travail, ils ne sont pas plus compétents que n'importe qui… Mais vous parliez de Bernardo Bertolucci, des gens qui ont une histoire dans l'industrie. Que fait-on quand on travaille sur des archives, où des œuvres, des plans, ont été réalisés par des opérateurs anonymes, des équipes dont on a perdu les noms et dont on ne sait même pas quelles ont été les conditions matérielles de production ? Je pense aux archives de guerre où le travail est encore plus délicat. Moi, je trouve ça passionnant. Franchement, je suis très content d'entendre ce que j'entends. Très sérieux et c'est très intéressant. Qu'est-ce qu'on fait quand on n'a pas de trace et qu'on n'a que les images ? Comment est-ce qu'on resitue le contexte ? Chaque archive a aussi ses propres artefacts qu'il faut aller chercher. Et ça, pour le coup, il faut vraiment du temps et il faut du pognon aussi. Et il faut des relais pour les institutions. On doit effectivement travailler avec des gens qui sont engagés, dans des maillages, sinon tout se fige tout le temps.

Elena Tammaccaro
Quand on a rien, par exemple quand on n'a pas de références couleur lors d'une restauration d'une copie des années 70, parce que toutes les copies sont abîmées, on interroge la matière, les documents dans le film, les archives, l'histoire du cinéma. Si c'est le film d'un réalisateur, on interroge bien sûr la filmographie des autres copies. On a toujours des références sur la foi de la documentation produite autour des films, celle des opérateurs de cinéma ou du réalisateur. Et, toujours, la pellicule nous parle. S'il s'agit d'Agfa Gevaert, de Kodak, de Dupont, la matière est différente et c'est très important. Les collègues qui travaillent avec moi et les personnes qui travaillent pour le laboratoire ont des formations historiques. Je me permets de dire avec un peu d'orgueil aussi, que pour nous, c'est très important que l'opérateur ait des connaissances qui lui permettent de comprendre et de travailler dans le sens du film, toutes les images ne sont pas identiques.

Léa Morin
Tout ce que tu dis, c'est vraiment très important. Mais j'ai une question : est-ce que ce travail est fait sur chaque film ? Ou seulement pour les « grands » films de l'histoire du cinéma ? Est-ce que sur d'autres projets, la numérisation d'un film ou la restauration d'œuvres considérées moins importantes ou périphériques qui passent par le laboratoire, il y a aussi ce travail poussé de recherche de la part des équipes ?

Elena Tammaccaro
À chaque fois que nous recevons un film, la première phase de notre workflow est l'inspection du film. On crée un fichier de notes qui est à disposition de toute l'équipe. Après, la différence, c'est l'approfondissement qu'on fait, si c'est nécessaire ou pas, parce que sur certains points, ce n'est pas toujours tellement compliqué, souvent on a le négatif, on a la référence, on n'a pas de doutes de montage, on a une demande très claire aussi du commanditaire de la restauration. Ce travail nous permet de jeter des bases sur lesquelles revenir en cas de questions pendant la restauration et les questions peuvent venir de tout un chacun qui travaille au film. Et par exemple, on note tout de suite si on a le négatif original, un film cohérent. C'est automatique d'aller chercher l'élément le plus proche du négatif. Parfois on s'arrête à un niveau « base ». On n'a pas besoin d'aller chercher, d'autres fois on va chercher, c'est ce qu'on

a fait pour *Ali au pays des merveilles*[26]. On avait commencé par adopter un négatif qu'on ne pouvait pas utiliser.

Léa Morin
C'est à partir de cette expérience sur la restauration de *Ali au pays des merveilles* que j'ai vraiment pris conscience de l'importance de ce dialogue. Il ne s'agit pas seulement d'une relation commerciale entre un laboratoire et quelqu'un qui commande un service, on a vraiment envie, dans un projet de restauration comme ça, d'être dans un dialogue précis sur chaque chose, ça soulève beaucoup d'enjeux, esthétiques, politiques. Chaque détail, chaque étape. Et je trouve que c'est important quand on travaille avec un laboratoire. C'est ce qui se développe aussi au Polygone étoilé, de pouvoir ouvrir complètement toutes les questions et de les traiter de A à Z. D'autant plus pour des films aux trajectoires fragiles. On doit trouver des moyens d'aller vers une pensée et un faire ensemble. Comme dit Elena, il est important que la technicienne ou le technicien de la restauration possède des connaissances propres au cinéma sur lequel il travaille. Dans notre cas, cela aurait pu être, par exemple, d'avoir une approche du cinéma expérimental, ce qui implique un travail particulier sur la pellicule qu'on ne retrouve pas dans les films dits de l'industrie et que l'on doit savoir appréhender.

Francesca Bozzano
Je reviens sur certaines questions posées par ce que tu viens de dire, quand le film a des problématiques comme celles que tu évoquais, Jean-François, comme le recours à la vidéo intégrée ou bien des *stock-shots*[27] insérés dans le film. Quand on fait une restauration, je prends

26 — *Ali au pays des merveilles*, de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy / France, 1976, 16mm, 59 min, est un cri contre l'exploitation et le racisme, qui pointe sans concessions le rôle de l'état français, des médias, du capitalisme et de la colonisation dans ce système de domination qui vient broyer ce.ux.lles qui le subissent. Restauration 4K réalisée en 2021 par l'Image Retrouvée à partir des négatifs originaux 16mm et d'une copie d'exploitation 16mm. Projet de recherche et de restauration mené par Talitha en collaboration avec Djouhra Abouda et Alain Bonnamy.

27 — Série d'images ou une séquence vidéo empruntées à des documents d'archives et insérées dans une autre œuvre.

l'exemple de la restauration qu'on est en train de faire à Toulouse dans notre laboratoire, en parfaite autonomie : *Viva La Muerte* de Fernando Arrabal. C'est un film vraiment important pour moi. Il n'est pas consensuel et pas simple à présenter. C'est un film qui utilise justement ce procédé. Certaines scènes ont été filmées en vidéo, puis kinéscopées dans le négatif[28]. On a un négatif très propre. Et puis il y a des segments du film qui ont des défauts typiques de la vidéo sur lesquels on ne doit pas intervenir. Et donc c'est très difficile de calibrer l'intervention et d'arriver à faire la distinction entre ce qui est de l'ordre d'une origine ou d'une autre. Et il a aussi intégré des *films stocks* d'une opération à cœur ouvert qu'il n'a pas filmée lui-même. Ces images sont dans le négatif, complètement broyées, complètement abîmées. Et ça fait un choc visuel aussi d'un point de vue de la restauration, parce que le négatif est en bon état. Qu'est-ce qu'on fait ? On laisse complètement toutes les rayures ? Est-ce qu'on les remanie un tout petit peu ? Est-ce qu'on va jusqu'au bout et on enlève toutes les rayures ? À chaque fois, on doit se poser la question et on doit aussi solliciter le réalisateur s'il est là. Là, je vais appeler Fernando Arrabal et si on n'a pas une réponse claire, je pense qu'on ne va pas intervenir lourdement mais atténuer un tout petit peu. Car je pense que, à la base, s'il avait pu avoir accès à des *stocks shots* de meilleure qualité, il aurait préféré. Par contre, le film de Jean Fléchet qu'on a vu hier soir, *Le Traité du Rossignol*[29]… Quand il y a la poursuite, les deux filles qui partent en voiture et le gars avec son vélo dans la voiture qui les suit et qui tombe par terre… Au moment où il tombe, il y a un gros sac en plastique blanc dans l'image et Jean Fléchet me dit non, mais ça, il faut l'enlever, couper la scène, c'est une erreur, je n'avais pas d'argent pour refaire une prise, je ne l'ai pas remarqué, il faut l'enlever et je lui ai dit : bon je vous envoie un DVD sans l'image, mais je laisse cette scène, très importante, dans le film restauré *[rires]*.

Mathilde Rouxel

J'aimerais revenir sur la question des images dont on ne retrouve pas forcément l'auteur. Pour la restauration des films de Jocelyne Saab, on

28 — Enregistrement d'images vidéo sur une pellicule de cinéma.

29 — Film restauré par le CNC pour La Cinémathèque de Toulouse.

a collaboré avec un artiste palestinien qui s'appelle Mohamed Yaqubi, qui travaille avec des archives de l'histoire palestinienne, qui a fait un premier grand film qui s'appelle *Off frame, La révolution jusqu'à la victoire*, sorti en 2015, où il reprend des archives palestiniennes qu'il a retrouvées partout dans le monde. Il en a fait un montage pour discuter de l'histoire de la Palestine à travers ces archives[30]. Entretemps et grâce à ce film, il a obtenu un poste d'artiste invité à l'Université de Gand, et fait acheter par l'université un scanner 2K pour son projet suivant qui va sortir en juin. Il avait pour objectif de scanner une collection de films qu'il a retrouvés au Japon, dans les réseaux de solidarité palestiniens, des copies en japonais ou sous-titrées japonais, de films qu'on connaît. Son principe étant de dire que certes, les archives de l'OLP ont disparu en 1982 lors du siège de Beyrouth par les Israéliens, mais il y a encore des images de Palestine. On ne peut pas dire qu'il n'y a pas d'images de la Palestine. Il faut les chercher, il va au Japon et parmi les films retrouvés, certains n'ont pas de générique. Et ce qui est très beau avec le numérique, avec cette possibilité de passer de l'analogique au numérique, ce que fait Mohamed n'est évidemment pas un travail de cinémathèque, ce n'est pas un travail d'archivage, mais il a fait un travail très sérieux, un inventaire strict, il a fait toutes les recherches possibles sur chacun des films. Il a numérisé les films en entier, les conserve, une copie va peut-être bientôt être déposée à la Cinémathèque de Bruxelles. Il y a une volonté d'archiver son savoir et en même temps une volonté d'utiliser ces images, de les rendre disponibles, alors qu'il est difficile de les cataloguer facilement, elles ne sont pas forcément de bonne qualité, vont être bidouillées parce beaucoup ont tourné au vinaigre et sont très rouges. L'étalonnage ne sera pas du tout contrôlé. Évidemment, ce travail-là n'est pas scientifique, mais il est aussi important et est permis par le numérique. Et ça rejoint exactement ce que je disais par rapport aux archives. En ouvrant ces boîtes-là, il y a des fossés, des choses qu'on ne saura jamais comprendre, dont on ne saura rien, sur la façon de tourner, la disposition dans laquelle ils étaient au moment du tournage… L'artiste, comme tout spectateur en

30 — « …de l'importance de l'image d'un peuple effacé » Entretien avec Mohamed Yaqubi publié dans L'expression : https://www.djazairess.com/fr/lexpression/281870, consultée le 13 avril 2022.

fait, ou comme tout archiviste aussi, a cette possibilité de spéculer sur ces manques. Évidemment, quand on est dans une institution qui a des comptes à rendre avec le patrimoine, on doit s'appuyer sur des bases scientifiques. Mais l'artiste a cette possibilité de construire un nouveau discours. Et cette richesse-là est permise aussi parce qu'on ne touche pas au matériel original. Finalement, puisqu'il existe, il sera – et là il a été restitué au Japon. Mais avec cette matière numérique, on a la possibilité d'actualiser la lutte ici pour la Palestine.

Annabelle Aventurin
Cette année, j'ai fait une formation à l'INA sur le logiciel Da Vinci. Je n'ai pas accès à l'autre logiciel, Diamant, qui est le logiciel de référence en matière de restauration d'image numérique. J'ai numérisé un film de Med Hondo, *Polisario, un peuple en armes*, qui parle de la lutte du peuple sahraoui dans la région du Sahara occidental dans les années 70. J'ai travaillé légèrement à un étalonnage de l'image parce que notre scanner a une dominante bleue et que la copie d'exploitation du film, elle, a une dominante rouge. Donc, la colorimétrie de l'époque, on ne peut pas vraiment la comprendre scientifiquement avec les moyens que j'ai. Ce film a été montré deux fois cette année, lors d'une rétrospective au Forum des images et au Brésil. Il a suscité des conflits au sein de l'ambassade du Maroc au Brésil. Il s'est mis au milieu d'un conflit des années 70 qui est toujours d'actualité. Et moi, la question que je me posais, le terme que je vais dire est peut-être dramatique, mais c'est la question de la « honte » de montrer ce type de fichier, je dis bien les fichiers numériques, car j'ai bien conscience que ce que je partage avec le public n'est pas une restauration. On montre juste une sorte de restitution numérique d'un fait à un moment donné. Peut-être faut-il imaginer un autre vocabulaire qui ne rendrait pas inférieur le travail, mais qui l'expliquerait. Une des choses serait de contextualiser ça dans les cartons au début du film, qui ne seraient pas forcément des cartons, pour présenter les conditions de la réalisation, préciser ce travail que nous, qui ne sommes pas estampillés comme lieu pouvant produire ce type de fichier, on peut faire…

Francesca Bozzano
Ça on le fait, on dit de quel élément on part, s'il y a de la dégradation, si on n'a pas de références… C'est quelque chose qu'on utilise souvent

dans les labos et dans les institutions, qui a effectivement une fonction. Même si ça peut être ennuyeux pour le public, à la limite, on peut les mettre à la fin, mais ça contextualise le travail. Et ça met en évidence aussi que ce travail-là est toujours une étape, qu'on peut toujours trouver mieux, retrouver la trace des références, etc. Que c'est toujours une étape du travail de restitution d'un film, qui n'est jamais définitive.

Jean-François Neplaz
Il y avait la parole dans la salle. On a assez peu laissé d'espace à la salle. On avait visiblement beaucoup de choses à dire…

Peter Limbrick, enseignant-chercheur
D'abord, merci beaucoup pour cette table ronde très très riche. Je suis chercheur-enseignant à l'université de Californie et à l'Iméra Aix-Marseille. Ma question concerne l'accessibilité, pour les chercheurs, des films d'un Med Hondo, d'une Jocelyne Saab, d'un Bouanani. Si on est têtu, on peut trouver des gens comme vous qui peuvent faciliter nos recherches, mais comme enseignant, c'est très très difficile de montrer ces œuvres à nos étudiants… alors on devient aussi un peu programmateur. Pour vous donner un exemple, j'ai écrit un livre sur Moumen Smihi, un cinéaste marocain[31]. Ses films ne circulent pas. Donc j'ai fait une programmation en 2013 ; j'ai fait un événement streaming récemment avec Léa et quelques films de Bouanani… On devient aussi distributeur parce que maintenant que ce livre est dans le monde, il y a toujours des gens qui me demandent comment montrer ses films et je m'occupe de ça aussi. Donc ma question c'est : comment devient-on partenaire avec les institutions, les écoles, les universités ? Que peut être vraiment un réseau de distribution prometteur ? À l'époque, on avait des copies 16 mm dans nos bibliothèques universitaires et on les a toujours mais il n'y a plus de projecteurs, plus de personnel qui connaît la technique et donc on les passe soit en DVD ou en Bluray, même avec tous les problèmes dont on a parlé. Comment diffuser ces films ? Comment monter des partenariats avec les institutions… Pour diversifier ou même monter un cursus, il faut pouvoir montrer, voir et enseigner des films.

31 — Peter Limbrick, *Arab Modernism as World Cinema: The Films of Moumen Smihi*. Oakland, CA University of California Press, 2020.

Jean-François Neplaz
Je savais qu'en repoussant la question de la diffusion, on risquait de n'avoir pas le temps de la traiter. Mais elle revient…

Francesca Bozzano
Je peux donner un début de réponse parce que nous, on conserve, on numérise et on diffuse. On a souvent des demandes de chercheurs pour montrer tel ou tel film dans un colloque, etc. et on donne accès très facilement à ce qui est numérisé avec l'accord des ayants droit. Quand les ayants droit donnent un accord, on fait tout le travail de mise en relation. Mais si les ayants droit sont inconnus, c'est bien plus compliqué… La Cinémathèque peut toujours faire une numérisation de sauvegarde sans demander l'accord des ayants droit, si on a un film qui a le syndrome du vinaigre ou qui est en nitrate ou diacétate. On peut le faire aussi quand les ayants droit ne sont pas d'accord mais on n'a pas le droit de la diffuser et si on le fait, on se retrouve dans le cadre du piratage… En fait c'est une question de droits surtout. Et après ? On a des partenariats ou des accords avec les universités. On ne peut pas travailler gratuitement pour tous dans le sens que ça prend des heures de temps, la transmission du fichier, les mails etc. On se fait défrayer de ce travail, ce sont des frais très contenus mais qui nous permettent de ne pas abandonner notre collection juste pour être au service des autres. C'est tout. Mais effectivement, je pense que c'est vraiment toujours une question de relations et de relations directes entre des structures et des universités.

Jean-François Neplaz
Une autre question ?

Tom Bidou, Spoutnik, Genève
Pour la remarque qui a été posée par Annabelle, en rapport au fait que vous avez montré des « lambeaux », et pas une restauration. C'est une question ouverte : qu'est-ce qu'on fait de ces milliers de fichiers ? L'intitulé de la discussion s'appelle « Cinémathèques du présent »… Qu'est-ce qu'on fait de ces milliers de milliers de milliers de fichiers, de films qui reposent et qui circulent partout sur les disques durs, dans les ordinateurs, chez les particuliers. Ce qui est intéressant avec le numérique, c'est la duplication presque infinie de ces fichiers, qui sont projetés

par un projecteur dans une salle ou sur un ordi ou dans une école. Ces fichiers ne cessent d'être renommés avec de nouvelles extensions. La question du téléchargement et du piratage s'est posée, notamment lors du confinement, quand des groupes ont fait circuler des fichiers par milliers. On s'occupe d'une salle de cinéma à Genève, on peut projeter de la pellicule ou du DCP. Et on s'est souvent trouvé confrontés à la possibilité de projeter des fichiers qu'on avait sur disque dur, car il fallait attendre deux ans des distributeurs ou d'une institution que les films en question soient restaurés. Très bien, nous on l'a dans nos disques durs, le fichier est pourri, mais on peut faire une expérience cinématographique qui n'est pas moins importante que celle qu'on aura avec le DCP qui arrivera dans deux ans. Face à ces questions de droits d'auteur, qu'est-ce qu'on fait ? Et qu'est-ce qu'on fait de l'expérience cinématographique ? Qu'est-ce qu'on fait de ces fichiers qui existent ? Évidemment que les écarts sont dingues entre ces projections pellicules et ces abominables fichiers. Pourtant dans la salle, les gens sont là, il se passe quelque chose. On peut en discuter. On prévient quand on n'a pas les droits, ça a été téléchargé, que c'est moche. Mais il peut se passer quelque chose, ou rien. De ça, on n'en parle pas. C'est une question assez vaste et complexe, c'est une possibilité du numérique. Qu'en pensez-vous ? On fait quand même toujours la démarche de demander *[rires]*…

Annabelle Aventurin

Tu parles de plusieurs choses, il y a l'expérience cinématographique et il y a la circulation du film. Vous, Le Spoutnik, avez attendu les DCP pour les films de Med Hondo ? Ces sites de téléchargement dont tu parles sont des sites de partage de fichiers où il n'y a quasiment que des programmateurs et programmatrices. L'accessibilité à ces fichiers est restreinte puisqu'elle est liée à un certain nombre de *happy few*. L'autre point, c'est comment les films circulent. L'année dernière, *Mes Voisins* était sur Tënk, une plateforme de vidéo en ligne, *Soleil Ô* sur les Mutins de Pangée. Donc on essaye de rester sur une ligne même si ce n'est pas de l'achat TV. Pour le moment, après la rétrospective au Grand Action, les retours que j'ai eus, c'était effectivement : comment fait-on pour voir les films ? Y a-t-il des DVD ? J'ai été étonnée parce que le DVD, ça me paraît ancien, c'est quand même un support qui est fragile, mais qui peut se retrouver dans des bibliothèques ici et là. Pour *Mes Voisins*, j'ai entrepris une démarche avec Images de la culture, un catalogue de

films géré par le CNC. Il faut que le film soit acheté et pour la somme de 15 €, il pourra être loué dans des institutions ou des associations, dans le milieu carcéral ou dans une bibliothèque. Et puis il y a l'autre question : comment tu montres le film ? Je rejoins complètement ton avis. Tu fais la démarche, tu essaies d'avoir des liens avec les ayants droit. Si tu n'as aucun retour au bout d'un moment, ou alors des frictions, et que tu as envie de montrer, je suis aussi de cet avis-là : qu'il soit montré.

Tom Bidou, Spoutnik
Est-ce qu'on pourrait archiver aussi ces fichiers ? Parce pour la restauration, ok, pourquoi pas. Mais c'est comme si, avec la restauration, on revenait à une espèce d'état zéro ou un « état de nature » entre guillemets, des films. Ces fichiers, aussi moches soient-ils, disent quelque chose de la circulation et de la vie de ces films entre un passage télé, un DVD rippé, du fait qu'il passe d'un pays à l'autre. Parfois, quelqu'un a fait les sous-titres lui-même et les a rajoutés à un fichier. Parfois, on a des informations sur ce travail qui a été effectué. Les fichiers se passent et on a quelques mots sur ceux-ci, pourquoi ils atterrissent là à un moment précis. D'autres fois, on a aucune information. Du point de vue des archives et du point de vue historique, comment fait-on pour rattacher cette histoire-là à l'institution ? Ou alors, il n'y a pas nécessité et on s'approprie nous-mêmes cette autre histoire. Je trouve ça assez intéressant.

Francesca Bozzano
Mais est-ce que c'est vraiment indispensable de conserver les fichiers pourris que tu projettes ? Ou est-ce nécessaire de consigner l'expérience spectatorielle et de programmation avec une description de ce qui s'est passé, du type de fichier montré. Ce qui est important, c'est de garder le contexte et de documenter ça, plus peut-être que de conserver le fichier montré. Parce que, même d'un point de vue environnement, si on veut conserver tous les fichiers pourris ou non pourris produits actuellement, c'est quelque chose de dingue ! On n'aura plus de forêts !

Léa Morin
Finalement, Tom, ce dont tu parles c'est d'une histoire de la cinéphilie, d'archiver ces trajectoires et pratiques cinéphiles, d'une histoire capable de prendre en compte les étapes que tu décris… Ces histoires

sont importantes sur des objets filmiques particuliers. Ce fichier, cette trace, que vont-ils nous raconter d'un film ? Je ne pense pas que cet archivage des fichiers soit pertinent sur tous les films, mais sur des films qui justement ont pu être blessés et abîmés par des histoires politiques, des obstacles, des manques de circulation, des choses comme ça. Dans ce cas-là, je crois que oui, c'est hyper intéressant de conserver ces fichiers, et les traces qu'ils viennent nous raconter de la manière dont ils ont été effacés ou invisibilisés, la manière dont ils sont revenus, grâce à qui ou quelles initiatives, il faut absolument garder ça. C'est ce que je disais tout à l'heure, les réapparitions de films, les restaurations, viennent à des moments particuliers, tout comme leur disparition. C'est vraiment très intéressant ce que tu suggères.

Elena Tammaccaro
C'est une question qu'il faudrait se poser. J'ai ma réponse, mais c'est en fait très personnel… Si les institutions, les universités, les cinémathèques ont une responsabilité dans la formation d'un public, montrer des fichiers pourris, est-ce que c'est ça le cinéma ? Pour moi c'est une très grande question…

Jean-François Neplaz
On a eu l'expérience chez vous, au Spoutnik, de projeter un « fichier pourri » mais en 35 mm. C'est *Lettre à la prison* qu'on a restauré avec la Cinémathèque de Bologne. Et c'est une expérience qui pour moi a été très difficile mais très riche. Je reviens un peu en arrière, quand on parlait des relations avec le réalisateur. Si on avait demandé son avis à Marc, il n'y aurait pas eu de film. On ne serait jamais allé au bout. On avait l'impression chaque jour qu'on lui arrachait le ventre. Parce que le film qu'on a retrouvé, c'est une copie travail. On a retrouvé certains négatifs, pas les autres. Si on mettait les quelques images somptueuses qu'on avait retrouvées dans les négatifs au milieu des images de contretype de contretype de la copie travail tirée sur pellicule Orwo, ça ne marchait plus. Donc on a gardé la copie travail qu'on a numériquement restaurée, nettoyée, qu'on a mise sur un négatif 35. C'est ça qui a été projeté chez vous et c'est cette trace, c'est-à-dire qu'on avait fait le choix de garder la trace historique du rejet du film, des ratures du réalisateur et même de sa souffrance finale. On a failli se battre plusieurs fois lui et moi. Le jour de la projection au FID, les spectateurs ont réclamé une deuxième

projection. En sortant, il me dit : « Je ne veux plus entendre parler de tout ça ». Alors je lui ai dit de prendre sa boîte et de foutre le camp. Ç'a été d'une violence extrême. Et on s'interroge toujours sur ce geste, qu'on a de vouloir aller chercher ces choses-là, quand pour le réalisateur, c'est parfois trop de souffrances. On s'est réconciliés depuis…

Alors pour dire l'expérience du Polygone étoilé ces années-là, et pour celle d'aujourd'hui, j'ai trouvé ceci chez Walter Benjamin, ce sera ma conclusion :

— « L'histoire de l'art est une histoire des prophéties. Elle ne peut être décrite du point de vue du présent immédiat actuel, car chaque époque possède une possibilité nouvelle mais non transmissible par héritage qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenaient à son adresse. »

Nous avons fait ce travail d'aller chercher les prophéties qui nous concernaient à un moment donné, sous la forme qu'elles avaient à ce moment-là et qui nous concernent directement, nous, et peut-être pas ceux qui viendront derrière…

Voilà, je vous remercie de votre participation, même si on ne vous a pas beaucoup laissé la parole. Mais il y a vraiment beaucoup de choses à dire et on avait envie d'entendre tout ce que les intervenantes nous ont apporté aujourd'hui. Et ça continue, parce que les films de cet après-midi ont été mis là pour accompagner la réflexion, la faire durer un peu à l'intérieur de la matière, des films eux-mêmes. La discussion pourra continuer. Merci à vous ! Repas au premier étage, et allons boire un verre !

Une Semaine asymétrique, c'est un moment précieux de turbulence, passé à l'écoute collective des films et de leurs auteurs, une rencontre de cinéastes en public, partageant leurs films et leurs recherches – sans sélection, ni compétition. Ici, les cinéastes ne viennent pas simplement pour présenter leur film mais s'engagent dans le débat et la pensée commune… Cette quinzième Semaine a commencé avec un premier week-end concentré sur les questions d'archives et de création, de conservation et de restauration. La transcription de cette table ronde du samedi 19 mars 2022 est témoin de la réflexion menée tout au long de la Semaine au travers de la projection des films évoqués.

Programme
http://www.polygone-etoile.com/files/images/2022/Seasym2022/programmeSemaineAsymetrique2022w.pdf

Remerciements
Aux intervenantes, pour leur disponibilité et leur générosité
À Claire Angelini, pour sa contribution
À Emmanuel Vigne, Olivier Derousseau, Adrien Von Nagel, Peter Limbrick et Tom Bidou, pour leurs interventions

Transcription, mise en page
Martine Derain

Image de couverture
Marc Scialom, *Lettre à la prison,* 1969, 16 mm

VILLE DE MARSEILLE
REGION SUD PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR
DÉPARTEMENT BOUCHES DU RHÔNE

Film flamme - Polygone étoilé / 1 rue François Massabo / 13002 Marseille
www.polygone-etoile.com
FB Polygone étoilé