

« Du cinéma autrement »

Pistes pédagogiques



Dossier réalisé par Olivier Besse, enseignant chargé de mission DAAC/Cinémathèque de Toulouse.

L'exposition « **Du cinéma autrement : 50 ans de Cinémathèque à Toulouse** » clôt un ensemble de manifestations célébrant une institution culturelle dont l'histoire est à la fois locale, régionale et internationale. Cet événement s'inscrit par ailleurs dans la continuité de deux autres expositions, l'une consacrée au film *Metropolis* en 2012, l'autre aux affiches Azaïs en février-avril 2014. Le projet est cependant sensiblement différent dans sa nature et son dispositif ; il ne s'agit pas d'une rétrospective monographique qui viserait une quelconque exhaustivité mais d'un parcours au sein d'un ensemble aussi vaste qu'hétérogène : **les collections d'une Archive de cinéma.**

Exposer et archiver : les deux notions sembleraient presque contradictoires ; l'enjeu est de mettre en lumière des objets de cinéma singuliers ou rarement donnés à voir dans toute leur diversité, des plaques de lanterne magique aux photos de tournage, des affiches aux scénarii ou aux costumes. Ces objets témoignent du contexte de leur production mais révèlent également une histoire plus secrète, celle de leur arrivée dans la collection, au gré des échanges, des rencontres, mais aussi des hasards. L'exposition propose de raconter cette autre histoire du cinéma, moins officielle, plus marginale, par le dévoilement des archives filmiques et non-filmiques qui constituent l'identité profonde d'une cinémathèque.

Le parti-pris est celui d'un découpage en **10 sections thématiques** qui restituent les grandes orientations de la politique d'acquisition mise en œuvre par la Cinémathèque depuis ses origines et que son fondateur Raymond Borde résumait ainsi : « une curiosité pour tous les genres de cinéma, un intérêt particulier pour ses formes populaires ». La manifestation qui s'adresse donc à tous les publics, peut offrir un intérêt tout particulier pour les élèves.

L'étude du cinéma dans le cadre scolaire se confond souvent avec l'analyse d'œuvres filmiques, faisant l'impasse sur l'aspect matériel, concret du septième art, en oubliant les dimensions sociologique, culturelle... L'intérêt de l'exposition est justement de **dévoiler la part cachée ou périphérique du cinéma**, qu'il s'agisse des premiers appareils de projection, des documents de préparation de réalisateurs, de couverture de magazines ou d'affiches de films.

L'exposition s'offre ainsi à de multiples approches, historique, plasticienne, littéraire et scientifique et entre en résonance avec des notions abordées dans diverses disciplines.

SOMMAIRE

Quelques pistes pédagogiques pour visiter l'exposition avec ses classes

<u>Piste pédagogique 1. Aux origines du cinéma</u>	p.6
<u>Piste pédagogique 2. La passion du cinéma, du culte des stars au fétichisme de la collection</u>	p.16
<u>Piste pédagogique 3. Ecrire, filmer : les brouillons du film</u>	p.25
<u>Piste pédagogique 4. Les réceptions du film</u>	p.30
<u>Piste pédagogique 5. L'affiche de film</u>	p.34
<u>Piste pédagogique 6. Le cinéma, objet de patrimoine</u>	p.41
<u>Prolongement. Etude de la scénographie de l'exposition</u>	p.47
<u>Quelques pistes bibliographiques</u>	p.52

Avant la visite :

Un questionnement préalable sur **l'objet de l'exposition** est un point de départ possible : quel peut être le contenu d'une exposition de cinéma d'une façon générale, et en particulier ici, où elle ne renvoie ni à une thématique ni à un genre, ni à un réalisateur ? On rappellera également les différents sens du verbe exposer : il signifie d'abord, mettre en lumière, dévoiler ; il s'agirait alors de s'interroger sur la nature des objets qui sont d'ordinaire soustraits au regard, et sur les raisons d'un tel secret. Exposer, c'est également construire et développer un discours organisé sur un thème. Il conviendrait alors d'évoquer les choix scénographiques opérés par les commissaires de l'exposition.

Comment enfin, interpréter le titre de l'exposition « Du cinéma autrement » ? En quoi une cinémathèque propose-t-elle un « autre regard » sur le cinéma ? La réflexion collective peut déboucher sur une première définition simple des **fonctions et de l'histoire des cinémathèques** -depuis quand et pourquoi conserve-t-on des films ?- et peut conduire à une approche plus générale de la **question du patrimoine**. On peut ainsi faire nommer aux élèves la liste des objets -au sens large- qu'ils associent au cinéma, indiquer à cette occasion la différence entre film et non-film et proposer une recherche sur les origines du Cinématographe... avant de confronter leur représentation au contenu de l'exposition.

Pour les élèves inscrits dans une option artistique, l'interrogation peut porter sur ce qui **fonde la spécificité d'une collection de cinéma** : en quoi diffère-t-elle d'une collection d'œuvres d'art, par exemple, et comment se constitue-t-elle ?

On pourra alors s'appuyer sur une première définition :

L'activité de collection et la figure du collectionneur renvoient à l'histoire de l'art et plus spécifiquement à **l'histoire des musées** ; elles concernent essentiellement la peinture, la sculpture puis les antiquités, avant, de s'appliquer dans un contexte contemporain à des objets divers, y compris manufacturés. Quelle que soit sa nature, la collection désigne à la fois une **activité individuelle**, une passion qui pousse à acquérir certains objets et l'ensemble de ces acquisitions. C'est donc un fonds qui reflète le **goût singulier d'un collectionneur**, mais aussi **le hasard de ses trouvailles**, et qui est voué à se développer, à se transformer au fil du temps. Le collectionneur se tient généralement à l'écart des modes : il s'intéresse à ce qui n'intéresse plus personne -des objets tombés en désuétude- ou ce à quoi on n'accorde pas encore de véritable attention, les deux pouvant se rejoindre, comme dans le cas exemplaire des affiches Azaïs.

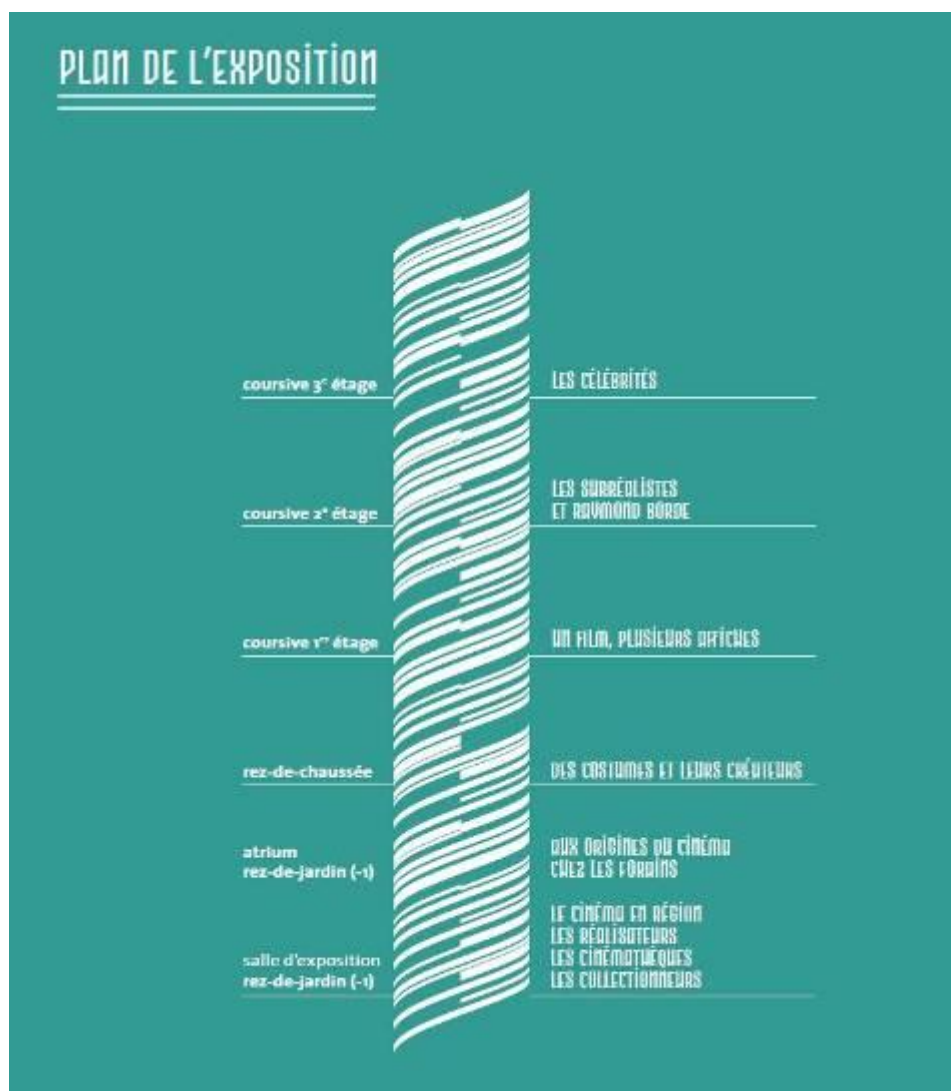
La spécificité des collections de films -qui fait qu'elles se différencient encore aujourd'hui d'une collection d'art au sens strict- est liée à leur **genèse** : les premiers fonds se sont en effet constitués de façon « anarchique », dans l'urgence, souvent au hasard des occasions et des rencontres ; il s'agissait de **recupérer, de façon indistincte, des lots de films voués à la destruction**, auprès de forains, de distributeurs voire de ferrailleurs. La démarche relevait donc davantage de la **collecte** de restes, de la récupération de masse que de la **logique pure de la collection, qui consiste à rechercher, pièce par pièce, un ensemble d'éléments connus et repérés en vue d'une construction précise**. La « chasse aux trésors » s'est ensuite étendue aux objets de cinéma de toute nature (appareils, affiches, costumes...) qui constituent au sein des archives ce que l'on nomme le **non-film**. De fait, depuis les premières bobines récupérées par Borde auprès de forains, dès les années 1950, jusqu'aux collections actuelles, la constitution des fonds de la Cinémathèque n'a cessé d'évoluer selon **ces deux principes complémentaires**.

Proposition de parcours

Le dispositif scénographique de l'exposition, s'il suit un fil essentiellement **chronologique**, des origines du cinéma aux photos des stars plus récentes, offre une multiplicité de parcours possibles. L'approche proposée ci-dessous se décline en **six pistes** complémentaires ; elles reprennent en grande partie l'ordre des **dix sections** tout en se concentrant sur les « objets de cinéma » qui se prêtent le plus à une exploitation pédagogique. La consultation du [livret de l'exposition](#), rédigé par l'équipe de la Cinémathèque de Toulouse permettra d'en avoir une approche plus exhaustive.

Des liens vers des **documents consultables sur le [site de la Cinémathèque](#)** sont par ailleurs proposés.

La visite pourra s'achever par une observation du **dispositif scénographique** afin de voir comment il a su tirer parti des contraintes et des atouts de l'architecture de la médiathèque.



[Retour au sommaire](#)

Perspectives :

HDA Collège « Arts, techniques, expression » (l'œuvre d'art et l'influence des techniques)

HDA Lycée « Arts, sciences et techniques » (l'art et les innovations scientifiques et techniques)

Arts plastiques 5^{ème} et 4^{ème} les images dans la culture artistique ; la nature et les modalités de production des images

EE 2^{nde} Arts visuels-« *développer la culture personnelle de l'élève en l'ouvrant à des œuvres patrimoniales et à des créations dans le domaine des arts visuels* »

EE 2^{nde} MPS Thème « Science et œuvre d'art »

EE 2^{nde} Patrimoine -« *interroger l'objet patrimonial dans son espace de création, en le situant dans une chronologie générale de l'histoire des arts et dans le monde culturel d'aujourd'hui.* »

Cette première partie de l'exposition comprend trois sections complémentaires présentées autour d'un module en bois dont l'architecture rappelle les baraques foraines des débuts du cinéma. Le parcours débute logiquement par un rappel historique des **origines** du spectacle cinématographique et de la **matérialité** du support filmique. Il peut être utile d'indiquer aux élèves que la vision commune d'un art qui serait né avec l'invention des frères Lumière est trompeuse : le Cinématographe est issu d'un double héritage, **celui de la photographie et des instruments optiques, comme la lanterne magique.**

Magie et cinéma : le pré-cinéma et les instruments optiques

Le terme **pré-cinéma** désigne l'ensemble des techniques de projection et d'animation d'images qui ont précédé l'invention du Cinématographe, et plus précisément, la période antérieure à l'invention du **film celluloïd souple en nitrate**, en 1888. C'est cette invention commercialisée par Eastman qui permet à l'Américain Edison puis aux Français Emile Reynaud et aux frères Lumière de mettre au point des procédés techniques de reproduction du mouvement. Le Cinématographe, cette « invention sans lendemain » selon la formule prêtée à Auguste Lumière, est aussi le **point d'aboutissement d'une série de perfectionnements techniques tout au long du XIX^e siècle** : certains inventeurs tentent de donner l'illusion du mouvement en s'appuyant sur l'optique, d'autres perfectionnent la photographie pour mieux appréhender le réel.



Stéréoscope, gravure (1867)



Praxinoscope, gravure de E. Chauvet, (1879)

L'observation et la manipulation des divers objets optiques exposés peuvent faire prendre conscience aux élèves de la dimension ludique et même magique du rapport à l'image : ces jouets dont certains remontent au début du XIX^e fascinent par leur capacité à créer l'illusion de la réalité dans le cas du **Thaumatrope** puis l'illusion du mouvement, **Zootrope** et **Praxinoscope** grâce au principe de la persistance rétinienne. Ou quand la science rencontre le divertissement...

Zoom sur la lanterne magique



La lanterne magique, apparue au cours du XVII^e siècle peut être considérée comme l'ancêtre des appareils de projection ; constituée d'une lentille convergente, d'une source lumineuse (flamme de la bougie puis lampe électrique), la lanterne projette des images peintes sur une plaque de verre qui semblent apparaître de façon surnaturelle. Elle est surtout la première machine à projeter sur un mur ou une surface plane, des images dont la taille est assez grande pour être vues par plusieurs personnes en même temps.

Séance de lanterne magique, (XVIII^e)

Prolongement :

L'observation des **plaques de lanterne magique** exposées dans cette section peut être le point de départ d'une étude plus vaste de ces objets de cinéma à partir des collections numérisées consultables sur le site de la Cinémathèque. On peut ainsi constater la grande variété des images projetées (récits mythologiques, saynètes de la vie quotidienne, scènes burlesques, érotiques, paysages, figures géométriques....) et s'intéresser aux **effets produits sur les spectateurs** venant assister à ces séances : rire, fascination, effroi... Occasion de souligner également toute l'ambivalence du statut accordé aux images dans un Siècle des Lumières où le rationalisme n'exclut pas l'attraction pour le **surnaturel**. La lanterne magique, d'abord baptisée « lanterne thaumaturge » ou « lanterne de peur » est ainsi employée à la fois dans le cadre de séances de « fantasmagories » -l'art de faire parler les fantômes- et comme support didactique.

Par ailleurs, sur le plan strictement **optique**, la lanterne est une sorte de laboratoire pour l'expérimentation des trucages, effets spéciaux (les effets stroboscopiques) et autres procédés de surimpression que Méliès adaptera par la suite au Cinématographe.

La fascination pour les dispositifs optiques en tous genres est évoquée dans de nombreuses oeuvres littéraires (*Faust, Du côté de chez Swann, Le Grand Meaulnes...*) et cinématographiques (*Fanny et Alexandre* pour la lanterne magique, *Sleepy Hollow* pour le thaumatrope, ou encore *Hugo Cabret* pour les cinémagies de Méliès). Plus largement, ce sont **les liens originels et très profonds entre magie et cinéma** qui peuvent être abordés par ce biais.

On peut enfin, dans le cadre du cours d'arts plastiques envisager **la réalisation de plaques de lanterne magique**.

[Collections de lanternes magiques](#)

Les premières séances de projection

A quoi ressemblaient les premières **séances de cinéma** ? Comment se déroulait cette **attraction foraine** ?

La réflexion peut débuter par l'analyse comparée de deux affiches exposées sous la cabane, celle des « Pantomimes lumineuses » de Jules Chéret (1892) et l'affiche « Cinéma parlant Gaumont » de 1905. Une décennie sépare ces deux documents, mais c'est toute une mutation -technique, esthétique et culturelle- qui se révèle dans cet écart. Entre temps, le lancement du Cinématographe des Frères Lumière, en 1895 transforme la nature des images projetées ; en donnant à voir l'enregistrement mécanique de la réalité, il s'inscrit aussi dans l'héritage de la photographie.

Le théâtre optique d'Emile Reynaud

Premier dispositif de projection d'images animées sur grand écran, le théâtre optique d'Emile Reynaud **combine les principes du praxinoscope** (fondé sur un système de miroirs prismatiques) **et de la lanterne magique**. Sur une bande de gélatine sont fixées des vignettes dessinées et coloriées à la main (500 en moyenne). Le déroulement de la bande s'effectue à l'aide d'une bobine actionnée manuellement, ce qui permet de ralentir, d'accélérer le rythme, de revenir en arrière... Deux lanternes magiques projettent, pour l'une les personnages, pour l'autre les décors. La durée des pantomimes varie de 1 à 5 minutes environ. Malgré le succès des séances de « pantomimes lumineuses » organisées pendant 8 ans au Musée Grévin, le théâtre optique ne résiste pas au succès du Cinématographe des Frères Lumière, procédé industriel projetant des vues dont il est possible de faire des copies. **Inventeur du dessin animé et du cinéma d'animation**, Reynaud, par son génie mais aussi par sa fin tragique, n'est pas sans rappeler Méliès, tous deux ayant fini par détruire une grande partie de leurs œuvres.



Les Pantomimes lumineuses, Jules Chéret, 1892

L'affiche des « Pantomimes lumineuses » vante la magie des séances de théâtre optique qu'organisait Emile Reynaud en personne, au Musée Grévin. Il s'agit d'une lithographie, réalisée par Jules Chéret, l'un des maîtres de l'illustration à la Belle Époque, dont l'influence se retrouve notamment dans certaines œuvres de Toulouse-Lautrec. Comme la plupart des affiches de cet auteur, celle-ci met en scène une figure féminine, en mouvement, « la Chérette », effectuant ici des mouvements de danse. On pourra s'interroger sur la façon dont Chéret tente de recréer la magie des séances de théâtre optique (contraste des couleurs, jeu d'ombre et de lumière, dynamisme de la composition, travail sur la profondeur, évocation de l'univers de la danse et du cirque..).

La réflexion peut également être prolongée par une recherche sur le pantomime, de ses origines antiques à ses formes modernes.

Affiche Cinéma-parlant Gaumont 1905

Placardé sur les murs de villes et les devantures de salles où se déroulait la séance, ce type d'affiche avait une **fonction purement promotionnelle**. Celle-ci peut donner lieu à une analyse lexicale et typographique assez simple ; le relevé des adjectifs utilisés indique de façon évidente que le spectacle cinématographique, avant d'être associé à la projection d'un « film » est d'abord une **attraction et une prouesse technologique** vantées en tant que telles. La mention « Tournée de vulgarisation scientifique » mérite d'être relevée : le procédé cinématographique est l'emblème de la modernité triomphante et à ce titre exhibé fièrement de ville en ville. On pourra attirer l'attention des élèves sur le rapport de dépendance que cette nouvelle attraction entretient avec le **modèle théâtral** encore largement dominant au début du XX^e siècle. Les projections ambulantes ont lieu dans le cadre prestigieux d'une salle de théâtre et le **spectacle relève également pour une large partie de l'univers de la scène** : des numéros filmés de music-hall -chansonnettes, opérettes, opéra-comique- produits par des vedettes parisiennes constituent le moment central d'un spectacle qui inclut des projections d'une tout autre nature : « drames, voyages, romans d'aventure, scènes comiques », mais aussi actualités. Il faudra attendre les années 1910 et l'invention du montage pour que les vues de « théâtre filmé » et les attractions cèdent la place à des œuvres véritablement narratives.



Affiche *Cinéma parlant Gaumont* (1905)

Le « **cinéma** » -l'abréviation apparaît pour la première fois en 1900- désigne donc dans ses premières années moins une forme de spectacle prédéfinie qu'un moment mêlant diverses formes de divertissement. Le Cinématographe est un spectacle **populaire et familial**, dont le prix est moins élevé que celui du théâtre, même si deux types de tarifs sont également pratiqués.

Deux éléments a priori surprenants peuvent enfin être relevés : il est question d'une part de « **Cinéma parlant** » -la taille des lettres capitales suggère qu'il s'agit là d'un argument majeur pour attirer le spectateur-, d'autre part, l'affiche mentionne « **la cinématographie des couleurs** ». Si le cinéma ne devient effectivement « parlant » qu'à partir de la fin des années 1920, les projections même dans les premiers temps du cinématographe étaient sonores : il pouvait s'agir de **commentaires et de bruitages** réalisés par un bonimenteur présent dans la salle, d'une **musique d'accompagnement jouée en direct par des musiciens ou enregistrée** et diffusée par un chronophone, instrument permettant de synchroniser le son sur disque et le déroulement de la bobine du Cinématographe. Quant à la couleur, on précisera aux élèves que si les films étaient pour la plupart tournés sur des pellicules en Noir et Blanc, certains étaient teints en laboratoire, d'autres enfin, colorisés au pochoir ou au pinceau.

Le parcours peut se poursuivre par le visionnage des six courts-métrages projetés sur l'écran situé sur le panneau gauche. La sélection proposée offre un **panorama** intéressant des productions du cinéma muet, de 1902 pour *Les Frères Laure*, à 1926, pour les films de Charley Bowers. On pourra notamment attirer l'attention des élèves sur **l'influence de l'univers du cirque et du music-hall** particulièrement évidente dans les quatre premiers films, à travers le recours aux trucages. On notera même l'utilisation de mouvements de caméra pour *Le roi des sauteurs*. L'évolution entre ces premiers courts métrages et les deux « **slapsticks** » de Bowers est évidemment flagrante tant en terme de montage et de construction narrative (rôle des intertitres) que de jeu des acteurs. Le lien avec d'autres artistes burlesques comme Buster Keaton ou même Chaplin peut être établi. On insistera sur **l'inventivité** de Bowers en matière de trucage et sur l'histoire hors-norme de ce cinéaste redécouvert grâce au travail d'enquête de l'équipe de la Cinémathèque autour de Raymond Borde.

Slapstick. Formé à partir de « slap » (baffe) et « stick » (bâton), le terme désigne le procédé de bruitage destiné à imiter l'effet de gifles sonores au cinéma. Par extension, le slapstick est utilisé pour qualifier l'une des tendances du cinéma burlesque américain des années 1910 à 1930.

Le cas Charley Bowers ou le mystère Bricolo

L'histoire de la redécouverte de Bowers, tient à la fois **au hasard des collectes et à l'obstination du collectionneur Borde**. Elle apporte un éclairage sur le **travail d'enquête** mené par la Cinémathèque de Toulouse, en relation étroite avec d'autres Archives, travail qui a abouti à la collecte, la description puis la diffusion d'un ensemble de films totalement tombés dans l'oubli. C'est un cinéaste majeur du cinéma muet qui a ainsi pu être **réhabilité** au terme d'un processus qui correspond à un pan important de l'histoire de la Cinémathèque. **Le nom de Bowers renvoie en effet aux origines de la collection.** Parmi les stocks de bobines, souvent en mauvais état, acquises auprès de tourneurs forains de la région toulousaine par Borde et Icart, se trouvent de nombreux courts métrages comiques américains de la période du muet. Certains films attirent plus particulièrement l'attention des membres de la Cinémathèque par leur originalité : tous mettent en scène le même acteur, « *un homme d'une quarantaine d'années, au visage maigre et allongé, un peu comme celui de Buster Keaton* ». Les boîtes de bobines étant rouillées, **l'identification de l'auteur est impossible.** Seuls trois titres sont lisibles sur l'ensemble des boîtes, « *Pour épater les poules* », « *Non, tu exagères* » et « *Bricolo* ». Les copies originales sur support nitrate sont retirées sur support acétate non inflammable et projetées une première fois en 1968, puis restaurées en collaboration avec la Cinémathèque Royale de Belgique ; enfin, Borde lance un appel, via l'une des revues auxquelles il collabore régulièrement, ***Midi-Minuit fantastique***. En vain : le mystère Bricolo s'épaissit en même temps que croît l'intérêt des archivistes pour ses films. C'est en consultant pour une tout autre raison, une revue corporative de l'année 1928, que l'un des membres de la Cinémathèque remarque, quelques mois plus tard, une publicité d'un loueur de films **associant le surnom « Bricolo » à Charley Bowers.** L'identification confirmée, Borde fait appel à la Cinémathèque québécoise et à la Library of Congress de Washington qui détient un grand nombre de titres afin qu'elle établisse une filmographie complète du cinéaste. **La collaboration entre Archives permet ainsi de reconstituer progressivement l'œuvre et la personnalité complexe d'un artiste singulier.** Après une enfance passée dans les milieux du cirque, Bowers aurait enchaîné un certain

nombre de petits métiers, avant d'entamer une carrière de caricaturiste dans un journal. Il collabore ensuite à la réalisation de **cartoons, et de dessins animés**, dont la célèbre série *Pim Pam Poum*. **Comme Méliès, il a une idée fixe, celle de créer des trucages permettant d'associer acteurs, marionnettes et objets animés.** Abandonnant les cartoons, il se lance au cours des années 1920 dans la réalisation de 18 courts métrages, les « Bowers Comedies », qu'il produit lui-même, ce qui explique la disparition des négatifs aux Etats-Unis. **Le cas Bowers, est aussi pour Borde, l'occasion d'établir la généalogie d'un genre, le « slapstick », court-métrage burlesque qui était projeté en complément de programme et n'a pas survécu au muet, supplanté par le dessin animé.** Ces films se distinguent cependant des autres productions burlesques par **leur fantaisie, leur inventivité poétique qui, pour Borde évoquent le Surréalisme et confinent parfois au fantastique, voire à l'absurde** : « *c'est la logique surréaliste de « l'un dans l'autre » où l'objet s'identifie à un autre objet dont il assume le rôle, en superposant deux réalités* », écrit-il dans un numéro spécial de la revue *Archives* publié en 1987. La démarche artistique de Bowers, fondée sur la logique du détour et du coq-à-l'âne le conduit à mettre en scène des machines complexes, dont la fonction est totalement incongrue : dans *Pour épater les poules* par exemple, un appareil sert à assouplir les coquilles d'œufs d'où jaillissent des créatures qui elles-mêmes se transforment en autos miniatures... C'est cette **collision entre univers mécanique et imaginaire**, dans laquelle Borde voit une « *dérision de l'âge industriel* », qui a valu à Bowers, sa consécration par les Surréalistes, au premier rang desquels, Breton lui-même. Ses films, dont une partie seulement a pu être retrouvée, ont souvent été projetés à la Cinémathèque ou hors-les-murs, au festival d'animation d'Annecy, par exemple.

L'observation du **projecteur portatif de 1920** peut servir de transition pour évoquer les **origines foraines du cinéma**. Des débuts du Cinématographe jusqu'aux années 1950, en effet, malgré la concurrence croissante des salles de cinéma, de nombreuses projections ambulantes étaient proposées aux spectateurs en particulier dans les campagnes : le cartel évoque l'exemple de la famille Besson qui partageait ses activités entre le cirque en été, et les projections de films l'hiver. Ces films montrés par des forains, particulièrement actifs dans la région toulousaine, sont à l'origine des premières collections constituées à la fin des années 1950 par Raymond Borde. L'interdiction d'utiliser la pellicule nitrure inflammable, la concurrence croissante du cinéma et de la télévision marquèrent le **déclin progressif de ces projections itinérantes** ; c'est grâce à ce premier apport de films forains, notamment de burlesques muets, que le fonds de la Cinémathèque a pu se développer.

La matière « film »

La question des supports -argentique et numérique- et des formats est sans doute assez méconnue des élèves et complexe à aborder.

L'un des panneaux situés sous le module en bois donne un aperçu des **principaux formats de pellicule employés au cours du XX^e siècle**, le nom correspondant en mm à la largeur de la bande. Une observation attentive permet de distinguer les divers éléments constituant le film : les photogrammes, séparés les uns des autres par une bande noire, les perforations permettant d'entraîner la pellicule, enfin, pour le cinéma sonore, la bande-son repérable grâce au mince liseré de couleur.

Une fois ce repérage effectué, on peut s'intéresser aux divers types de pellicule exposés : la différence de format renvoie aussi bien à des **critères techniques et économiques qu'esthétiques**. De façon très schématique, on retiendra que plus le format est large, plus grande est la qualité du film et plus élevé le coût de la bobine.

Si le format 35 mm est le format standard utilisé par les cinéastes professionnels depuis les Frères Lumière, d'autres formats ont été inventés et commercialisés au cours du XX^e siècle. Parmi eux des **formats substandard**, comme le 16 mm, lancé dès 1920 pour les cinéastes amateurs et souvent utilisé par la suite par les documentaristes ; le 8 et même le super 8, d'un prix moindre, privilégiés par les cinéastes amateurs pour les « films de famille ». Il peut être intéressant de réfléchir avec les élèves **à la façon dont un medium, un support peuvent donner naissance à une écriture cinématographique particulière et donc à une esthétique spécifique** ; si les formats substandard proposent une qualité d'image inférieure à celle du 35, à l'inverse, le format 70 mm, par sa grande largeur permet d'obtenir **une image plus détaillée, de très grande qualité mais d'un coût de tirage très élevé**. Ce format popularisé dans les années 1950 était réservé aux productions à gros budget, des superproductions américaines essentiellement. *Playtime*, de Jacques Tati est ainsi l'un des rares films français tourné dans ce format. Le cinéaste justifie ainsi ce choix, dans un entretien donné lors de la sortie du film : « *Si je tourne en super 8, je vais filmer une fenêtre, en 16 mm je vais en avoir quatre, en 35 mm je vais en avoir douze et en 70 mm, je vais avoir la façade d'Orly.* »

Ce module offre également l'occasion d'aborder, de façon très concrète, **la question de la conservation des films**, qui est à l'origine de la création des cinémathèques et qui reste aujourd'hui encore l'une de leurs missions essentielles.

La pellicule est un **support fragile, périssable** : l'immense majorité des films tournés depuis les débuts du Cinématographe jusqu'aux années 1920 a disparu pour des raisons diverses : incendie lié au caractère très inflammable du nitrate, dégradation liée à l'usage ou à la mauvaise conservation, mais aussi destructions volontaires... Le spectacle cinématographique, du fait de ses origines foraines était alors considéré comme un divertissement éphémère, sans valeur artistique.

La pellicule -le film celluloïd- a été utilisée des années 1890 jusqu'à nos jours ; malgré le passage progressif au numérique à partir de la fin des années 1990, certaines projections se font encore en argentique. Il peut être utile de rappeler aux élèves que la fiabilité du support numérique est encore faible, à la différence de celle du support argentique estimée à plusieurs centaines d'années dans des conditions optimales de conservation.

Bref historique des différents supports argentiques

La pellicule filmique doit offrir des qualités de souplesse, de stabilité et surtout de résistance compte tenu du caractère mécanique et répétitif de la projection. **L'industrie cinématographique est le reflet des progrès technologiques, en même temps qu'un laboratoire où sont expérimentés de nouveaux matériaux**. Au cours du « premier siècle du cinéma », qui se confond désormais avec l'histoire du film argentique, **trois principaux types de support chimique ont été élaborés et exploités** :

Type de support	Qualités/ caractéristiques	Risques	Période d'exploitation	Conditions de conservation
Nitrate de cellulose (« film-flamme »)	Grande résistance mécanique Qualités optiques excellentes	Très instable Inextinguible S'enflamme à 140° C en libérant des vapeurs nitreuses très toxiques	1895/1951 (interdiction définitive en 1961) Commercialisé par Eastman dès 1892 Le format 35 mm devient standard dès 1910	S'auto-détruit avec le temps même dans des conditions de stockage optimales (dans des compartiments en béton).
Triacétate de cellulose (film-sécurité)	Stable Assez grande résistance mécanique Ininflammable	S'altère irrémédiablement en vieillissant (perte d'humidité et de plastifiant, émanation de vapeurs d'acide acétique, « syndrome du vinaigre » Altération des couleurs (pour les films des années 60/80)	1934/1980	3° C et 35% d'humidité
Polyester	Très grande résistance mécanique Excellente stabilité Insensible aux variations de température	Risque dans certains cas -rares- de détérioration des griffes des projecteurs, en raison de sa grande résistance.	Conçu dès 1945, apparaît dans les années 1960 pour le format super 8, est utilisé massivement depuis les années 1980 à la place du triacétate ; seul support depuis 1997	Plus de 100 ans, (400 estiment certains) dans des conditions de conservation optimales : température de 15°C et taux d'hygrométrie constant de 40%

Prolongement :

Toutes disciplines : visite du centre de conservation de la Cinémathèque à Balma

Arts plastiques : la pellicule argentique peut perdre sa fonction première pour devenir un support de création, objet de retouche, par des techniques de colorisation, de grattage par exemple. Plus largement, le travail sur la pellicule usagée a donné naissance à la pratique du « found footage », littéralement « enregistrement trouvé », à mi-chemin entre cinéma expérimental et arts plastiques.

[Retour au sommaire](#)

Piste pédagogique 2. La passion du cinéma, du culte des stars au fétichisme de la collection

Perspectives :

HDA Collège « Arts, créations, cultures » (l'œuvre d'art et ses formes populaires)

Arts plastiques 5^{ème} et 4^{ème} : les images dans la culture artistique

HDA Lycée : « Arts, artistes, critiques, publics »/ « Arts, goût, esthétiques »

EE 2^{nde} Arts visuels

Lettres 3^{ème} : Etude de l'image : l'image comme engagement et comme représentation de soi.

Il s'agit ici de s'interroger sur les diverses manifestations de la passion du cinéma, au cours du XX^e siècle ; les sections « **Collectionneurs** » et « **Cinémathèques** » mettent en regard dans la même salle deux formes de cinéphilie bien différentes et cependant complémentaires.

Le parcours peut débuter par la section des « collectionneurs » qui occupe le mur droit de la salle d'exposition située au rez-de-jardin. La scénographie a fait le pari de la juxtaposition de quatre collections ; des **liens de parenté entre les démarches** sont ainsi mis en évidence par-delà l'hétérogénéité des objets exposés.

Les collections de Max Montané et Dina Maigret : le cinéma hollywoodien comme objet de culte.

Ces deux collections méritent d'être rapprochées tant elles traduisent toutes deux, selon des formes différentes, la véritable **fascination exercée par le cinéma hollywoodien sur l'imaginaire des spectateurs européens** dans la première moitié du XX^e siècle.

Dans le cas de Max Montané, il s'agit d'une forme de **passion par procuration** puisqu'elle se nourrit d'un **échange épistolaire** de plus de 20 ans avec Robert Florey, acteur, scénariste et réalisateur français ayant fait carrière à Hollywood. Parti en 1921 comme envoyé spécial de la revue *Cinémagazine*, Florey intègre très rapidement le milieu des grands studios, il devient l'attaché de presse du couple formé par Douglas Fairbanks et Mary Pickford, et même le secrétaire particulier de Rudolph Valentino, fréquentant acteurs et cinéastes avant de se lancer dans la réalisation. Il est également l'assistant de Chaplin sur le tournage de *Monsieur Verdoux*. Comme le chanteur et acteur Maurice Chevalier aux côtés duquel il apparaît sur l'une des photos, Robert Florey, incarne la figure du Français partant à la conquête d'Hollywood. Bien qu'aujourd'hui largement oublié du grand public, Florey a connu une longue et brillante carrière de réalisateur, pour la Paramount puis pour la télévision.

Au-delà de la dimension très romanesque de cette relation entre deux amis de plume qui ne se sont jamais rencontrés, la collection déposée par Max Montané, cinéphile

toulousain ami de Raymond Borde, offre un **aperçu de l'univers des studios de l'âge d'or hollywoodien** et aussi de la fascination qu'il exerce sur des spectateurs du monde entier. On peut ainsi étudier la façon dont l'acteur Florey se met lui-même en scène dans la position du jeune Français, ami des plus grands cinéastes, tout en jouant le rôle de témoin privilégié. L'observation peut aboutir à une **typologie des divers documents réunis dans cette collection**. Les photos de tournage, de promotion, les dédicaces, les lettres ainsi que les livres de souvenirs : tous concourent à faire de l'acteur un personnage dont l'aura, l'image sont aussi importants voire plus importants que la performance réelle. **Le star-system** est né...



Robert Florey, photo de tournage de *Girl missing*, 1933

Prolongement :

Lettres. Le récit de voyage à Hollywood constitue dans les années 1930, en Europe, **un genre littéraire en soi**. On citera notamment Cendrars, Kessel, ou encore Ilya Ehrenbourg. Dans *Hollywood, la Mecque du cinéma*, dont l'un des dédicataires n'est autre que Robert Florey... Cendrars, envoyé à Hollywood par le journal *Paris-Soir* dévoile progressivement l'envers peu

féérique du décor. L'étude de quelques extraits peut offrir un contrepoint utile à l'image très idéalisée de l'univers évoqué par Florey dans *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*.

La collection de Dina Maigret, beaucoup plus **homogène** par son contenu, s'inscrit dans la continuité de celle de Max Montané : on y perçoit la même fascination pour le rêve hollywoodien avec une passion toute particulière pour les stars. Journaliste à la revue *Cinémonde* Dina Maigret (1918-2006) a consacré sa vie à l'univers du cinéma, transformant son appartement parisien en véritable temple dédié aux stars hollywoodiennes. Les éléments de sa collection personnelle étaient à l'origine destinés à alimenter un projet d'encyclopédie du cinéma resté à l'état de rêve.

En entrant dans la salle, le regard du visiteur est immédiatement attiré par les couvertures colorées de magazines exposées en vitrine.

Le dispositif d'accrochage souligne de façon spectaculaire des traits communs entre ces diverses couvertures, une **identité visuelle évidente tant en terme de graphisme, de format (22 x 30), que de lettrage**. Une observation plus attentive permet de comprendre qu'il s'agit de couvertures extraites de publications différentes Motion-Picture, Screen book, Screen land, Picture play, etc. Par-delà la variété des titres, c'est un genre journalistique à part entière qui s'affirme, le « **fan-magazine** ». Ces revues américaines, destinées à un public populaire reposent sur des ressorts identiques : valorisation de l'image de la star dessinée en Une -le plus souvent au pastel-, confidences, potins de la vie à Hollywood ... Il s'agit d'alimenter l'usine à rêves en présentant l'icône sous un jour à la fois **familier et inaccessible** ; le magazine Motion Picture a ainsi lancé le premier courrier des lecteurs afin de fidéliser le public des lecteurs-spectateurs.



« Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre. Le visage de Garbo est *Idée*, celui de Hepburn est *Événement*. » Barthes, « **Le visage de Garbo** », *Mythologies*.

Cette partie de l'exposition présente une première forme de passion cinéphile fondée sur le culte des acteurs, forme de cinéphilie longtemps négligée voire méprisée par une partie de la critique -notamment française- en raison de son caractère populaire.

Prolongement :

L'observation des photos et couvertures de magazines ainsi que des dédicaces peut donner lieu à une analyse précise de la **construction et de l'évolution de l'image de la star (posture, décor, accessoires, retouches...)** On pourra, dans le cadre du cours d'arts plastiques ou de l'enseignement d'exploration « Arts visuels » proposer aux élèves de réaliser des portraits « à la manière de... »

Plus largement, ces revues donnent à voir une **représentation très stéréotypée de la féminité**. L'étude de cette imagerie peut être envisagée dans une perspective sociologique et historique très large, celle de la constitution au cours du XX^e siècle à travers le cinéma hollywoodien mais aussi la mode ou la publicité de figures successives : **la Gibson-girl, la cover-girl voire la pin-up**. L'étude peut être complétée par la comparaison des magazines américains et des revues françaises de la même époque, comme [*Pour vous*](#), dont la collection numérisée est consultable sur le site de la Cinémathèque.

Sur le plan plastique et esthétique, les couvertures de magazines, tout comme les photos dédicacées de cette section ou de la section « Célébrités » située au 3^{ème} étage, peuvent donner lieu à une étude très complète du **portrait en tant que genre**. Comment éclairage, traits, maquillage, posture, accessoires, coiffure contribuent-ils à idéaliser la personne pour la transformer en star ? Des photos de stars des années 1930 à celles d'aujourd'hui, quelles évolutions peut-on observer ? Les critères de la photogénie ont-ils totalement changé, du vaporeux portrait glamour à une image qui privilégie en apparence un certain naturel ? On pourra notamment être attentif au caractère plus ou moins « posé » de certains portraits récents, tel celui du cinéaste Guédiguian, assumant non sans humour la posture qui pourrait être celle d'un super-producteur hollywoodien des années 30.

Les dédicaces qui apparaissent sur ces photos ou sous la forme d'autographes (voir le panneau dans la section Dina Maigret) traduisent à l'extrême la dimension fétichiste de certaines collections. Posséder une photo dédicacée ou même une signature relève du désir de s'approprier une part, même infime, de la personnalité admirée. On s'interrogera sur les origines et sur les formes de survivance d'une telle pratique.

Des liens peuvent être établis avec les textes suivants : le chapitre de Cendrars sur « le sex-appeal » dans *Hollywood, la Mecque du cinéma*, l'essai de Barthes « L'acteur Harcourt » extrait des *Mythologies*.

Le cycle de [la programmation du mois de décembre 2014 « Glamour »](#) entre également en résonance avec cette thématique.



Portrait dédié de Buster Keaton, tirage argentique, 1931



Portrait dédié de Rita Hayworth, tirage argentique, 1940



Portrait dédié de Henry Fonda, tirage argentique, 1940

L'observation des nombreuses photos exposées dans les différentes sections peut aboutir à une première typologie assez simple.

Photos de cinéma

- **Les photographies de plateau** représentent des scènes qui correspondent aux images visibles à l'écran. Et cela même si contrairement au photogramme, elles sont prises par un photographe spécialisé qui sur le plateau, dans un angle identique à celui de la caméra, restitue une réalité (presque) parfaite bien qu'illusoire.

-**Les photographies de promotion** : ce sont des photos qui se rattachent obligatoirement à un film, même si elles ne peuvent montrer qu'un portrait d'acteur (à partir du moment où l'acteur porte le costume du film ou qu'une mention particulière se rapporte au film).

-**Les photographies de tournage** : elles montrent l'équipe technique et les acteurs au cours du tournage, mais en dehors des prises de vues du film.

-**Les photographies de personnalités** : ce sont toutes les photos montrant des personnalités appartenant à l'univers du cinéma, du moment que ces images ne sont pas liées à un film.

-**Les photographies de repérages** : liées à la préparation d'un film, elles ne doivent pas être confondues avec les photos de tournage.

Denis Magnol et Thomas Hill : le « collectionnisme de l'affiche »

Les deux dernières collections privées présentées au sein de cette section se caractérisent par leur **caractère très spécialisé voire fétichiste** : le collectionneur allemand comme son confrère français parcourent en effet l'Europe à la recherche de pièces rares, d'objets uniques : des affiches de film. Passionné par les films de genre -de « mauvais genre » - fantastique, série B, western spaghetti, Denis Magnol est un partenaire régulier de la Cinémathèque à qui il confie chaque année un nombre d'affiches. On pourra s'intéresser pour cette première approche, au caractère très coloré et figuratif de ces quatre affiches exposées et relier chacune d'elles à un genre précis : western, comédie d'aventure, film de série B ... et faire le lien avec les [affiches Azais](#), pépites des collections, qui ont fait l'objet d'une exposition maintenant numérisée et consultable en ligne sur le site de la Cinémathèque. L'univers du **cinéma de genre et du cinéma-bis** peut enfin être abordé à travers l'œuvre du cinéaste Jean Rollin (section « Les réalisateurs »).



Prolongement :

Arts plastiques : les affiches de *La Jungle en folie* et de *Monsieur Suzuki* peuvent donner lieu à un travail sur la **composition de l'image** ainsi que sur la **transposition des codes**, en l'occurrence ceux de la Bande-dessinée et du film noir. Dans les deux cas, l'affiche repose sur la coexistence de scènes renvoyant à des espaces-temps différents. Voir également la piste 4.

Le cinéma-bis : une contre-culture cinématographique ?

Le **cinéma dit « d'exploitation »** est né dans un contexte économique précis, celui des studios hollywoodiens dans les années 1930. Afin d'attirer un nouveau public plus populaire dans les salles, les producteurs développent le principe du « **double programme** ». Un **film - qualifié de série B-** est diffusé en première partie de séance, avant la projection du film de prestige, le film A.

Le film de série B désigne donc d'abord **une catégorie, un mode de production, sans valeur péjorative explicite**. Cependant, les critères de production (budgets et temps de tournage réduits au maximum, réutilisation de décors et parfois de rushes d'autres films, recours à des acteurs moins prestigieux) ont contribué à la dévaluation critique de ces oeuvres. Enfin, et surtout, les films de série B sont des **films de genre** (policiers, films d'action, western, fantastiques, films d'horreur...) Leur mode de production -industriel- fait que la part de créativité est nécessairement limitée : le film de série B répond à une attente précise et reproduit les motifs du genre dans lequel il s'inscrit. Pour toutes ces raisons, et alors même qu'elle disparaissait en tant que catégorie officielle dès les années 1940, **la série B est devenue dans l'imaginaire collectif, et aux yeux de la critique, synonyme de cinéma mineur, de seconde zone et la formule reprise pour qualifier un style et un esprit, autant**

qu'un genre de films. L'univers des séries TV à partir des années 1960 notamment, **recycle les recettes du cinéma d'exploitation** : la série B et ses avatars deviennent ainsi l'objet d'un culte de la part de toute une génération de jeunes cinéphiles, désireux, par provocation et par conviction, d'inverser les hiérarchies culturelles. La notion de **cinéma-bis** apparue dans les années 1960 traduit ce **désir de réhabiliter des films et des genres sous-estimés** en leur prêtant une **dimension subversive** : on assiste à l'émergence d'une sorte de **contre-culture**, qui s'exprime notamment à travers le développement de revues spécialisées comme ***Midi-Minuit fantastique***, de fanzines, mais aussi la réalisation de films qui reproduisent l'esprit et le modèle du cinéma d'exploitation. L'engouement pour le cinéma-bis peut ainsi revêtir plusieurs formes : **goût du film de genre, fascination pour le « kitsch », plaisir au second degré face à un cinéma qui joue -parfois involontairement- sur la citation, ou la parodie.** La **série Z**, qui, à la différence de la série B ne désigne aucune catégorie officielle renvoie, quant à elle, à un groupe ou un sous-groupe de films qualifiés ainsi par dérision ; il s'agit de films dont la médiocrité peut paradoxalement être source de plaisir.

Les **quatre affiches** extraites de la **collection de Thomas Hill** méritent une attention toute particulière en raison de la qualité de leur graphisme. On sera notamment sensible à l'affiche réalisée par Hans Hillmann, célèbre graphiste allemand : *Panzerkreuzer Potemkin* (*Le Cuirassé Potemkine*), réalisation très épurée, stylisée à l'extrême, avec une utilisation symbolique du Noir et Blanc associée à un jeu sur les diagonales suggérant les fûts de canon. Quelques photogrammes du film sont présentés dans la même salle (section « les cinémathèques »).



Affiche allemande (sérigraphie) du *Cuirassé Potemkine*, Hans Hillmann, RFA, 1967

On pourra également noter l'interprétation très minimaliste et humoristique de *Spiel mir das Lied vom Tod* (*Il était une fois dans l'ouest*) affiche est-allemande de 1968, qu'il sera intéressant de comparer avec d'autres versions plus figuratives du film de Sergio Leone.

La confrontation au sein d'un même espace des **sections « Collectionneurs »** et « **Cinémathèque** » permet de comprendre la **diversité des formes de passions cinéphiliques** qui coexistent dès les années 20 : d'un côté la fascination pour un spectacle et un univers, fondé sur le culte des acteurs, de l'autre les tenants d'une approche plus artistique, plus exigeante du cinéma, fondé sur l'amour des œuvres et la défense de cinéastes, considérés comme de véritables auteurs. Même s'ils défendent une conception d'un art populaire, les fondateurs des Cinémathèques s'inscrivent historiquement dans un rapport artistique au cinéma, le septième selon Canudo, auteur de la célèbre formule. L'histoire des cinémathèques et des premières collections de films est liée au désir de sauver des œuvres vouées à disparaître (voir piste pédagogique 6).

[Retour au sommaire](#)

Perspectives :

HDA Lycée « Arts, contraintes, réalisations : l'art et les étapes de la création »

HDA Lycée « Arts, mémoires, témoignages, engagements »

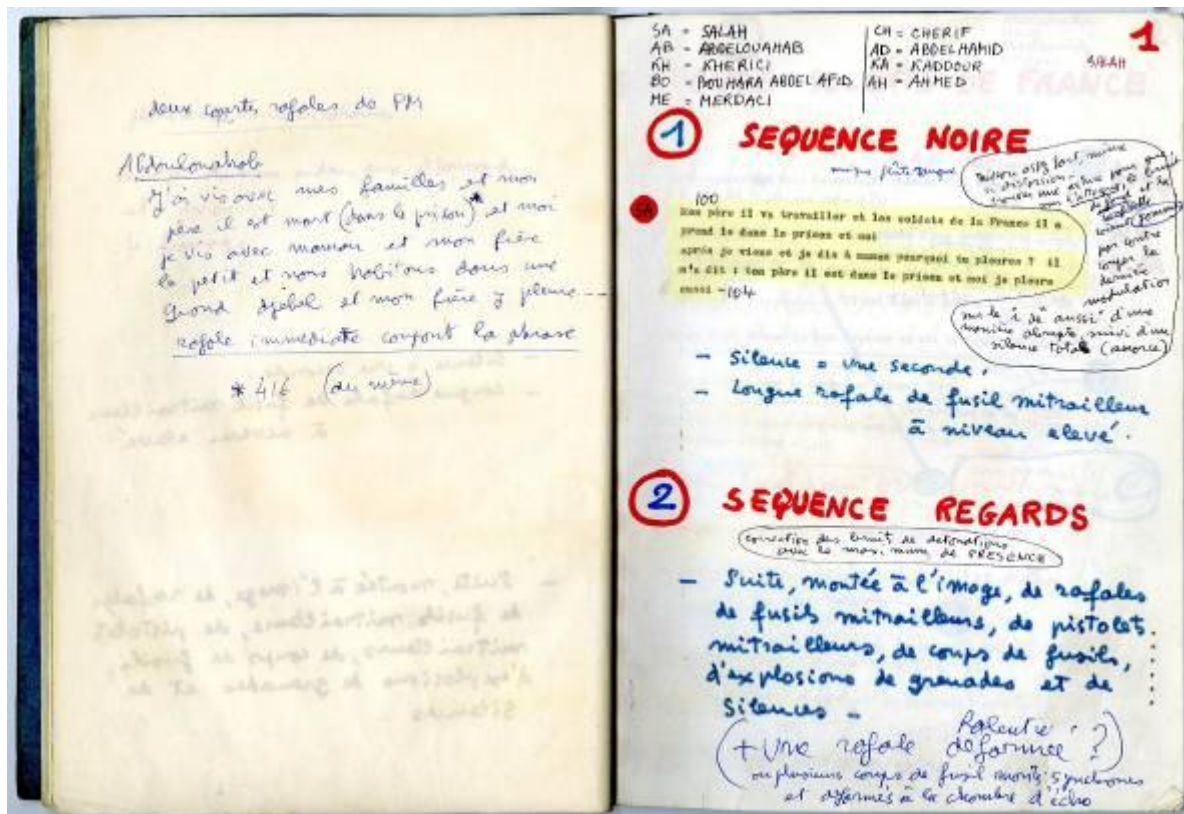
Lettre 1^{ère} L « Les réécritures »

La section des « réalisateurs » met en lumière des objets et des documents rarement exposés et cependant particulièrement intéressants : **les archives de travail –textes et images- liés à la préparation d'œuvres filmiques**. Ces documents dont l'accès est habituellement réservé aux chercheurs constituent un mode d'entrée privilégié dans l'univers de cinéastes, et dans le **processus de création** qui conduit d'un projet à sa réalisation.

La vitrine réunit les archives de quatre réalisateurs dont les démarches et les œuvres offrent une grande diversité. Leur seul point commun est de constituer des pièces maîtresses au sein des collections de la CT. Deux d'entre elles méritent une attention toute particulière.

Yann Le Masson (1930-2012). Chef-opérateur diplômé de l'IDHEC, Yann le Masson est contraint de partir au service militaire en Algérie comme officier parachutiste en 1955. Traumatisé par le conflit, décidé à défendre l'indépendance du peuple algérien, il rentre en métropole en 1958 et décide de dénoncer dans le court-métrage *J'ai 8 ans*, la violence de l'armée française. Ce film est souvent présenté comme le **manifeste d'un nouveau cinéma politique**. Par la suite, Le Masson poursuit son travail de chef-opérateur tout en réalisant plusieurs films documentaires majeurs tournés en 16 mm, dont *Sucre amer* (1963), *Kashima paradise* (1973) ou encore *Regarde, elle a les yeux ouverts* (1980).

Le film, tourné en 1961, est le résultat d'une collaboration entre plusieurs personnes qui toutes militent pour l'indépendance de l'Algérie. L'élément déclencheur est la découverte par le cinéaste René Vautier, ami de Le Masson de dessins d'enfants algériens traumatisés par le conflit, réfugiés en Tunisie dans la clinique de Frantz Fanon, médecin psychiatre et par ailleurs figure de proue de la lutte anti-coloniale. Yann Le Masson filme ces dessins et leurs jeunes auteurs, Olga Poliakoff, son épouse, enregistre leurs témoignages, Jacqueline Meppiel est chargée du montage final du film.



J'ai 8 ans. Continuité dialoguée, tapuscrit, manuscrit et collages (1962)

Le matériel rassemblé dans la vitrine consacré au film offre une vision très complète du **travail de réalisation**. La photographie de tournage sur laquelle apparaissent le réalisateur et sa compagne confirme le caractère artisanal et expérimental d'un film qui repose avant tout sur le **montage**. Le court-métrage a été tourné dans le bureau même du cinéaste et consiste en une série de plans fixes en noir et blanc, d'abord sur des visages d'enfants en regard- caméra, puis sur leurs dessins en couleur représentant l'armée française. On pourra attirer l'attention des élèves sur la **forme particulière du scénario**, mêlant continuité dialoguée, éléments tapuscrits et collage de textes, sur l'emploi très concerté des couleurs ainsi que sur le recueil des témoignages bruts des enfants qui figurent sur la page de gauche. Dans ce « **cinéma de montage** », le scénario a pour fonction de recueillir et d'ordonner des éléments hétérogènes.

L'observation de ces archives peut être prolongée par le visionnage du film sur l'écran du moniteur situé en face de la vitrine.



J'ai 8 ans. Dessin d'enfant utilisé pour le tournage du film, 1962

Jean-Daniel Pollet (1936-2004) : Proche à ses débuts de la Nouvelle Vague, ce cinéaste a pratiqué différents genres : fiction avec *L'Acrobate*, documentaire (*L'Ordre*), adaptation d'œuvres littéraires (*Le Horla*, *Tu imagines Robinson*). Son œuvre singulière et extrêmement diverse s'est développée à l'écart des modes et des contraintes commerciales. A partir des années 1980, son cinéma se fait plus **expérimental**, jouant sur le principe de la **reprise, de la variation autour de motifs ou de thèmes** empruntés à ses propres films ou à des œuvres littéraires, comme celle du poète Francis Ponge.

La vitrine consacrée à ce réalisateur nous permet d'entrer dans le laboratoire d'une œuvre qui entretient des liens étroits avec **l'écriture littéraire**. Les documents réunis sont d'une grande diversité tant en terme de support que de nature : scénario, planche-contact, poème dont certains passages sont surlignés, plan de travail... Sans entrer dans le détail de chaque archive, on distinguera deux types de documents. D'une part, **les textes purement techniques**, comme le relevé de tournage de *L'Acrobate* ou le plan de tournage du film *Dieu sait quoi* précisant les lieux, le temps de tournage ainsi que certaines indications de mise en scène (« plans nécessitant un long travelling ») ; d'autre part, **les documents de création** proprement dits, sortes de brouillons du film. Cette distinction en recoupe une autre : le scénario, le découpage obéissent à des critères formels, ils sont destinés à l'équipe de tournage, tandis que les textes préparatoires relèvent davantage d'une réflexion

personnelle, celle que le cinéaste entretient avec son œuvre. Le document de travail sur *Contretemps* porte ainsi la **trace des tâtonnements et des repentirs** de Pollet comme dans cette remarque « Mais d'abord, il aurait fallu expliquer ces images ». Cette oeuvre, qui repose sur le principe de la citation et du collage de ses propres films l'a conduit à inventer un système d'écriture complexe qui s'apparente à un jeu de cartes dont chacune renvoie à des plans, chaque film étant associé à une couleur et un numéro. **La combinaison des cartes est une sorte d'équivalent textuel du montage**. On touche ici à une forme de cinéma expérimental dont les archives révèlent le caractère très écrit, très concerté.

Les dernières archives exposées dans cette section sont celles du film *Dieu sait quoi*, tourné en 1994, film-hommage qui célèbre l'œuvre du poète Francis Ponge. Pollet cherche dans ce film qui repose sur une série de travellings hypnotiques à atteindre comme le poète les choses dans leur pure présence. Dans les deux œuvres, il s'agit de donner à voir les objets du monde dans leur étrangeté poétique, ce qui passe par l'invention d'un nouveau langage, libéré, purifié de toutes les conventions. Comme l'écriture de Ponge qui cerne la matérialité de l'objet par une série de notations, de nuances, **l'écriture cinématographique de Pollet cherche à faire éprouver la sensualité des choses**. La série de planches-contact indique l'attention accordée à la recherche de l'image et de la lumière parfaite, les mieux à même de faire voir l'objet.

Prolongement :

Lettres. CAV.

L'observation des textes et images qui entrent dans le processus d'écriture du film peut conduire à une réflexion plus large sur le travail de création artistique à travers l'étude des **fonctions du scénario** -outil technique au service de l'œuvre- ou des rapports entre texte et image dans le processus d'élaboration d'un film. Dans les deux cas, on insistera sur la spécificité de ces œuvres, de « montage » voire expérimentales, accordant peu de place aux aléas du tournage à la différence de certains documentaires des mêmes réalisateurs, moins « écrits ». En se gardant de toute analogie, nécessairement trompeuse étant donnée la différence de support, on peut cependant établir des rapprochements utiles entre ces documents et le **rôle des plans, des brouillons, de la rature et des repentirs dans le processus d'écriture littéraire**. L'observation de manuscrits de romanciers -Flaubert, Zola- ou les brouillons de Ponge, grand admirateur et grand inspirateur de Pollet peut compléter cette approche de la **genèse d'une œuvre**.

Les autres documents écrits pouvant accompagner le scénario

-le **synopsis** est un résumé beaucoup plus détaillé de l'histoire, allant de une à cinq pages (à peu près). Il indique à la fois le déroulement de l'histoire et fournit quelques principes de mise en scène qui ne figureront plus dans le scénario.

-le **séquencier** : il s'agit d'un découpage du film, séquence par séquence qui sont numérotées et où sont résumées les actions au style indirect, donc sans aucun dialogue.

-la **note d'intention** : l'auteur explique comment il a eu l'idée de cette histoire, ce qui l'a inspiré et la manière dont il souhaite travailler avec ses comédiens. Il peut s'étayer sur des indications de mise en scène. Grâce à ce document, il laisse imaginer l'esprit, le ton et le style du film : plutôt très découpé avec des gros plans, longs plans séquences, caméra à l'épaule, etc...

-le **découpage** est un document technique qui est indispensable ou non selon les films et les choix de création du réalisateur. Il se prépare avec le réalisateur et le chef-opérateur et fournit des indications, plus ou moins précises de mise en scène en découpant plan à plan la scène en fonction des décors. Le découpage définit les axes de la caméra, les déplacements des comédiens, etc.

-le **story-board** met en vignettes comparables à celles des dessins animés le découpage (place de la caméra, échelles de plan, etc.) Cette étape est indispensable dans le cas du cinéma d'animation.

-le **pitch** désigne une phrase qui sert d'accroche pour résumer de la façon la plus rapide possible, l'histoire du film en essayant de susciter l'envie, à l'instar d'un slogan publicitaire.

D'après Anne Huet, *Le Scénario*, collection les petits cahiers, Cahiers du cinéma/Scéren, 2005

L'étude des documents préparatoires des films peut se conclure par l'observation des archives du film *Delirium*, réalisé par Pierre Breinan, membre du Groupe des Cinéastes Indépendants, collectif de jeunes réalisateurs toulousains fondé dans les années 1960. Ces quelques documents sont les seuls vestiges d'un film dont l'unique copie a été perdue. Le panneau retrace le processus d'élaboration de cette **oeuvre d'animation**, dont on pourra identifier les divers éléments : dessins sur celluloïd de figurines, peinture d'un décor urbain, et à droite un **story-board** restituant les principaux moments du film. Au-delà de l'intérêt graphique de ces esquisses qui installent déjà une atmosphère singulière, cette oeuvre disparue permet de mesurer concrètement la **fragilité de la conservation** des films et d'aborder la question de leur réception.

Films perdus et retrouvés : les accidents du cinéma

L'histoire du cinéma regorge d'exemples d'œuvres disparues, et parfois retrouvées après de longues années, par pur hasard ou, plus souvent, grâce au travail des archivistes ou au zèle d'un collectionneur. On parle alors de **films-Lazare** pour désigner ces films fantômes revenus « d'entre les morts ». A la différence des autres arts, une œuvre de cinéma n'existe que rarement sous la forme d'un exemplaire unique, ce qui pourrait a priori lui conférer une espérance de vie supérieure à celle d'un tableau ou d'un manuscrit original. L'exemple des vagues de destruction massive qui ont frappé une immense partie des films de la période muette prouve cependant **la vulnérabilité d'un support et la fragilité d'un art** dont la reconnaissance a été tardive. Malgré la création des cinémathèques, un grand nombre d'œuvres ont continué -et continuent- à disparaître ou à être détériorées pour des raisons très diverses : **destructions systématiques des copies, négligence des distributeurs, guerres, censure politique ou économique, mauvais archivage, mais aussi évolution du goût...**

La disparition ne se résume pas en effet à la seule perte matérielle. De nombreux films, quoique bien conservés « n'existent plus véritablement » pour les spectateurs dans la mesure où leur titre même est ignoré ou oublié ; il revient alors aux Archives de **faire connaître et reconnaître ces œuvres par le biais de la programmation.**

Se pencher sur la longue liste des œuvres « accidentées » permet de lire **une autre histoire du cinéma vue sous l'angle de la production, de la distribution mais aussi de la conservation.** Cette histoire renvoie également à la question de **l'échec** commercial ou artistique des films.

La cinéphilie s'est historiquement fondée sur un principe simple, celui de la sauvegarde d'œuvres vouées à l'oubli ou à une destruction certaine. Les redécouvertes de films majeurs (le négatif original de *La Grande Illusion* ou plus récemment une version intégrale de *Metropolis*) ont contribué à **nourrir la légende du chef-d'œuvre en péril invisible.** Plus qu'aucune autre forme d'expression artistique, en effet, le cinéma donne à voir le processus de sa propre disparition.

[Retour au sommaire](#)

Perspectives :

Histoire : 1^{ère} Le siècle des totalitarismes/Colonisation et décolonisation (la guerre d'Algérie) Terminale Les mémoires : lecture historique (la guerre d'Algérie)

EE Arts visuels, option Cinéma Audio-visuel.

HDA Collège « Arts, Etats et pouvoirs »

HDA Lycée « Arts et idéologies »

HDA Lycée « Arts, contraintes, réalisations » : « l'art et l'échec »

Il s'agit ici d'étudier la vie du film après sa réalisation ; une fois achevés l'écriture, le tournage et le montage s'engage un **processus de diffusion** qui échappe, parfois pour une large part, à la maîtrise du cinéaste. Avant qu'un film soit enfin projeté en salles et vu par des spectateurs, le chemin est parfois long et tortueux notamment dans des périodes de troubles politiques ou de guerre.

La question de la **censure** peut être abordée à travers le cas de trois films emblématiques, *Le Pré de Béjine*, *La Grande Illusion* et *J'ai 8 ans*.

***J'ai 8 ans*, Yann Le Masson, 1962**

Après avoir resitué le film de Le Masson dans le **contexte de la Guerre d'Algérie**, on peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé les autorités françaises à en interdire la diffusion : le visa de censure n'a en effet été obtenu qu'en 1974. D'où vient la force particulière du film plus de quarante ans après ? Les témoignages sont d'autant plus poignants qu'ils émanent d'enfants ayant vécu directement la guerre et devenus orphelins à cause de cette guerre : le montage alternant bruits de mitraillettes, et voix-off des enfants en rafale, les dessins d'enfants et plans fixes sur leurs visages fermés, la brièveté même du film, la simplicité du dispositif en font une œuvre implacable.

Prolongement : Histoire/Lettres/CAV

L'étude du film, des circonstances de sa réalisation, des obstacles à sa diffusion peut entrer en résonance avec des notions abordées en Lettres, en Histoire ou en CAV. Dans le cadre de **l'analyse de l'argumentation**, le film permet d'aborder la notion d'œuvre engagée, voire de pamphlet et se prête aisément à une analyse des procédés et des registres destinés à persuader le spectateur.

Le film peut évidemment être abordé selon une perspective historique, dans le cadre de **l'étude du conflit algérien** et de sa représentation, longtemps occultée. Le court-métrage de Le Masson fait figure d'œuvre pionnière au sein de la filmographie de ce conflit et frappe, dès son générique par l'audace avec laquelle sont désignées les différentes cibles ; le ton est celui d'un **réquisitoire** : « *Contre le colonialisme français qui bénéficiait de l'opportunisme des partis de gauche, de l'incompréhension des plus grandes masses et du mutisme des mass media* ». *J'ai 8 ans* peut être rapproché du film *Avoir vingt ans dans les Aurès* long métrage de fiction de René Vautier, dont le message anti-militariste, 10 ans après le conflit, a également fait polémique.

Enfin, les diverses lettres relatives à la diffusion clandestine ou semi-clandestine du film indiquent le rôle majeur joué par le **comité Audin**. Ce comité, du nom d'un jeune mathématicien français proche des indépendantistes algériens assassiné par l'armée française, a produit et soutenu le film de Le Masson. On soulignera également dans ce combat politique le soutien du **Manifeste des 121** -« Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie »- manifeste dont Raymond Borde était l'un des signataires et l'importance des **réseaux de ciné-clubs** en tant que lieux de diffusion alternatifs dans les années 1960/1970.

Ciné-club : Créées dès les années 1920, ces associations jouent un **rôle majeur dans la diffusion de la cinéphilie**, notamment auprès des jeunes après la Seconde guerre. Un décret de 1949 fixe leur statut ; chaque ciné-club doit être affilié à une fédération qui fait office de distributeur, **sans but lucratif**. Les films programmés doivent avoir un **visa d'exploitation qui date de plus de quatre ans** ; la publicité commerciale leur est interdite. Les séances sont réservées aux **adhérents** ayant acquitté une cotisation qui couvre au moins cinq séances. Ces différentes mesures ont été établies afin d'éviter que cette forme de **cinéma associatif** ne fasse une trop grande concurrence au cinéma commercial. Les projections ont lieu le plus souvent dans des **salles qui ne sont pas réservées aux seuls clubs** (salles de quartier, établissements scolaires, salles prêtées par des associations laïques ou confessionnelles). Pour réduire les frais de location des copies, et multiplier les lieux de projection, des tirages en 16 mm sont réalisés à partir de copies 35mm. A la fin des années 70, les ciné-clubs disparaissent progressivement, parfois remplacés par des **salles « Art et Essai »**, dans un contexte général de forte baisse de la fréquentation des salles.

L'analyse du film peut enfin être prolongée par une étude plus large du **cinéma documentaire engagé** qui, dans les années 1960/1970, joue un rôle majeur, tant sur le plan esthétique que politique : le cinéma devient un instrument de lutte au service des dominés et des minorités -ouvriers, immigrés, femmes- On citera notamment les collectifs Ciné-lutte et les Groupes Medvedkine ou encore l'œuvre de Jean-Pierre Thorn déposée à la Cinémathèque.

Autres prolongements :

Le Pré de Béjine constitue un **cas inédit de film détruit par la censure**, mais dont certains photogrammes ont pu être sauvegardés grâce au travail des cinémathèques. Le module consacré au Gosmilmofond présente une série de ces photogrammes ainsi que ceux d'autres grandes œuvres comme *Le Cuirassé Potemkine* ou *L'Homme à la caméra* ; la totalité des photogrammes conservés par la Cinémathèque a été numérisée et est consultable en ligne sur son site.

[Le Pré de Béjine, exposition numérisée](#)



En s'appuyant sur les traces inédites du film accessibles sur le site de la Cinémathèque, on peut explorer le lien texte/image à travers différents types d'activités.

Histoire. On peut ainsi proposer aux élèves de rechercher, en se référant à des photogrammes précis, les éléments qui peuvent expliquer les raisons pour lesquelles le film a été censuré.

CAV. Des liens sont envisageables avec le programme des classes Terminales CAV (le cinéma soviétique des années 1920, la question du montage) et l'épreuve du baccalauréat Culture artistique et de pratique créative-série L

[La Grande Illusion, Renoir, 1937](#)

Le film de Jean Renoir a fait l'objet d'une **restauration menée par la Cinémathèque de Toulouse**. Des dossiers très complets sur ce film ainsi que sur l'histoire des **films-trophées** sont disponibles sur le site. L'étude de cette œuvre majeure du patrimoine cinématographique peut être amorcée par l'analyse de l'affiche et des photos de tournage présentées dans l'exposition.



La Grande Illusion, photo de tournage, 1937

[Lien vers Dossiers sur la Grande Illusion](#)

L'affiche peut notamment être comparée aux autres affiches présentées dans l'exposition numérisée en ligne [« Atmosphère, atmosphère... le cinéma dans les salles françaises des années 1930 jusqu'à l'Occupation »](#).

[Lien vers Zoom arrière 2012 « Films interdits »](#)

[Retour au sommaire](#)

Perspectives :

Arts plastiques 5^{ème} et 4^{ème} : les images dans la culture artistique, l'image et son référent, la construction et la transformation des images.

HDA Collège : « Arts, ruptures, continuités » (l'œuvre d'art et sa composition, l'œuvre d'art et le dialogue des arts)

Lettres 3^{ème} : étude de l'image (fonction argumentative)

EE 2^{nde} Littérature et société : images et langages, donner à voir, se faire entendre

EE 2^{nde} Arts visuels

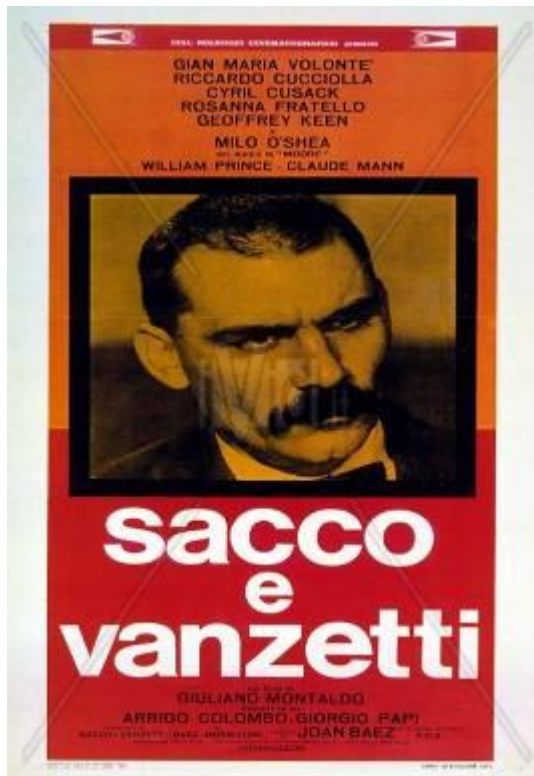
Parmi les éléments qui contribuent à la **diffusion d'un film et qui en orientent la réception par les publics des différents pays** dans lesquels il est distribué, figure bien évidemment l'affiche.

L'exposition accorde à cet objet, devenu **objet de collection par excellence**, une place de choix. L'affiche y est présente sous toutes ses formes, images publicitaires vantant les qualités du Cinématographe, affiches commémorant les rencontres de la FIAF, mais d'abord et surtout affiches de films issus de divers pays.

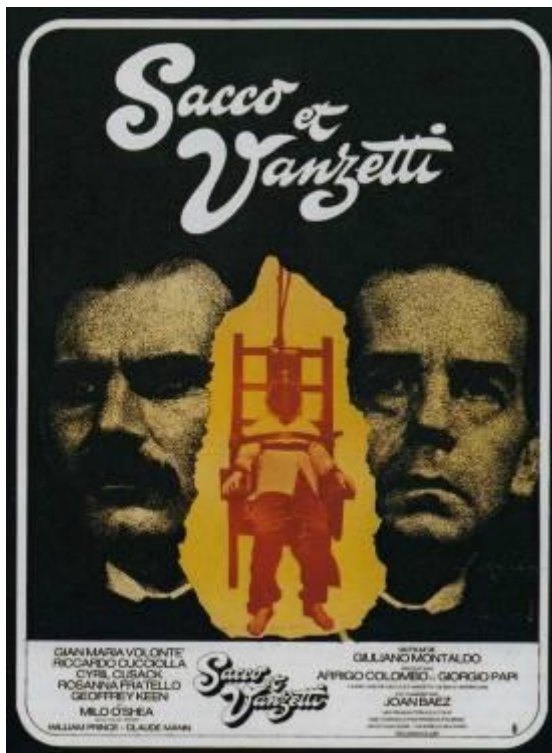
Le dispositif scénographique de la section « Un film, plusieurs affiches » offre **une vision panoramique d'un ensemble exceptionnel de 27 pièces** permettant une approche du genre selon **deux perspectives complémentaires : par film et par pays** ; on peut d'abord proposer aux élèves d'observer et de comparer chacune des affiches associée à un titre en leur rappelant les fonctions dans le système de distribution des films. L'affiche est un outil de promotion de l'œuvre et de ses acteurs, elle tient un **discours sur le film** en créant chez le spectateur potentiel auquel elle s'adresse un **effet d'attente**, parfois trompeur. L'affiche est également le reflet d'une vision propre à son créateur, d'une esthétique variant selon les époques et le contexte de production.

***Sacco et Vanzetti*, de Guiliano Monataldo**

Le film, production franco-italienne de 1971, retrace l'affaire Sacco et Vanzetti, du nom de deux anarchistes d'origine italienne, accusés d'avoir commis un hold-up sanglant en 1920. Malgré le manque de preuves formelles, ils sont condamnés à mort et exécutés. Cette affaire judiciaire, transformée en procès politique a inspiré de nombreux films, chansons et récits, et reste associée au long combat contre la peine de mort au XX^e siècle.



L'affiche italienne, de format atypique (70 x 33), s'inscrit dans un rapport purement référentiel au film sans cependant proposer de discours sur celui-ci, ou permettre au spectateur de saisir l'enjeu véritable de l'histoire. Elle se limite pour l'essentiel à la reproduction d'un photogramme du film, en l'occurrence un gros plan sur l'acteur principal Gian-Maria Volonté, acteur alors très populaire dans son pays. La dimension promotionnelle est clairement affirmée : il s'agit, dans le cadre d'une production à gros budget de **miser sur la notoriété de l'acteur** afin de toucher un large public, en évacuant tout discours trop explicite sur le film lui-même. La place importante accordée au générique confirme cette fonction publicitaire.

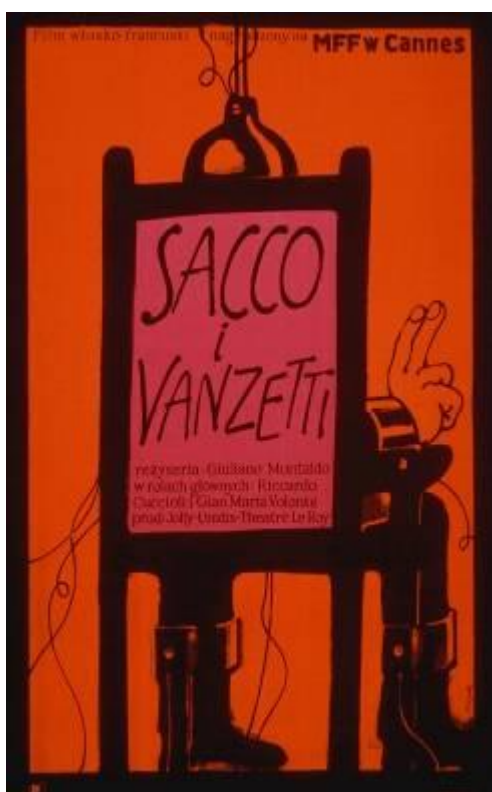


L'affiche française, réalisée par Ferracci, propose à l'inverse une approche à la fois **réaliste et symbolique**. Le montage de photos en Noir et Blanc -gros plan sur le duo-, le grain de l'image, la disposition frontale des personnages séparés par un effet de déchirure dévoilant le spectacle de la chaise électrique guident le spectateur vers une lecture politique et historique du film dans un contexte national (1971) marqué par la résurgence des débats autour de l'abolition de la peine de mort.



A l'inverse, **les affiches cubaine** et **polonaise** font, chacune de façon différente, le choix de la distance :

dans le premier cas, le dessin très stylisé, le contraste chromatique, mais aussi **le recours aux symboles** -le marteau aux couleurs du drapeau américain suggérant une justice au service de l'ordre impérialiste- offrent une lecture très politique, très anti-impérialiste de l'affaire Sacco et Vanzetti.



L'affiche polonaise frappe, davantage encore, par **l'effet de décalage** qu'elle suscite : couleurs chaudes qui font davantage penser à l'univers de la comédie qu'à celui du drame, graphisme proche du dessin de presse voire de la Bande-dessinée... La tonalité est celle de **l'humour noir**, perceptible à travers le geste ironique du condamné anonyme. Le procès des deux anarchistes italiens est assimilé à une mascarade, image qui, pour le spectateur polonais des années 1970 peut certainement entrer en résonance avec une réalité connue bien qu'occultée par les medias officiels. On observe par ailleurs qu'à l'exception du titre même, les indications génériques sont réduites au minimum.

L'Enfant sauvage, de François Truffaut

L'Enfant sauvage tourné en 1970, raconte l'histoire vraie d'un enfant découvert à la fin du dix-huitième siècle dans une forêt de l'Aveyron où il vivait dans un état proche de l'animalité. Cet « enfant-sauvage » est conduit à Paris où il devient un objet de curiosité pour les visiteurs. Considéré par la majorité des scientifiques comme un attardé mental, il est pris en charge par un jeune médecin, le docteur Itard qui tente de lui apprendre les fondements d'une vie civilisée, et en premier lieu les bases du langage.



Trois lectures très différentes du film de Truffaut s'offrent au regard du visiteur.

L'affiche française, signée Jouineau-Borduge se caractérise par une certaine **sobriété voire son dépouillement** malgré la prédominance du fond vert. Le visage de Victor dont le regard est masqué par une épaisse chevelure est en harmonie avec cet arrière-plan qui peut ici symboliser une nature protectrice. L'effet de déchirure visible sur le bord inférieur de la photographie peut renvoyer à la violence de l'arrachement de l'enfant à l'état sauvage.



L'affiche polonaise, inspirée par l'art naïf, proche par son esprit de certains tableaux du Douanier Rousseau, propose une **lecture allégorique, une interprétation très idéalisée du film**. Le personnage se fond littéralement dans un décor naturel très stylisé. L'harmonie avec le règne animal et végétal est suggérée par une confusion entre la chevelure de Victor et le corps du lapin, tous deux uniformément gris, dans un ensemble dominé par des coloris vert tendre d'où émergent à peine le nom du réalisateur et le titre.



Cette interprétation est en complète opposition avec la vision qui se dégage de **l'affiche américaine**. La ressemblance avec l'affiche française n'est qu'illusoire. La **réinterprétation** s'opère à un double niveau. D'abord, par le passage de la photo au dessin : ce changement de support a pour effet d'atténuer le réalisme de la première image, en outrant les traits du personnage, le déshumanisant jusqu'à le ramener au plan de l'animalité. L'expression de l'effroi qui se lit sur son visage pourrait orienter le film du côté de l'épouvante... La mention qui orne le sommet de l'affiche « *at last an adult film to which you can take your children* » dément en partie cet effet mais peut conduire à une **lecture sensationnaliste du film, à la limite du contre-sens**.

Cette première approche -monographique- peut être utilement complétée par une étude des diverses réalisations d'un même pays : l'objectif sera alors de **repérer des motifs et éléments récurrents** entre des affiches créées par des auteurs différents mais se référant à une esthétique commune. La connaissance préalable du film n'est pas nécessaire et peut même, dans une certaine mesure, faire écran à la perception des **caractéristiques graphiques** propres à chacune des deux écoles :

La Pologne et Cuba ont tous deux développé, respectivement à partir des années 1950 et 1960 une production importante, qui s'appuie sur une tradition nationale d'art graphique. Les liens privilégiés entretenus par Borde avec les cinémathèques cubaine et soviétique expliquent que le fonds d'affiches provenant de ces deux pays socialistes soit particulièrement riche.

Dans les deux pays, pour des raisons liées à la nature politique du régime, l'affiche s'est émancipée de sa fonction commerciale pour devenir un **lieu d'expérimentation artistique**. En effet, la nationalisation des moyens de production et de diffusion des films, en mettant fin à la concurrence des affiches étrangères, a permis l'affirmation d'une identité graphique. **Alors que les affiches politiques destinées à la propagande devaient s'abstraire de toute visée esthétique, de toute nuance, paradoxalement, les créateurs d'affiches de cinéma jouissaient d'une relative marge de liberté** qui s'exprime notamment par le recours aux images poétiques ou à l'humour.

Bien que réalisées par des artistes différents, les six affiches polonaises exposées dans cette section offrent des caractéristiques communes qui seront repérées aisément par les élèves : une gamme chromatique très riche, le recours privilégié aux images parfois très oniriques, le rejet d'une représentation figurative au profit d'une **synthèse picturale exprimant davantage une atmosphère qu'un discours sur le film**.

L'étude des affiches cubaines permet d'aborder la question de la technique utilisée et celle de ses effets. En l'occurrence, les tirages étaient, en raison d'un coût peu élevé, exclusivement réalisés en **sérigraphie**. Ce procédé d'impression à partir d'un cadre en soie repose le plus souvent sur un nombre limité de couleurs mais donne des aplats d'une grande vivacité et permet de souligner les contrastes. L'affiche cubaine accorde de façon générale une place prépondérante à la dimension visuelle, réduisant les textes au minimum, recourant volontiers à l'humour voire au décalage. On pourra ainsi analyser les productions de ce pays en notant à chaque fois les courants artistiques qui ont visiblement influencé chaque artiste : pop-art pour *Besos robados (Baisers volés)*, culture graphique populaire pour *Julieta de los espíritus (Juliette des esprits)*, références gothiques et psychédéliques pour *Tristana...*



Affiche de *Baisers volés*, René Azcuy sérigraphie 1970



Affiche de *Juliette des esprits*, sérigraphie, Antonio Reboiro, 1967



Affiche de *Tristana*, sérigraphie, Dimas, 1973

Prolongement :

Arts plastiques/arts visuels : travail autour de la composition, la transposition, l'influence des courants artistiques et picturaux

Lettres : imaginer et rédiger un synopsis à partir d'une affiche

[Retour au sommaire](#)

Perspectives :

HDA Lycée « L'œuvre d'art et la mémoire : la notion de patrimoine cinématographique », « Arts, mémoires, témoignages, engagements »

HDA Lycée « Arts, artistes, critiques, publics » : l'art et ses lieux d'exposition et de diffusion (Patrimoine, conservation, lieux de diffusion).

EE 2nde Patrimoine « *Avoir une connaissance globale de la problématique de la conservation des patrimoines, des enjeux de cette conservation, de la responsabilité individuelle et collective qu'elle suppose, du parcours de préservation et de restauration des éléments patrimoniaux.* »

L'exposition « Du cinéma autrement » est enfin l'occasion privilégiée d'amorcer avec les élèves une réflexion plus large sur la **dimension patrimoniale du cinéma**. Comment le cinéma est-il devenu un art digne d'être conservé ? Que recouvre exactement la notion de patrimoine cinématographique ? Comment se constitue une collection de cinéma et comment s'enrichit-elle ? Autant de questions qui malgré leur complexité peuvent commencer à être abordées de façon très simple à travers l'observation des collections. Ce parcours dans un fonds singulier ne peut cependant prendre sens que s'il est resitué dans une histoire plus large, celle des cinémathèques et de leurs missions.

Histoire et vocations d'une cinémathèque

« La notion de cinémathèque est liée à la conscience d'un péril et à l'idée d'un sauvetage »
Raymond Borde, Les Cinémathèques, 1983

Cette section est certainement la plus difficile à aborder avec un public scolaire car elle suppose une **mise en contexte** précise, celle de l'histoire des cinémathèques et de la Cinémathèque de Toulouse, histoire locale puis internationale à partir de 1965, date de son adhésion à la **Fédération Internationale des Archives de Film (FIAF)**.

Sans entrer dans le détail de l'histoire des cinémathèques -histoire économique, politique autant qu'artistique- on peut ici rappeler très rapidement leur vocation initiale : les premières Archives de films ont été créées à la fin des années 1930 afin de **sauvegarder des œuvres cinématographiques vouées à une disparition certaine**, les films de la période du muet. C'est donc la défense de chefs-d'œuvre en péril, contre les dégradations du temps, la négligence ou les destructions des hommes, qui fonde la mission des cinémathèques. Ce

combat difficile et inégal contre les sociétés de production ou les détenteurs de droits soucieux avant tout de rentabilité, a conduit les membres-fondateurs des principales cinémathèques nationales à se regrouper, dès 1938, au sein de la FIAF. On peut insister sur la dimension humaine d'une telle aventure qui unit à l'origine **une minorité de cinéphiles passionnés**. Les cinémathèques regroupées au sein de la FIAF n'ont aucun but lucratif ; elles visent à constituer des collections de films puis progressivement d'objets de cinéma afin de conserver la mémoire d'un medium qui n'a pas toujours été considéré comme un art et de ce fait digne d'être sauvé. Cette mission patrimoniale repose sur les **principes d'entraide et d'échange** entre cinémathèques. Diversifier une collection par l'acquisition de films provenant d'une cinémathèque amie est un choix d'ordre artistique, qui permet de faire connaître d'autres cinématographies ; c'est aussi un principe de survie en cas de destruction toujours possible d'une copie de film.

La FIAF : la Fédération Internationale des Archives du Film, regroupe les institutions les plus importantes en matière d'héritage cinématographique. Lors de sa formation en 1938, la FIAF comptait 4 membres. Aujourd'hui, plus de 150 institutions situées dans plus de 77 pays récupèrent, restaurent et montrent des films et des documents relatifs à l'histoire du cinéma, de ses débuts jusqu'à nos jours.

Les missions de la FIAF sont les suivantes :

- faire respecter un Code d'Ethique pour la préservation des films et les pratiques dans tous les domaines de l'archivage de films.
- aider à créer de nouvelles archives dans les pays qui en sont dépourvus.
- améliorer le contexte légal dans lequel les archives de film travaillent.
- promouvoir la culture cinématographique et faciliter les recherches historiques tant au niveau national qu'international.
- développer la formation et le perfectionnement en matière de préservation de films et autres techniques d'archivage.
- encourager la collecte et la conservation de documents et matériaux se rapportant au cinéma.
- assurer la disponibilité des collections pour les études et les recherches du grand public.
- encourager la collection et la préservation de documents et de matériels relatifs au cinéma.
- développer la collaboration entre les membres et assurer la disponibilité internationale des films et des documents.

Les enrichissements d'une collection de cinéma : affinités électives et hasards

L'exposition permet de **comprendre de l'intérieur la façon dont se constitue et se développe une collection de cinéma**. A l'issue du parcours, on peut, après avoir énuméré les différents objets exposés, s'intéresser aux raisons et aux circonstances qui ont permis à la Cinémathèque de Toulouse de faire de telles acquisitions. On pourra notamment s'appuyer sur les sections « Cinémathèques » « le cinéma en région » ou encore sur l'observation des costumes.

La sélection d'objets exposés offre un aperçu de l'**hétérogénéité** des archives de cinéma : affiches, projecteurs, scénarii, costumes, photos, etc. vaste ensemble que l'on désigne, faute de terme plus précis par le « **non-film** » dans le jargon des Archives. Au-delà, la collection est ce qui fonde l'identité profonde de la Cinémathèque de Toulouse, ce qui la distingue des autres Archives de cinéma françaises ou étrangères ; le parcours au sein des différentes sections permet ainsi d'établir une sorte de cartographie des fonds privilégiés par Borde et les équipes qui lui ont succédé : ces objets racontent aussi **une histoire particulière et singulière du cinéma, faite de passions –le cinéma de genre, le cinéma russe et soviétique, le Surréalisme- mais aussi de découvertes liées au hasard**, comme la copie du *Ring* d'Hitchcock trouvée au marché aux puces de Saint-Sernin. Toute collection, enfin, est nécessairement lacunaire, elle est certes faite de passions mais aussi de rejets ; on pourra ainsi se demander ainsi quelles œuvres, quelles formes de cinéma en sont absentes.

Une collection dessine également en creux le **portrait du collectionneur** : en l'occurrence, le caractère très éclaté de l'exposition permet de rendre compte des multiples facettes du fondateur de la Cinémathèque. L'un des parcours possibles au sein de l'exposition peut consister à reconstituer ce portrait : Raymond Borde, l'ami des Surréalistes, l'auteur de *L'Extricable*, le critique de cinéma amateur de films noirs, l'archiviste vice-président de la FIAF, l'intellectuel engagé opposant à la guerre d'Algérie...

On pourra, enfin, en parcourant la section « Les cinémathèques » mesurer **l'importance des relations que Toulouse a nouées avec d'autres archives internationales**, Lausanne, Cuba, Moscou dès son adhésion en 1965.

Le module consacré au Gosfilmofond témoigne de la richesse de ces échanges qui ont permis à Toulouse de posséder, après Moscou, le plus important fonds de films soviétiques. Les liens d'amitié entre Raymond Borde et Viktor Privato ont joué là un rôle essentiel. L'une des vitrines dévoile ainsi un extrait de leur correspondance au cours de laquelle se noue une sorte d'échange de gré à gré : Moscou envoie à Toulouse un fond de films muets soviétiques contre un lot de films français et européen comme *James Bond contre Dr No* sans doute encore difficile à voir en URSS en 1972...

Dans cette même section, un panneau dévoile une série de photogrammes extraits de cinq œuvres majeures du cinéma soviétique *Le Cuirassé Potemkine* (1925), *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom* (1924), *Le Pré de Béjine* (1935), *La Maison de la rue Troubnaia* (1927) et *L'Homme à la caméra* (1929).

Arts visuels.

Le dispositif de ce module permet d'établir un parallèle entre les cinq œuvres et d'aborder **l'étude du plan**. Les photogrammes du *Cuirassé Potemkine* révèlent une composition du plan qui joue sur les lignes diagonales (escaliers/fusils) ; le contraste entre les plans larges (la foule) et les gros plans (sur l'enfant, sur la poussette). On retrouve le même effet de dramatisation dans *La Maison de la rue Troubnaia* ; enfin, l'étude des photogrammes extraits de *L'Homme à la caméra* révèle le jeu de surimpression et de superposition des plans, la recherche d'une symphonie visuelle. On peut également s'intéresser à la façon dont la composition des plans et leur succession créent un effet de rapidité et d'éclatement.

L'évocation de ces œuvres qui sont étroitement liées à l'histoire de la Cinémathèque est l'occasion de revenir sur les **diverses missions** d'une Archive de cinéma : si l'on conçoit aujourd'hui une cinémathèque comme un lieu de programmation et de projection, il convient de rappeler également qu'il s'agit aussi et, d'un point de vue historique -d'abord- d'un **lieu de conservation**. Les films déposés font l'objet d'un traitement qui leur permet d'être identifiés et conservés dans les meilleures conditions possibles. Ils doivent cependant parfois être restaurés, au prix d'un long travail technique, historique et également juridique.

[Voir lien vers site CT La restauration à la Cinémathèque.](#)

La Vendeuse de cigarettes tout comme *La Grande Illusion* ou plus récemment *Les Misérables* ont ainsi fait l'objet d'une restauration complète engagée par la Cinémathèque en partenariat avec d'autres Archives de cinéma.

La question de la définition du patrimoine cinématographique peut être abordée en dernier lieu, selon deux angles complémentaires, celui de son rapport au territoire et celui de son champ d'application.

La section « cinéma en région » permet d'insister sur la spécificité de l'Archive toulousaine : il s'agit en effet de la seule cinémathèque d'envergure nationale, située en province. De ce fait, elle a vocation à recueillir l'ensemble des films produits en Midi-Pyrénées et dans le grand Sud-Ouest, qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires qui ont fait l'objet d'une diffusion en salle ou de films amateurs, de films de famille déposés par les particuliers. Le site [« Mémoires filmiques du Sud »](#) offre un panorama très complet de ces productions. Dans le cadre d'une réflexion sur la notion de patrimoine les élèves peuvent s'interroger sur la spécificité de telles archives, jusqu'alors peu exploitées et qui constituent des sources très riches pour les historiens.

Les Costumes et leurs créateurs

L'intégration des costumes au sein des collections de cinéma est relativement récente, et ce, pour des raisons essentiellement financières : les costumes comme certains accessoires restent généralement la propriété des sociétés de production qui les proposent en location.

Au-delà de l'intérêt propre de chacune des six pièces exposées sur le module central, on peut conduire les élèves à s'interroger sur les **multiples fonctions du costume** et plus largement du vêtement au cinéma.

Le costume doit être étudié comme **signe visuel** au sein d'un ensemble qu'est le film, constitué d'autres éléments comme le décor ou encore la lumière. Partie intégrante de la mise en scène, il véhicule des informations sur une époque, une identité sociale ; il a donc une **fonction documentaire, mais parfois aussi symbolique**, même si celle-ci est souvent moins affirmée qu'au théâtre.



Maquette du costume de Madame de Blayac (Fanny Ardant) pour le film *Alphonsine*, Patrice Leconte, 1996. Crédits : Christian Gasc.

L'étude du costume permet également de voir **l'évolution du rapport des cinéastes à l'histoire et à sa restitution à l'écran**. Dans la plupart des cas, sauf jeu délibéré sur les anachronismes, la conception des costumes dans les films tournés récemment traduit un souci de réalisme plus manifeste que dans les grandes reconstitutions historiques d'autrefois. On peut également s'interroger sur la notion de « **films en costumes** » qui, à la différence du

film historique ne renvoie pas à un genre défini mais évoque souvent une reconstitution anecdotique ou folklorique d'une période donnée. La saisie de la dimension historique d'un événement passe-t-elle nécessairement par une restitution exacte des détails, comme le vêtement ?

Le contexte historique peut en effet agir comme une **contrainte** dont il importe de se libérer, du moins en partie. Tel est le cas dans *Les Chants de Mandrin*, librement inspiré de la vie du contrebandier du XVIII^e siècle. Le réalisateur a voulu selon ses propres mots chercher un souffle, un esprit, et non s'enfermer dans une stricte biographie, **mêlant les références historiques et les allusions contemporaines**, jusque dans le choix des vêtements dont les bottes, mélange de bottes d'époque et de bottes de cross. Par souci de réalisme, cependant, le costume exposé, conçu spécifiquement pour le film dans un atelier de broderie a été volontairement usé par la suite.

Le costume témoigne enfin d'une **utilisation et d'une évolution des matières, des couleurs, des textures au fil des époques**. A la différence du costume de théâtre, par exemple, la proximité entre l'œil du spectateur de cinéma et le vêtement, rendue possible par la caméra exige un soin beaucoup plus attentif ; par ailleurs, les choix de tissu et de coloris peuvent être déterminés par des considérations à la fois esthétiques et techniques ; selon le type de pellicule utilisé, l'effet produit à l'écran peut être différent. Ainsi, si la robe de Gabrielle de Polignac en satin de soie vert correspond par sa coupe à un souci de réalisme historique, le créateur du costume Christian Gasc, en accord avec le réalisateur Benoît Jacquot, a cependant opté pour un vert très prononcé, qui ne correspond pas à la mode vestimentaire du XVIII^e ; il s'agit d'un **anachronisme volontaire qui a ici poussé le costumier à privilégier l'effet cinématique plutôt que l'exactitude historique**, la dimension chatoyante du costume filmé renvoyant par ailleurs à la flamboyance du personnage qui le porte.

[Prolongement : réalisation d'un audio-guide sur l'exposition](#)

Lettres : On peut demander aux élèves répartis en différents groupes de rédiger et d'enregistrer des descriptions commentées des divers modules de l'exposition. Le travail de recherche documentaire en amont peut s'effectuer via le site de la Cinémathèque, notamment pour la section « Aux origines du cinéma » et pour l'étude des affiches.

[Retour au sommaire](#)

Prolongement : étude de la scénographie de l'exposition

Perspectives :

Arts plastiques 6^{ème} : l'objet et son environnement, modalités, lieux de présentation et de traitement

Technologie 5^{ème} : « habitat et ouvrages » (équipements collectifs, aménagements intérieurs)

Arts plastiques 3^{ème} : l'espace, l'œuvre et le spectateur dans la culture artistique

HDA Lycée : l'art et ses lieux d'exposition et de diffusion

La scénographie de l'exposition « Du cinéma autrement » a été intégralement réalisée par William Lamary, concepteur des deux dernières grandes expositions de la Cinémathèque à l'espace EDF Bazacle, « Metropolis » en février 2012 et « Du cinéma plein les yeux » autour des affiches Azaïs, en février dernier.

Le travail du scénographe consiste à **exprimer un projet en espace et en volume** ; il est donc une réponse visuelle à des thèmes imposés : en l'occurrence, l'intention des commissaires de l'exposition consistait à montrer la **richesse mais aussi la dimension hétéroclite** voire aléatoire d'une collection, constituée au fil de rencontres.

Le parti-pris scénographique était le suivant : il s'agissait d'adapter l'espace de la Médiathèque à l'exposition et non l'inverse.

Des panneaux et installations modulables détachés des structures du bâtiment ont ainsi été conçus afin de rendre particulièrement visible l'exposition au sein d'un **lieu qui n'est pas destiné essentiellement à cet usage** : l'objectif est d'attirer l'œil du visiteur de la médiathèque par la fabrication d'une infrastructure propre qui occulte l'architecture existante ou du moins s'en détache. On remarquera également l'utilisation d'une gamme chromatique restreinte -noir, blanc, gris- qui tranche avec celle du bois, matériau dominant. Enfin, au niveau du sol, des éléments de moquette de forme ondulée ont été rajoutés pour rompre avec la géométrie des lames du parquet.

Une fois le dispositif général défini, le scénographe se lance dans un travail de création afin de donner à chaque salle une identité propre et ce à trois niveaux : sol, mur, plafond.

Dans le cas de la grande salle située en rez-de-jardin, il a fallu redéfinir des îlots correspondant à chaque section (« Les collectionneurs » ; « Les réalisateurs » etc...) en créant des parois de séparation et en recourant à des couleurs différentes pour chacune.

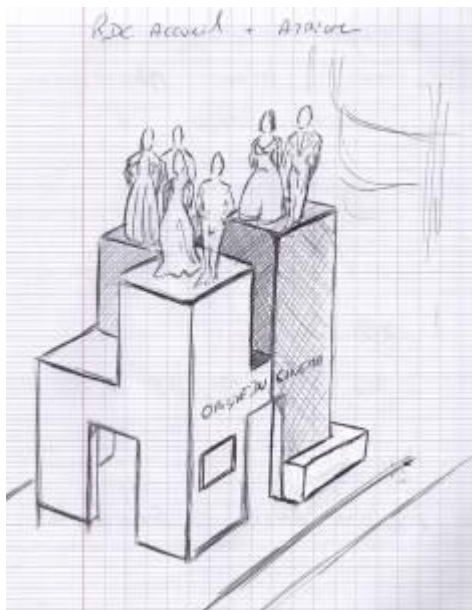
La mise en scène de l'exposition est le fruit d'échanges entre les commanditaires de l'exposition -la Cinémathèque-, le lieu d'accueil -la Médiathèque Cabanis- et les choix artistiques du scénographe. Ainsi, pour le lettrage et la typographie, une charte graphique est imposée par la Médiathèque ; le choix de la couleur verte pour l'exposition comme pour l'affiche est un rappel du logo de la Cinémathèque.

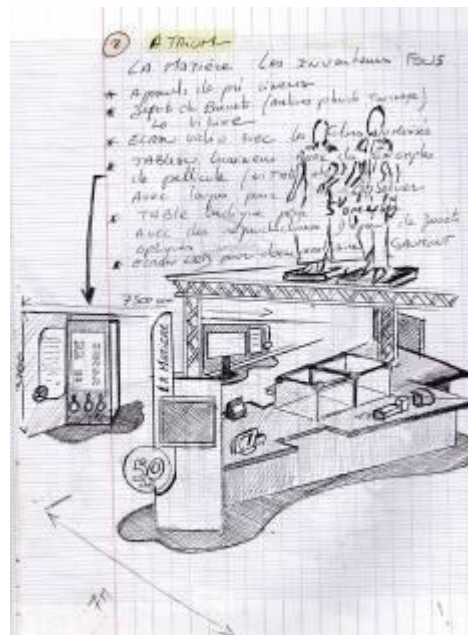
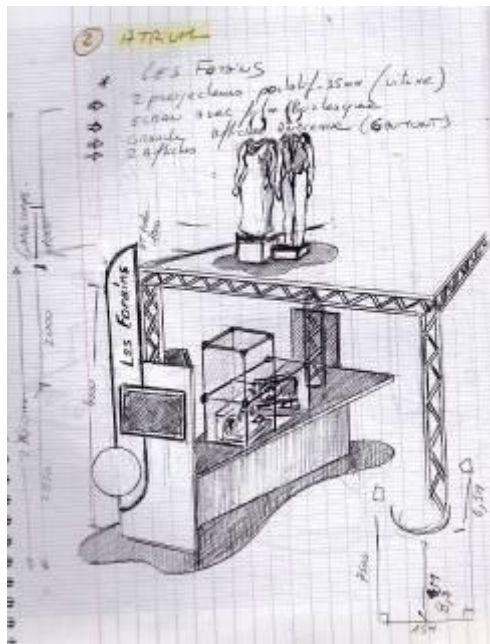
Partant de ce cahier des charges, le scénographe doit également tenir compte des **spécificités et parfois des contraintes du lieu d'exposition**. En l'occurrence, la médiathèque

est un lieu public, qui accueille des expositions temporaires. Il s'agit donc de capter l'attention des usagers de la médiathèque qui ne viennent pas nécessairement dans le but de voir l'exposition. Les **caractéristiques architecturales du bâtiment** doivent par ailleurs être prises en considération : l'espace intérieur est un espace éclaté sur cinq niveaux reliés par un escalier en spirale et distribués autour d'un vide central ; chaque étage est lui-même séparé en deux départements et possède une coursive qui est un lieu de passage et d'exposition ouvert sur le vide central. L'ordre des différentes sections obéit à un **principe de cohérence interne mais respecte aussi la distribution de la médiathèque en départements clairement identifiés** : les jouets optiques ont été ainsi placés près de l'espace « jeunesse » au rez-de-jardin, l'étage « Littérature » accueille la section « Raymond Borde et le Surréalisme », etc.

La scénographie évolue également en fonction des **intuitions** de son concepteur. Ainsi les costumes qui devaient initialement être exposés derrière des vitrines sur l'une des coursives des étages -du fait de la fragilité des tissus et du flux important de visiteurs- ont été finalement déplacés pour être mis en valeur au centre de la Médiathèque grâce à la création d'un module spécifique. Le scénographe a ainsi eu l'idée de créer **un système de podium qui rend ces costumes plus visibles et les protège d'éventuelles dégradations** (voir croquis et maquette ci-dessous). Ce sont les premiers « objets de cinéma » aperçus par le visiteur dès son entrée dans le hall, sous l'affiche de l'exposition. La structure en contreplaqué joue un **double rôle de socle et de contenant** : les cubes supportant les costumes abritent une « cabane », évoquant les baraques foraines des débuts du Cinématographe. Un seul élément architectural permet ainsi de relier deux sections de l'exposition et deux univers du cinéma.

Croquis du module central réalisés par le scénographe





Maquette du module central (conception W. Lamary)



[Retour au sommaire](#)

Quelques pistes bibliographiques

Histoire des cinémathèques et de la Cinémathèque de Toulouse :

Borde Raymond, *Les Cinémathèques*, Lausanne, L'Age d'homme, 1983
Borde R, *La Crise des cinémathèques...et du monde*, Lausanne, L'Age d'homme, 1997
Gauthier Christophe, articles « Borde », « Archives et cinémathèques »,
in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, (sous la direction d'Antoine de Baecque et Philippe Chevallier), PUF, 2012
Revue *Midi-Pyrénées Patrimoine*, 2008 (numéro spécial consacré à la Cinémathèque de Toulouse)
Mannoni Laurent, *Histoire de la Cinémathèque française*, Gallimard, 2006

Pré-cinéma :

Avant le cinéma « l'œil et l'image », Daniel Banda & José Moure, Armand Colin, 2012
Scheinfelg Maxime, *Cinéma et magie*, Paris, Armand Colin, 2008
Imbeau Elodie, *Lanternes magiques*, Actes Sud junior, La Cinémathèque française, 2006
Toulet Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Découvertes Gallimard, 2001

Cinéphilie et cinéphiles :

Bosséno Christian-Marc, *La Prochaine séance, les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard, 1996
De Baecque Antoine, *La Cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)* Paris, Fayard, 2003
Le Cinéma : naissance d'un art (1895-1920), Paris, Flammarion, 2008
Le Cinéma : l'art d'une civilisation (1920-1960) textes choisis et présentés par Daniel Banda & José Moure, Paris, Flammarion, 2011
Jullier Laurent, Leveratto Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies, une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010

Cinéma et exposition :

Païni Dominique, *Le Temps exposé, le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, essais, 2002

Conservation, restauration :

Guyot Jacques, Rolland Thierry, *Les archives audiovisuelles : histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, 2011

Costume de cinéma :

Positif, dossier spécial « le costume à l'écran », n° 425, juillet-août 1996

« L'avant-scène cinéma », mars 2013, n°601 (reproduction des croquis de Christian Gasc pour le film *Les Adieux à la Reine*)

Affiche de film

Positif, n°643, septembre 2013

Famulicki JC, Kurpik M. (dir) *L’Affiche polonaise de 1945 à 2004 « Des slogans et des signes »*, 2005

Collection et collectionneurs

Bloom Philipp, *Une histoire intime des collectionneurs*, Payot, 2010

Martin-Fugier Anne, *Collectionneurs*, Actes Sud, 2012

Hollywood et star-system

Cendrars Blaise, *Hollywood, La Mecque du cinéma* suivi de *L’abc du cinéma*, Paris, Denoël, 1936/2001

Kessel Joseph, *Hollywood ville mirage*, Ramsay Poche cinéma, 1937/1989

Masson Alain (dir), *Hollywood 1927-1941, La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Autrement, 1991

Morin Edgar, *Les Stars*, Points Seuil, 1972

Nacache Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique*, Armand Colin, 2005

Scénographie d'exposition

Hughes Philipp, *Scénographie d'exposition*, Eyrolles, 2010

Sitographie :

[Cinémathèque de Toulouse](#)

[Archives Françaises du Film](#)

[FIAF](#)

[Cinéressources](#)

[Ciclic Centre-images](#)

[Centre national du costume de scène](#)