

2024-2025

Master 1 Archives

PRÉSERVER LE PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL RÉGIONAL FRANÇAIS

*Les pratiques de collecte de films par les
cinémathèques régionales en France*

THÉOPHILE CONSTANTIN LE ROUZIC

Sous la direction de Magalie Moysan,
maîtresse de conférences en archivistique

Jury

Magalie Moysan : maîtresse de conférences en archivistique

Patrice Marcilloux : professeur des universités en archivistique

Soutenu[e] publiquement le 11 juin 2025



2024-2025

Master 1 Archives

PRÉSERVER LE PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL RÉGIONAL FRANÇAIS

*Les pratiques de collecte de films par les
cinémathèques régionales en France*

THÉOPHILE CONSTANTIN LE ROUZIC

Sous la direction de Magalie Moysan,
maîtresse de conférences en archivistique

Jury

Magalie Moysan : maîtresse de conférences en archivistique

Patrice Marcilloux : professeur des universités en archivistique

Soutenu[e] publiquement le 11 juin 2025

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :



- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).
- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.
- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français :

<http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/>

AVERTISSEMENT

L'université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les travaux des étudiant·es : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je voudrais remercier Magalie Moysan, ma directrice de mémoire, pour avoir accepté de diriger mon travail de recherche. Son aide et ses conseils tout au long de cette année ont été inestimables et mon mémoire n'aurait pas été ce qui l'est aujourd'hui sans elle. Je tiens aussi à adresser mes remerciements aux enseignements du Master Archives, Patrice Marcilloux, Bénédictes Grailles, Damien Hamard et Camille Rouffaud.

Je remercie également chaleureusement Rémi Pailhou, de Ciclic Centre-Val de Loire, Antoine Ravat, de la Cinémathèque de Saint-Étienne, Gaïd Pitrou, de la Cinémathèque de Bretagne, Antoine Filippi et Stéphanie Drevet, de la Cinémathèque de Corse, et Patrick Malefond de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, pour s'être rendus disponibles et avoir accepté de m'accorder un entretien et de répondre à mes nombreuses questions. Ce mémoire n'aurait jamais pu exister sans eux. Je tiens également à adresser mes remerciements aux autres cinémathèques que j'ai pu solliciter et qui ont accepté de me répondre.

Je tiens en plus à remercier mes camarades de promotion, et en particulier Rachel, Margaux, Baptiste, Ella, Yannis et Léandre, pour l'ensemble de cette première année de Master.

Enfin, je souhaite remercier ma famille et mes proches, en Bretagne et ailleurs, pour leur soutien constant tout au long de cette période.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AFF : Archives françaises du film

BiFi : Bibliothèque du Film

BIRHC : Bureau international de la recherche historique cinématographique.

CNC : Centre nationale du cinéma et de l'image animée

DAEAA : Département des archives électroniques et audiovisuelles

FCAFF : Fédération des Cinémathèques et Archives du Film de France

FIAF : Fédération international des archives du film

INA : Institut national de l'audiovisuel

SAF : Service des archives du film

SAFDL : Service des archives du film et du dépôt légal

SIAF : Service interministériel des archives de France

SOMMAIRE

Avertissement.....	7
Remerciements.....	9
Liste des abréviations.....	11
Sommaire.....	13
Introduction.....	15
PARTIE I : Préservation le patrimoine cinématographique et audiovisuel français.....	20
I. Les cinémathèques en France, un « paysage éclaté».....	21
II. La patrimonialisation des archives du cinéma.....	40
III. Politiques et pratiques de collecte dans les services d'archives et les institutions d'envergure nationale.....	55
Bibliographie.....	71
États des sources.....	79
PARTIE II : Collecter le patrimoine cinématographique et audiovisuel dans les cinémathèques régionales françaises.....	90
I. Historique et place de la collecte au sein des cinémathèques.....	91
II. Une collecte ancrée dans un territoire.....	102
III. Faire des choix, les expliciter et les revoir : des pratiques aux politiques de collecte ?.....	111
Conclusion.....	125
Annexes.....	129
Tables des matières.....	156
Résumé.....	158
Engagement de non-plagiat.....	160

INTRODUCTION

« Le cinéma a derrière lui un stock d'images et de sons, qu'il s'agisse de fictions ou de documentaires, d'une valeur et d'une richesse considérable. Ces images et ces sons constituent une mémoire phénoménale, anthropologique du XX^e siècle. Ne pas conserver cette mémoire, ne pas la sauvegarder, ne pas s'y ressourcer constituerait une faute majeure dont nous serions responsables mais également victimes¹ ».

C'est en ces termes que Serge Toubiana, journaliste et critique de cinéma français, met en valeur l'importance mémorielle du cinéma et la nécessité qu'il en résulte de tout faire pour pouvoir le préserver. Ce rapport, intitulé *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, rédigé en janvier 2003 et adressé au ministre de la Culture de l'époque, Jacques Aillagon, a pour objectif d'encourager une concertation entre les acteurs publics et privés de la conservation du patrimoine cinématographique sur l'ensemble du territoire français². Cela répondrait à un souhait des cinémathèques de France de mettre leurs méthodes d'inventaire en commun pour permettre une meilleure gestion et un meilleur encadrement du patrimoine cinématographique, afin de pouvoir « sauvegarder, mais aussi faire revivre [...] l'un des trésors artistiques majeurs du XX^e siècle³ ».

Ce mémoire de recherche a donc pour sujet le patrimoine cinématographique et audiovisuel en France. Nous allons aborder la question de la préservation de ce patrimoine à travers un angle spécifique, celui des méthodes de collecte de films. De plus, notre travail de recherche est dédié à un seul type d'organisation en particulier : les

¹ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, Rapport présenté à Monsieur Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication, 2003, p. 2.

² Louis Stéphanie-Emmanuelle, « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 76, 2016, p. 63-64.

³ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 2.

cinémathèques régionales. Nous allons donc tenter de voir comment ces structures, à travers les exemples de celles que nous avons étudiées, participent à la préservation du patrimoine cinématographique français en mettant en lumière leurs pratiques de collecte. Comment ces cinémathèques font-elles entrer des films au sein de leurs collections ? Quels sont leurs critères de sélection ? Qui sont les personnes derrière les collectes ? Comment les films collectés sont-ils documentés ensuite ?

Dans *Toute la mémoire du monde*, Serge Toubiana définit le patrimoine du cinéma comme étant « en premier lieu les films, et tout ce qui concourt à leur création : documents écrits (scénarios, correspondance, etc.), maquettes et décors, costumes et accessoires⁴ ». Il s'agit donc d'éléments cinématographiques dotés d'un intérêt historique, artistique, esthétique ou technique. Cependant, au cours de nos recherches, nous avons constaté qu'il existait une pluralité de termes qui pouvaient venir s'appliquer à cette définition : mémoire cinématographique⁵, mémoire filmique⁶, archives du film⁷, archives filmiques⁸, archives du cinéma⁹, etc. Que ce soit les archivistes ou les spécialistes du cinéma, chacun emploie des termes différents et aucun consensus ne semble exister pour s'accorder sur lesquels utiliser.

Il fallait donc, à travers cette multitude de termes, faire un choix pour bien désigner ce qui allait être l'objet de notre étude. Nous avons donc fait le choix d'opter pour l'expression « patrimoine cinématographique et audiovisuel », afin d'être au plus près des termes employés par les cinémathèques régionales, qui sont au centre de nos travaux de

⁴ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 3.

⁵ *Ibid.* À noter que Toubiana emploie seulement deux fois les termes « mémoire cinématographique », dans le titre du rapport et une fois à la page 3. Sinon, il utilise uniquement « patrimoine cinématographique »

⁶ Stéphanie Ange, « Amorce, un lieu unique d'interrogation des collections de mémoire filmique des territoires », *Mémoris*, 2025, [en ligne], disponible sur <https://memoris.hypotheses.org/3736> (consulté le 23/04/2025).

⁷ Eileen Bowser, John Kuiper, *Manuel des archives du film*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film, 1980, 151 p.

⁸ Pierre Guibert « Archives filmiques et histoire du cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 21, 1989, Presses de Sciences Po, Paris, p. 111-116.

⁹ Guy Hennebelle, *Les archives du cinéma et de la télévision*, Condé-sur Noireau, Éditions Corlet, 2000, 278 p.

recherche. Ainsi, la Cinémathèque de Saint-Étienne parle bel et bien de « patrimoine cinématographique »¹⁰, celle de Corse se contente d'utiliser le mot « patrimoine »¹¹ et celle de Nouvelle-Aquitaine emploie les termes de « patrimoine régional cinématographique »¹². L'ajout du mot « audiovisuel » se fait dans la même démarche, puisque d'autres cinémathèques, comme celle de Bretagne ou l'agence Ciclic Centre-Val de Loire, l'utilisent également, à travers des termes comme « mémoire audiovisuel »¹³ et « cinéma et audiovisuel »¹⁴.

Notre travail s'inscrit donc à l'intersection de deux champs identifiés et définis par Carol Couture et Daniel Ducharme : les supports et types d'archives et les fonctions archivistiques¹⁵. Ici, il s'agit de se pencher sur la fonction de collecte et de l'appliquer aux archives audiovisuelles, dans un contexte particulier, celui des cinémathèques régionales en France. Si, avec notre mémoire, nous abordons cette question par le prisme de l'archivistique, des travaux existent également sur les cinémathèques régionales dans le champ des études cinématographiques¹⁶.

Notre mémoire de recherche se divise donc en deux grandes parties. La première, notre état des connaissances, nous sert à dresser un panorama de la préservation du patrimoine cinématographique en France. Nous y abordons d'abord l'organisation générale des cinémathèques et des institutions françaises, suivie du développement chronologique du

¹⁰ Cinémathèque de Saint-Étienne, *Missions*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-missions-test.aspx> (consulté le 23/04/2025).

¹¹ Cinémathèque de Corse, *Le Patrimoine*, s.d., [en ligne], disponible sur https://www.casadilume.corsica/Le-Patrimoine_a42.html consulté le 23/04/2025).

¹² Cinémathèque de Nouvelle Aquitaine, *Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cdna.memoirefilmiquenouvelleaquitaine.fr/> (consulté le 23/04/2025).

¹³ Cinémathèque de Bretagne, *Moyens - Missions*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/moyens-missions-362-0-0-0.html> (consulté le 23/04/2025).

¹⁴ Ciclic Centre-Val de Loire, *Les missions Cinéma et Audiovisuel*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/cinema-audiovisuel/les-missions-cinema-et-audiovisuel> (consulté le 23/04/2025).

¹⁵ Carol Couture et Daniel Ducharme, *La recherche en archivistique : un état de la question*, *Archives*, vol. 30, n° 3 et 4, 1998-1999, p. 11-38.

¹⁶ Comme, par exemple, Cinémathèque de Bretagne, *Les cinémathèques et vidéothèques régionales françaises. Phase I, Diagnostic*, Lyon, ARSEC Études, 1944, 125 p. ou Pascal Génot, « Cinémathèques régionales et études cinématographiques : quelles relations pour quels rapports ? », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 41, 2003, p. 167-176.

processus de patrimonialisation des archives du cinéma, avant de clore cette partie avec la collecte de films par les services nationaux évoqués plus tôt. La seconde partie, notre étude de cas, se concentre concrètement sur les pratiques de collecte des cinémathèques régionales françaises. Pour cela, nous verrons en premier le fonctionnement de ces cinémathèques, puis comment la collecte s'ancre ou non dans un territoire régional, et enfin les formes que cette dernière peut adopter.

PARTIE I : PRÉSERVER LE PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL EN FRANCE

Le 25 mars 1895, Boleslas Matuszewski, photographe polonais installé à Paris, publie une brochure intitulée « Une source pour l'histoire : la création d'un entrepôt pour le cinéma historique »¹⁷. Il y propose la mise en place d'un projet ayant pour but la conservation de films, sous l'égide de l'État et encadré par une institution nationale telle que la Bibliothèque nationale ou les Archives nationales. Matuszewski va même jusqu'à proposer des modèles de dépôts de film : un pour la conservation des négatifs et un pour la conservation de copies positives qui seraient mises à disposition¹⁸. En plus de cela, il met en avant le rôle que pourrait avoir le cinéma et ses images dans la compréhension de l'histoire et de la société. Devenue nouvelle source historique, le cinéma devrait ensuite être conservé pour être accessible au public¹⁹. Une seconde publication suit, où Matuszewski développe ses théories, notamment en indiquant les types de films qui devraient être conservés en priorité : les films scientifiques, historiques et ceux centrés sur l'actualité²⁰. Mais le photographe polonais est bien trop en avance sur son époque. À une période où le cinéma vient à peine de naître et est un type de divertissement totalement nouveau, ses appels à la conservation des films sont à peine écoutés et font long feu²¹. Mais ses publications restent des textes fondateurs dans l'histoire de la conservation du patrimoine cinématographique et ont un impact non-négligeable dans les années 1920 et 1930.

¹⁷ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS Éditions, 238 p., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editions-cnrs/3401> (consulté le 24/04/2025).

¹⁸ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 12.

¹⁹ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

²⁰ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., 2013, p. 12.

²¹ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

L'idée de conserver le cinéma et d'en assurer une transmission émerge en même temps que ce dernier²². La préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel en France s'est faite en grande partie grâce à la fondation d'institutions y étant dédiées, dont les cinémathèques, et ce, à un niveau national et régional. Cela a également pu se faire par le biais du long processus qui a fait du cinéma et ses archives un véritable patrimoine. Et, pour pouvoir assurer cette préservation, il a fallu que les différents services d'archives mettent en place des méthodes de collecte afin de récupérer des films et d'autres éléments patrimoniaux.

I. LES CINÉMATHÈQUES EN FRANCE, « UN PAYSAGE ÉCLATÉ »

Dans son rapport *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, Serge Toubiana présente un état des lieux des organismes chargés de la préservation du patrimoine cinématographique en France²³. Pour décrire la situation, il emploie cette expression de « paysage éclaté » pour mettre en avant les divisions qui marquent le territoire français, notamment à cause « d'une dualité entre un pôle public et un pôle privé », pourtant chargé des mêmes missions²⁴. Il s'agit en effet d'une particularité française, car dans les premiers temps de la préservation du cinéma, ce sont des initiatives privées qui font les premiers pas. Cela passe principalement par la fondation d'associations, un peu partout en France, qui prennent le nom de cinémathèque et qui se chargent de la récupération, de la conservation et de la diffusion de films. L'une d'elles, la Cinémathèque française, s'impose rapidement comme un pilier central de la préservation du patrimoine cinématographique. De

²² Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

²³ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 7.

²⁴ Ibid.

l'autre côté, l'État français commence à s'activer seulement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle.

A- Le rôle central de la Cinémathèque française

La Cinémathèque française est officiellement créée le 2 septembre 1936, date à laquelle ses statuts sont déposés²⁵. Association loi 1901, la Cinémathèque est fondée par quatre hommes, Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul-Auguste Harlé²⁶. Ils se sont rencontrés l'année précédente, en 1935, et se sont associés pour créer un ciné-club, le Cercle du Cinéma, destiné à organiser des séances de projection de films muets²⁷. Tout cela se déroule dans un contexte général de prise de conscience de l'importance de la préservation des films, notamment par le biais de tribunes et d'articles de journalistes et critiques de cinéma qui tentent de sensibiliser l'opinion publique sur le sujet. C'est le cas de Lucienne Escoube, journaliste et critique, avec son article intitulé « Sauvons les films du répertoire », dans lequel elle insiste sur la nécessité de préserver les films et propose divers moyens pour y parvenir²⁸. Du côté des pouvoirs publics, une tentative de mise en place d'une cinémathèque nationale se fait au début des années 30, mais, principalement pour des raisons financières, ce projet est un échec²⁹. Selon Henri Langlois, l'article de Lucienne Escoube et le fiasco de la cinémathèque nationale sont les deux événements qui motivent les créateurs du Cercle du cinéma à fonder la Cinémathèque française³⁰.

Dès sa naissance, la Cinémathèque française annonce clairement ses ambitions, qui sont « de rechercher, de préserver et d'entretenir les films

²⁵ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

²⁶ Cinémathèque française, *Informations institutionnelles*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque.fr/informations-institutionnelles.html> (consulté le 23/04/2025).

²⁷ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

²⁸ Lucienne Escoube, « Sauvons les films du répertoire », *Pour vous. L'hebdomadaire du cinéma*, n° 176, Paris, 1932.

²⁹ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., 2013, p. 137.

³⁰ Henri Langlois, *Vingt ans après*, brochure publiée à l'occasion du vingtième anniversaire de la naissance de la Cinémathèque française, Paris, 1956.

dignes d'intérêt »³¹. Elle se place donc directement en tant que figure de proue d'un mouvement de préservation du cinéma. Cependant, comme indiqué dans l'article publié dans *La Cinématographie française* ainsi que dans les statuts de l'association, la Cinémathèque s'intéresse seulement aux « films dignes d'intérêt »³². Il est donc nécessaire de faire une sélection de films à conserver et cela passe par de nombreuses projections. Les premiers fonds de la Cinémathèque se constituent peu à peu, notamment grâce à un premier dépôt important par le biais d'Alexandre Kamenka³³. Ce dernier, producteur et directeur de la société Albatros, est un proche de Paul-Auguste Harlé. C'est grâce à lui que la Cinémathèque récupère des films classiques de la période, notamment des productions françaises et russes³⁴. Elle se met également à collecter tout type d'élément gravitant autour du cinéma : affiches, scénarios, costumes, caméras, etc³⁵.

En parallèle de la naissance de la Cinémathèque en France, d'autres associations semblables sont fondées un peu partout dans le monde dans les années 1930³⁶. En Suède, c'est la Svenska Film Samfundet Arkiv qui voit le jour en octobre 1933³⁷. L'Allemagne se dote d'une cinémathèque nationale, le Reich Filmarchiv, en 1934, sous l'impulsion de Joseph Goebbels³⁸. Du côté anglo-saxon, la British Film Institute est fondée en 1933, suite à la réunion d'une commission parlementaire de la Chambre des Communes³⁹, et en 1935, la Film Library voit le jour au sein du musée d'Art moderne de New York⁴⁰. Ce mouvement international de fondation de

³¹ « La fondation de la cinémathèque française », *La Cinématographie française*, n° 932, Paris, 1936, p. 31.

³² *Ibid.*

³³ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, *op. cit.*, 2013, p. 137.

³⁶ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, *op. cit.*

³⁷ Svenska Film Samfundet Arkiv, *History of the archives*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/archival-film-collections/history-of-the-archive/> (consulté le 27/04/2025).

³⁸ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, *op. cit.*

³⁹ British Film Institute, *About the BFI*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.bfi.org.uk/about-bfi> (consulté le 27/04/2025).

⁴⁰ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, *op. cit.*

cinémathèques fini par aboutir à la naissance de la FIAF, la Fédération internationale des archives de film, en juin 1939⁴¹.

La Seconde Guerre mondiale est une période trouble pour la jeune Cinémathèque française. Henri Langlois, devenu la figure centrale de l'organisation, fait tout pour faire survivre la Cinémathèque et ses collections⁴². Au début de la guerre, il fait le nécessaire pour mettre les films à l'abri des bombardements allemands. Si une partie des collections est effectivement détruite, une autre partie en réchappe. En 1940, avec la mise en place du régime de Vichy, la Cinémathèque n'a plus d'existence légale⁴³. Au cours de l'Occupation, Langlois demande l'appui des autorités de Vichy et de l'occupant allemand pour sauvegarder les collections de la Cinémathèque. Il va notamment collaborer avec un Allemand, le major Hensel, directeur du Reich Filmarchiv, pour sauver de la destruction un grand nombre de films, notamment américains et soviétiques, qui viennent ensuite enrichir les fonds de la Cinémathèque⁴⁴. De plus, c'est sous Vichy que l'État français reprend en main la gestion de l'industrie cinématographique et met en place un encadrement par le biais d'un service étatique dédié, le Service du cinéma, qui devient la Direction générale du cinéma en 1942⁴⁵. En 1943, ce service permet la réhabilitation de la Cinémathèque française en lui accordant une subvention et des locaux. C'est une première dans l'histoire de l'association, qui se trouve ainsi « institutionnalisée » par le biais de l'État⁴⁶.

Les décennies de l'après-guerre sont des périodes phares pour la Cinémathèque française. Dans les années 1960, avec la fondation récente du ministère de la Culture, les enjeux autour du patrimoine français deviennent de plus en plus importants et la question de l'implication de

⁴¹ Christophe Dupin, « First Tango in Paris : The Birth of FIAF, 1936-1939 », *Journal of Film Preservation*, n° 88, 2013, p. 43-58.

⁴² Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editions-cnrs/3404#anchor-toc-1-2> (consulté le 27/04/2025).

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

l'État dans le domaine cinématographique français revient sur le devant de la scène⁴⁷. La Cinémathèque française, devenue une institution reconnue et estimée, est chargée de la conservation, de la restauration et de la diffusion du patrimoine cinématographique français⁴⁸. Ses missions sont soutenues par des aides de l'État de plus en plus importantes. En plus des subventions, il met à la disposition de la Cinémathèque des locaux à Bois d'Arcy pour entreposer leurs fonds et une salle de cinéma au sein du palais Chaillot⁴⁹. Mais ce gain d'importance n'est pas sans conséquence et des tensions commencent à apparaître avec d'autres organisations, notamment avec des ciné-clubs français et, plus grave encore, avec son soutien principal, l'État français. Ces conflits mettent en valeur la grande contradiction du fonctionnement de la Cinémathèque française : c'est un organisme privé ayant des missions à caractère public⁵⁰.

La source des tensions concerne les questions autour de la conservation des films, et plus particulièrement l'établissement d'un inventaire des collections de la Cinémathèque à l'occasion d'un transfert de films dans les nouveaux locaux de stockage à Bois d'Arcy⁵¹. À la même période, les pouvoirs publics demandent un renouvellement des statuts de l'association et proposent une nouvelle composition du conseil d'administration où les représentants de l'État seraient en majorité, afin d'avoir un rôle central dans la gestion de la Cinémathèque⁵². Henri Langlois s'y oppose fermement et l'État réplique en coupant le budget de la Cinémathèque.

Le point culminant de ces tensions entre l'État et la Cinémathèque est l'affaire Langlois, qui se déroule au cours de l'année 1968. Cette affaire étant particulièrement complexe, nous nous contenterons d'un bref résumé, mais c'est un événement central dans l'histoire de l'institution,

⁴⁷ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 140.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cette salle est inaugurée le 5 juin 1963 par André Malraux, ministre de la Culture, et Georges Pompidou, premier ministre. OLMETA (Patrick), *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editionscnrs/3405#anchor-toc-1-8> (consulté le 27/04/2025).

⁵⁰ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

avec de nombreuses conséquences aussi bien au niveau national et international⁵³. L'affaire Langlois est même qualifiée « d'ingérence brutale de l'état dans le domaine artistique⁵⁴ » et de « mainmise du pouvoir sur les collections de la Cinémathèque⁵⁵ ». Entre février et avril 1968, le conseil d'administration de la Cinémathèque fait tout son possible pour évincer Henri Langlois, mais ce dernier, notamment soutenu par de nombreux professionnels du cinéma du monde entier, ne cède pas face aux pressions⁵⁶. L'État finit par renoncer à s'impliquer dans la gestion de la Cinémathèque et décide de la mise en place du Service des archives du film à Bois d'Arcy⁵⁷. Grand vainqueur de l'histoire, Langlois reste à la tête de l'institution jusqu'à sa mort en 1977.

Malgré le décès de Langlois, la Cinémathèque continue d'assurer ses missions et de jouer un rôle essentiel dans la préservation du patrimoine cinématographique français. Dans les années 80, grâce à un soutien renouvelé de l'État par le biais du ministre de la Culture Jack Lang, la Cinémathèque se développe rapidement et gagne encore en importance⁵⁸. Elle recrute du personnel, enrichit ses collections, restaure de nombreux films et organise des publications et des diffusions de plus en plus importantes. Pendant un temps, il est prévu que l'institution se déplace au sein du palais de Tokyo, mais le projet est abandonné⁵⁹. Finalement, elle est quand même obligée de bouger suite à un incendie qui touche le palais Chaillot en juillet 1997. Le ministère de la Culture décide d'établir la Cinémathèque française rue de Bercy, où elle finit par s'installer en 2005

⁵³ Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 332.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Citons notamment François Truffaut, Jean Cocteau, Jean-Luc Godard, Orson Welles et Alfred Hitchcock. Pour plus de détails voir OLMETA (Patrick), *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editionscnrs/3406#anchor-toc-1-12> (consulté le 27/04/2025) ou MANNONI (Laurent) *Histoire de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 332-360.

⁵⁷ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 7.

⁵⁸ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 148.

⁵⁹ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editionscnrs/3408> (consulté le 27/04/2025)

dans le bâtiment conçu par l'architecte Frank Gehry⁶⁰. En 2007, elle se renforce encore grâce à la fusion avec la Bibliothèque du film⁶¹.

Actuellement, la Cinémathèque française conserve une collection immense d'éléments du patrimoine cinématographique français, mais aussi international : plus de 40 000 films, 21 000 ouvrages, 11 300 dessins, 15 000 dossiers d'archives, 18 800 dossiers de presse, 20 affiches, etc⁶². Il s'agit probablement de la collection de patrimoine cinématographique la plus importante de France. Dans sa charte du patrimoine, établie en 2008, la Cinémathèque fixe et détail précisément les grandes lignes de ses missions : enrichir ses collections en collectant des éléments patrimoniaux cinématographiques (films et non-films), assurer la conservation de l'intégralité de ces éléments et oeuvrer pour leur diffusion et leur valorisation⁶³. La mission de conservation passe par le maintien de la l'intégrité des collections, la restauration d'éléments si nécessaire et le maintien de conditions de conservation⁶⁴. En ce qui concerne la diffusion et la valorisation, cela peut prendre une multitude de formes, telle que de projections, des expositions ou des activités culturelles et pédagogiques (conférences, tables rondes, etc)⁶⁵.

Depuis sa fondation en 1936, la Cinémathèque française n'a fait que prendre en importance dans le domaine du patrimoine cinématographique en France, jusqu'à en devenir un pilier central. Longtemps la seule institution chargée de la question de la préservation de ce patrimoine, c'est grâce à son rôle essentiel dans la collecte, la conservation et la diffusion de ce patrimoine, qu'elle a œuvré pour faire en sorte que le cinéma et les films deviennent un patrimoine qui compte. Aujourd'hui, de par son ancienneté, sa riche histoire et ses immenses collections, la Cinémathèque française est l'institution la plus importante de France en ce qui concerne le patrimoine cinématographique. Cependant, elle est loin

⁶⁰ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 148.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, 2008, p. 3-4.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ Cinémathèque française, *Informations institutionnelles*, op. cit.

d'être la seule, car, à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, d'autres structures d'envergure nationale voient le jour.

B- Un réseau d'institutions d'envergure nationale

Dans les décennies qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, la France est marquée par la mise en place de services publics et la fondation d'organisations privées qui se placent directement dans le sillage de la Cinémathèque française. Ces nouvelles structures vont également avoir leur rôle à jouer dans la préservation du patrimoine cinématographique français.

Dès la fin des années 1940, la jeune IV^e République reprend les initiatives du régime de Vichy en ce qui concerne le cinéma⁶⁶. Ainsi, la Direction générale du cinéma, dissoute le 28 août 1945, est remplacée par l'Office professionnel du cinéma⁶⁷. Il faut ajouter à ça la mise en place d'une direction générale de la cinématographie au sein du ministère de l'Information du gouvernement provisoire. Les deux institutions sont fusionnées en 1946⁶⁸. La même année, la loi du 25 octobre donne naissance au Centre national de la cinématographie⁶⁹. Les missions de cette nouvelle institution sont les suivantes : garantir le soutien et l'aide de l'État aux industries cinématographiques et audiovisuelles françaises⁷⁰. Le CNC a donc à la fois un rôle de gestion, en assurant les aides aux secteurs susmentionnés, et un rôle législatif, avec la préparation et l'application de textes réglementaires touchant à ses champs d'action⁷¹. Mais la question de la préservation du patrimoine cinématographique

⁶⁶ Nous avons brièvement évoqué cela dans la sous-partie précédente. Pour plus de détails voir Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

⁶⁷ Bernard Beaulieu et Nathalie Genet-Rouffiac, « Les archives du Centre national de la cinématographie », *La Gazette des archives*, n° 173, 1996, p. 152.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Centre nationale du cinéma et de l'image animée, *Les dates-clés du CNC*, s.d., [en ligne], disponible sur https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/les-datescles-du-cnc_1242898 (consulté le 28/04/2025).

⁷⁰ Bernard Beaulieu et Nathalie Genet-Rouffiac, « Les archives du Centre national de la cinématographie », art. cit., p. 150.

⁷¹ *Ibid.*

français entre au sein des missions du CNC bien des années après sa fondation.

Dans la sous-partie précédente, nous avons déjà mentionné que les années 1960 sont un tournant en ce qui concerne les enjeux autour du patrimoine français, et notamment au niveau du cinéma⁷². Jusque-là, la préservation du patrimoine cinématographique était gérée par la Cinémathèque avec le soutien de l'État. La volonté des pouvoirs publics de vouloir avoir un rôle important dans la gestion de la Cinémathèque entraîne des tensions, et tout cela explose avec l'affaire Langlois en 1968⁷³. L'une des conséquences des événements de l'année 1968 est la création l'année suivante du Service des archives du film, directement rattaché au CNC⁷⁴. Initiative du ministre de la Culture André Malraux, la mission principale de cette nouvelle structure est simple : recueillir et conserver des films, qu'ils soient anciens ou récents. Derrière la fondation du SAF, l'intention est claire : affirmer le rôle de l'État dans les questions de préservation du patrimoine cinématographique français⁷⁵.

Le nouveau service est installé dans des locaux à Bois d'Arcy, rénovés en 1967 et qui devaient à l'origine accueillir une partie des collections de la Cinémathèque française⁷⁶. Pour épauler le SAF dans ses missions, une Commission des archives du film est mise en place, avec un rôle consultatif en cas de problème concernant la conservation⁷⁷. Il est également doté d'un laboratoire pour restaurer les films et d'un service d'inventaire. Au cours de ses deux premières années d'existence, le SAF enrichit rapidement ses collections de 38 000 boîtes de bobines⁷⁸. Ce sont principalement des professionnels du cinéma qui viennent déposer des films, producteurs et cinéastes, mais on trouve aussi des laboratoires, des

⁷² Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 140.

⁷³ Lauren Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 332.

⁷⁴ CALLU (Agnès) et LEMOINE (Hervé), *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, Le dépôt légal, les institutions partenaires*, t. 2, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 20.

⁷⁵ TOUBIANA (Serge), *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 7.

⁷⁶ OLMETA (Patrick), *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit.

⁷⁷ LE ROY (Eric), *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 146.

⁷⁸ *Ibid.*

partis politiques ou des entreprises parmi les déposants. En 1977, le champ d'action du SAF s'élargit puisqu'il devient le service de l'État chargé du dépôt légal des films français⁷⁹. Désormais, toute personne qui produit un film en France et qui obtient un visa d'exploitation doit obligatoirement faire parvenir une copie au SAF, renommé pour l'occasion Service des archives du film et du dépôt légal. La loi sur le dépôt légal du 20 juin 1992 réaffirme cette mission et l'agrandit en plus aux films étrangers diffusés en France⁸⁰. En 1994, un nouveau service est créé au sein du CNC : la Direction du patrimoine cinématographique⁸¹. Chargé de chapeauter les grandes institutions patrimoniales cinématographiques françaises, il coordonne et harmonise les politiques patrimoniales et veille à leur soutien financier⁸².

Le SAFDL, renommé depuis les Archives françaises du film, possède des collections riches, d'environ 100 000 titres et allant des premiers temps du cinéma jusqu'aux productions actuelles⁸³. On y trouve tout autant des films de fiction que des documentaires et dans tous les formats possibles. Aujourd'hui, en plus d'assurer les missions pour lesquelles le service a été fondé à l'origine, c'est-à-dire la conservation, la restauration des films ainsi que la gestion du dépôt légal, les AAF assure également la valorisation du patrimoine cinématographique français⁸⁴. Cela passe généralement par la programmation et la diffusion de films, généralement des films restaurés par le service.

⁷⁹ CALLU (Agnès) et LEMOINE (Hervé), *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, Le dépôt légal, les institutions partenaires*, op. cit., p. 21.

⁸⁰ Loi n° 95-546 du 20 juin 1995.

⁸¹ Agnès Callu et Hervé Lemoine, *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, Le dépôt légal, les institutions partenaires*, op. cit., p. 20.

⁸² Centre nationale du cinéma et de l'image animée, *Protéger*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/missions/protéger> (consulté le 28/04/2025).

⁸³ Centre nationale du cinéma et de l'image animée, *Direction du patrimoine cinématographique*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cnc.fr/a-propos-du-cnc/directions-et-services/direction-du-patrimoine-cinematographique> (consulté le 28/04/2025).

⁸⁴ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 10.

Si le CNC et les AAF sont devenus, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le fer de lance des pouvoirs publics en ce qui concerne le patrimoine cinématographique et sa préservation, d'autres organisations, nées d'initiatives privées, voient le jour à la même période. L'une de ces nouvelles structures, la Cinémathèque de Toulouse, dotée d'une histoire et d'un véritable ancrage culturel, s'impose peu à peu comme une institution légitime sur la question du patrimoine cinématographique et audiovisuel au niveau national⁸⁵.

La Cinémathèque de Toulouse est officiellement fondée en tant qu'association loi 1901 en 1964 par Raymond Borde, critique de cinéma reconnu, et une équipe de cinéphiles bénévoles⁸⁶. Mais, en réalité, cela fait depuis le début des années 50 que Borde et son groupe parcourent la région toulousaine et le midi de la France pour collecter des films, notamment dans des brocantes et auprès de cirques et de forains⁸⁷. Dans les années qui suivent, la Cinémathèque se développe rapidement. Alors qu'elle est encore peu connue en France, elle intègre la FIAF en 1965, ce qui lui donne une première résonance internationale⁸⁸. Au début des années 1980, la structure reçoit ses premières subventions, ce qui lui permet d'entamer un développement décisif de l'associatif vers le professionnel⁸⁹. La Cinémathèque enrichit considérablement ses collections grâce à une politique d'acquisition ambitieuse. Elle récupère notamment des fonds importants de films muets soviétiques, de films burlesques américains ou de films français des années 30 à 50⁹⁰. En 1996, la Cinémathèque déménage au cœur du centre-ville de Toulouse en s'installant rue du Taur, près de la place du Capitole⁹¹. Ses nouveaux locaux sont composés de deux salles de projections, d'une bibliothèque et

⁸⁵ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 11.

⁸⁶ Evelyne Cohen, « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », *Sociétés & Représentations*, n° 32 (2), 2011, p. 188.

⁸⁷ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 148-149.

⁸⁸ *Ibid*, p. 149.

⁸⁹ Evelyne Cohen, « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », art. cit., p. 188.

⁹⁰ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 149.

⁹¹ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 10.

d'un espace réservé aux expositions⁹². En 2004, elle ouvre un centre de conservation en périphérie de Toulouse, destiné à stocker toutes ses collections dans des conditions favorables⁹³.

La Cinémathèque est une institution unique au sein du patrimoine cinématographique en France, car elle est la seule à posséder trois niveaux du rayonnement : régional, national et international⁹⁴. Régionale, car elle est née de la collecte de films régionaux, qu'elle entretient une relation forte avec son territoire et qu'elle se situe en province, contrairement aux autres organismes que nous avons déjà évoqués qui sont tous en région parisienne. Nationale, car elle est reconnue comme étant l'un des principaux centres de conservation du patrimoine cinématographique sur le territoire français et qu'elle est, depuis 2013, classé par le ministère de la Culture comme cinémathèque d'intérêt nationale aux côtés de la Cinémathèque française⁹⁵. Enfin, au niveau international, la Cinémathèque de Toulouse est l'un des représentants de la France au sein de la FIAF et collabore régulièrement avec d'autres grands centres d'archives filmiques étrangers⁹⁶.

Comme la Cinémathèque française et les AAF, la Cinémathèque de Toulouse possède des collections d'éléments patrimoniaux cinématographiques notables et diversifiées. Aujourd'hui, elle conserve environ 57 000 films, couvrant tous les genres et les époques⁹⁷. Elle détient, par exemple, un fonds consacré au cinéma muet soviétique qui est l'un des plus importants à l'échelle mondiale⁹⁸. Il faut ajouter à cela les fonds de documents non-films qui occupent la plus grande part des collections, notamment 100 000 affiches de films, 70 000 dossiers de

⁹² Evelyne Cohen, « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », art. cit., p. 188.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁵ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 149-150.

⁹⁶ Evelyne Cohen, « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », art. cit., p. 185.

⁹⁷ Cinémathèque de Toulouse, Collections. *Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.lacinemathequedetoulouse.com/collections/presentation> (consulté le 28/04/2025).

⁹⁸ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 149.

presse ou 30 000 dossiers de publications⁹⁹. Ses missions recouvrent tout le processus de préservation du patrimoine cinématographique, de la collecte à la conservation jusqu'à la valorisation, qui, à la Cinémathèque de Toulouse, passe par la programmation et la diffusion de films ou encore l'organisation d'expositions et de festivals, comme le festival Zoom, créé en 2006 et dédié au patrimoine cinématographique et à sa restauration¹⁰⁰.

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, en parallèle du développement de la Cinémathèque française, d'autres initiatives, publiques et privées, sont prises afin de faire le maximum pour préserver le patrimoine cinématographique en France. Cependant, ce phénomène ne se limite pas à la création d'organismes ayant un rayonnement national. En effet, des structures plus modestes, à une échelle locale, vont voir le jour pour œuvrer à la préservation d'un patrimoine cinématographique et audiovisuel des régions françaises.

C- Les cinémathèques régionales : de l'essor local à la coordination nationale

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la Cinémathèque française n'est pas la première cinémathèque fondée en France. En effet, cet honneur revient à une cinémathèque régionale, celle de Saint-Étienne, dont la création remonte à 1922, soit 14 ans avant la naissance de la Cinémathèque française¹⁰¹. Ainsi, la cinémathèque de Saint-Étienne est précurseure d'un mouvement de fondation de cinémathèques à une échelle locale qui va marquer tout le XX^e siècle. Aujourd'hui, environ une vingtaine de ces cinémathèques, dites régionales, sont éparpillées sur le territoire français¹⁰².

⁹⁹ Evelyne Cohen, « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », art. cit., p. 189.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 191 et Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., 2013, p. 150.

¹⁰¹ Vera Baudin, *La cinémathèque stéphanoise : valorisations du patrimoine local et pratiques sociales*, op. cit., p. 10.

¹⁰² Annexe 3 : Tableau de dépouillement des informations relatives à la collecte sur les sites internet des cinémathèques et structures régionales françaises, p. 148-156.

Derrière ce terme commun de « cinémathèque régionale », on trouve en réalité une pluralité de situations. Si ces structures sont généralement fondées comme des associations loi 1901, certaines sont passées sur un modèle entièrement professionnel, à la manière de la Cinémathèque française. C'est par exemple le cas de la cinémathèque de Bretagne, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir¹⁰³. D'autres sont devenues des organismes de service public, comme celle de Saint-Étienne¹⁰⁴, et certaines restent des associations entièrement composées de bénévoles. C'est notamment le cas de la Cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet¹⁰⁵. Les raisons derrière la création de ces cinémathèques sont généralement les mêmes que celles qui ont conduit à la fondation de la Cinémathèque française ou aux AAF : préserver un patrimoine cinématographique et audiovisuel. Cependant, des différences existent, que ce soit entre les cinémathèques nationales et régionales, mais également entre les cinémathèques régionales entre elles. Nous allons donc voir cela en présentant quelques-unes de ses cinémathèques.

Fondée en 1976, la Cinémathèque de Nice est à l'origine une délégation permanente de la Cinémathèque française installée dans le sud du pays¹⁰⁶. Son objectif est simple : diffuser les grands films du patrimoine cinématographique mondial auprès du public le plus large possible¹⁰⁷. Pour cela, elle collecte et prend en dépôt un maximum de films, sans forcément émettre un jugement de valeur vis-à-vis de ce qui intègre ses collections. En 1991, la structure se détache de la Cinémathèque française en devenant un établissement culturel municipal¹⁰⁸. Devenu un organisme de

¹⁰³ Cinémathèque de Bretagne, *Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/pr%C3%A9sentation-360-0-0-0.html> (consulté le 29/04/2025).

¹⁰⁴ Cinémathèque de Saint-Étienne, *LA CINÉMATHEQUE. Partenaires*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-partenaires-test.aspx> (consulté le 29/04/2025).

¹⁰⁵ Cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet, *Nous soutenir*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinemathequedebourgogne.fr/nous-soutenir/> (consulté le 29/04/2025).

¹⁰⁶ Cinémathèque de Nice, *La Cinémathèque. Historique*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-nice.com/la-cinematheque/historique> (consulté le 29/04/2025).

¹⁰⁷ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 155.

¹⁰⁸ Cinémathèque de Nice, *La Cinémathèque. Historique*, op. cit.

service public, la Cinémathèque se réorganise autour des quatre départements : le premier est chargé de la conservation et de la restauration, le deuxième de la diffusion, le troisième de la formation du public aux questions cinématographiques et le quatrième de l'édition documentaire, notamment d'une revue intitulée *CinéNice*¹⁰⁹. De plus, la structure met en place une politique d'acquisition axée sur les films amateurs produits dans la région, afin de se constituer une mémoire filmique de Nice et de ses alentours¹¹⁰. Mais, la Cinémathèque n'oublie pas pour autant son objectif original : la diffusion de films importants pour le cinéma mondial. Cela continue encore aujourd'hui, avec la programmation et la diffusion d'environ 300 à 400 films chaque année¹¹¹. Par exemple, elle organise actuellement un cycle de diffusion dédié au réalisateur canadien David Cronenberg¹¹². Pour ce qui est des collections conservées actuellement, la Cinémathèque compte environ 9 000 films et 80 000 documents non-films¹¹³.

Également fondée dans le sud de la France et seulement un an auparavant en 1975, la Cinémathèque de Marseille poursuit un but semblable à sa voisine niçoise¹¹⁴. Si, bien évidemment, la récupération et la sauvegarde de films font partie de ses missions, elle se concentre sur la diffusion et vise particulièrement les publics qui seraient peu susceptibles d'entrer en contact avec le monde du cinéma¹¹⁵. Pour cela, la Cinémathèque organise des projections au sein d'une salle, la salle Cézanne, située au sein du Centre Régional de Documentation. De plus, elle a signé de nombreuses conventions avec des organismes culturelles publics et privés et des salles d'art et d'essai afin de permettre un

¹⁰⁹ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 155.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Cinémathèque de Nice, *Programme. Programme du mois*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-nice.com/programme> (consulté le 29/04/2025).

¹¹³ Cinémathèque de Nice, *Collection. Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-nice.com/collections/presentation> (consulté le 29/04/2025).

¹¹⁴ Cinémathèque de Marseille, *Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinemathequedemarseille.fr/> (consulté le 29/04/2025).

¹¹⁵ *Ibid.*

maximum de diffusions possibles¹¹⁶. En 2011, la Cinémathèque de Marseille s'agrandit en ouvrant un deuxième site, la Maison des Cinématographies de la Méditerranée au sein du château de la Buzine¹¹⁷. Cette évolution de la Cinémathèque s'inscrit dans le cadre d'un développement culturel et touristique de la région, afin de pouvoir offrir de nouvelles manifestations et de nouvelles médiations patrimoniales autour du cinéma, toujours en visant un public dit « défavorisé » vis-à-vis du 7^e art.

Si Paris et sa région sont déjà richement dotées au niveau des institutions gérant le patrimoine cinématographique, cela n'empêche pas d'y trouver des cinémathèques avec un rayonnement moins important. C'est le cas de la Cinémathèque Robert Lynen, fondation de la Ville de Paris en 1925¹¹⁸. Sa mission principale est de faire du cinéma un outil pédagogique pour les enseignants¹¹⁹. Pour cela, elle met en place un catalogue de films destinés à l'enseignement, qui sont ensuite mis à disposition des enseignants pour qu'ils les utilisent auprès de leurs élèves. La Cinémathèque joue en plus un rôle de conseil auprès des éducateurs pour qu'ils apprennent à exploiter pédagogiquement ces films d'enseignement¹²⁰. Aujourd'hui, la Cinémathèque Robert Lynen n'accueille plus de public, mais continue d'exercer des missions liées à la pédagogie par le cinéma¹²¹. Cela passe par du prêt gratuit de matériel et de films à des écoles, l'organisation de sorties cinéma pour les jeunes enfants ou encore des ateliers sur le thème du cinéma proposés à des classes de premier degré. Cette structure reste une cinémathèque et conserve ainsi un certain nombre d'éléments patrimoniaux, notamment des films en 16 et 35 mm et des photographies¹²².

¹¹⁶ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 154.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 154-155.

¹¹⁸ Cinémathèque Robert Lynen, *Les origines de la cinémathèque*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinemathequerobertlynen.paris.fr/la-cinematheque/origines> (consulté le 29/04/2025).

¹¹⁹ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 156.

¹²⁰ Cinémathèque Robert Lynen, *Les origines de la cinémathèque*, op. cit.

¹²¹ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 156.

¹²² *Ibid*.

À travers cette brève présentation de quelques cinémathèques régionales existantes sur le territoire français, on s'aperçoit bien qu'il y a une certaine diversité des profils et qu'elles n'ont pas toutes le même parcours. Cependant, une grande majorité des cinémathèques régionales a été fondée dans un but précis : la préservation du patrimoine cinématographique local et régional. Si nous avons brièvement évoqué que la Cinémathèque de Nice avait pris la décision de se constituer un patrimoine de ce type, d'autres centrent complètement leurs missions autour. Nous reviendrons donc sur certaines de ces cinémathèques dans la seconde partie de ce mémoire, notre étude de cas, qui leur est entièrement consacrée.

Si, dans un premier temps, les cinémathèques régionales prennent leur essor à un niveau local et se concentrent essentiellement sur le patrimoine cinématographique de leur territoire, cela ne les empêche pas de gagner en importance au-delà de leur territoire respectif. À cet effet, elles vont décider de la mise en place de réseaux afin de se coordonner entre elles à un niveau national.

La première action de coopération entre les cinémathèques régionales françaises a lieu en 1997 avec la fondation de la Fédération des Cinémathèques et des Archives de Films de France¹²³. La FCAFF compte aujourd'hui dix-neuf membres, dont la Cinémathèque de Bretagne, la Cinémathèque de Corse, l'Institut Jean Vigo de Perpignan ou encore la Cinémathèque Universitaire de Paris¹²⁴. Les objectifs poursuivis par la Fédération sont les suivants : encourager et soutenir la préservation et la mise en valeur patrimoine du cinématographique régional, coordonner des actions communes entre ses membres pour qu'ils puissent coopérer dans les meilleures conditions et assurer la disponibilité des collections au niveau national¹²⁵. Étant donné la diversité de profils composée par les différents membres de la FCAFF, tout l'intérêt de cette association repose

¹²³ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 150.

¹²⁴ Fédération Française des Cinémathèques et Archives de Films de France, s. d., [en ligne], disponible sur <https://fcaff.blogspot.com/> (consulté le 29/05/2025).

¹²⁵ *Ibid.*

sur la coopération et les mises en commun qui en émergent. Cela se manifeste sous plusieurs formes, que ce soit de l'aide pour traiter ou restaurer des films ou de la mise à disposition de fonds spécifiques pour une programmation ou une exposition¹²⁶. La FCAFF assure également aux cinémathèques régionales de France d'avoir un interlocuteur privilégié qui peut échanger plus facilement avec les organismes nationaux comme le CNC.

Une autre forme de manifestation de l'existence d'une coordination nationale est le réseau Diazinterregio. Il s'agit à l'origine d'une base de données, DIAZ, créée par la cinémathèque de Bretagne en 2004 pour répondre à des besoins d'indexation de ses collections¹²⁷. Elle est rejointe par deux autres structures, Normandie Images et CICLIC Centre-Val de Loire, et, en 2010, les trois organismes fondent une association nommée Diazinterregio afin de mettre en commun les coûts de maintenance et de développement de la base de données¹²⁸. Dans les années qui suivent, d'autres cinémathèques régionales intègrent le réseau, dont celle des pays de Savoie et de l'Ain et celle de Saint-Étienne. À partir de là, Diazinterregio devient un véritable réseau qui unit et fédère des cinémathèques françaises et francophones et qui leur permet d'échanger, de mutualiser et de coopérer pour la préservation et la mise en valeur du patrimoine cinématographique local et régional¹²⁹. En juin 2024, l'association lance le site Internet Amorce, une plateforme dont le but est de rassembler et de valoriser l'ensemble des collections filmiques des cinémathèques membres¹³⁰.

Ainsi, malgré le rôle central des grandes institutions nationales telles que la Cinémathèque française ou les Archives françaises du film, les cinémathèques régionales réussissent quand même à avoir leur carte à

¹²⁶ Fédération Française des Cinémathèques et Archives de Films de France, s. d., [en ligne], disponible sur <https://fcaff.blogspot.com/> (consulté le 29/05/2025).

¹²⁷ Ciclic Centre-Val de Loire, *DIAZ et l'association Diazinterregio*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/patrimoine/collecte-conservation/catalogage-des-films/diaz-et-l-association-diazinterregio> (consulté le 29/05/2025).

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Amorce. La mémoire filmique des territoires. *À propos*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.amorce.eu/a-propos-875-0-0-0.html> (consulté le 29/05/2025).

jouer dans la préservation du patrimoine cinématographique français, notamment en se chargeant du patrimoine régional ou en optant pour des missions pédagogiques à destination du grand public. La caractéristique la plus frappante chez ces structures reste la diversité de leurs parcours et de leurs profils malgré le fait qu'elles suivent toutes le même but. Ce sont ces objectifs communs qui permettent à ces cinémathèques, pourtant plutôt centrées sur une échelle locale et régionale, de s'organiser au niveau national afin de pouvoir coopérer et de pouvoir faire de leur mieux pour sauvegarder la mémoire filmique française.

Finalement, Serge Toubiana avait-il raison en qualifiant de « paysage éclaté » la situation française relative au patrimoine cinématographique¹³¹ ? Au début des années 2000, lorsqu'il est chargé de rédiger son rapport, il est clair que cette expression convenait plutôt bien à la situation. Mais, aujourd'hui, en 2025, doit-on faire le même constat que Serge Toubiana ? De notre point de vue, nous pensons qu'il est possible de relativiser cela. Certes, on pourrait penser que peu de choses ont changé : tous les nombreux organismes que présente Serge Toubiana existent toujours à l'exception de la BiFi, et la dualité entre privé et public qu'il met en avant semble ne pas avoir disparu¹³². Cependant, il nous semble que, désormais, la gestion de la préservation du patrimoine cinématographique n'entraîne plus réellement de tensions, du moins plus aussi fortes que ce qui a pu se produire au XX^e siècle. Et même, si techniquement, le « paysage » est toujours « éclaté » entre les grandes institutions nationales en région parisienne et les cinémathèques régionales dispersées un peu partout sur le territoire, de véritables liens existent entre elles, qui se manifestent par de la formation de réseaux qui amène à la coopération sur des questions diverses.

¹³¹ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 7.

¹³² *Ibid*, p. 7-14.

II. LA PATRIMONIALISATION DES ARCHIVES DU CINÉMA

Selon l'article 1 du Code patrimoine, le patrimoine se définit comme « l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique¹³³ ». Ainsi, les termes « patrimoine cinématographique » désignent en réalité une multitude de types de « biens », allant de la bobine de film à l'affiche en passant par la caméra. Sur le plan archivistique, ces typologies diverses sont généralement sous des termes que nous avons déjà évoqués, les archives du cinéma. Mais comment tous ces objets différents sont-ils devenus des objets de patrimoine ? Cela a été permis grâce à une notion bien spécifique : la patrimonialisation. Jean Davallon, sociologue spécialiste de la culture et du patrimoine, définit la patrimonialisation comme « un acte par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir ainsi héritier de ceux qui les produits, et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre »¹³⁴. Pour les archives du cinéma, la patrimonialisation a été un long processus, qui prend ses racines dès les premières décennies de l'histoire du cinéma, qui est passé par plusieurs étapes et qui a pris diverses formes. Bien évidemment, la naissance et le développement des cinémathèques ont joué un rôle important, mais ce phénomène n'a pas été le seul. Nous allons donc voir de quelles manières les archives du cinéma sont devenues le patrimoine cinématographique.

¹³³ Article L1 du Code patrimoine.

¹³⁴ Jean Davallon, « Une patrimonialisation des archives ? », sous la dir. de Paul Servais et Françoise Miguet, dans *L'archive dans quinze ans. Vers de nouveaux fondements*, Louvain-la-Neuve, Academia Eds, 2015, p. 192.

A- Les premiers moments de la patrimonialisation

Afin que les archives du cinéma deviennent objet de patrimoine, il a nécessairement fallu que le cinéma lui-même devienne patrimoine. Christophe Gauthier, dans son article consacré à la patrimonialisation du cinéma, distingue trois grandes étapes qui composent ce processus : un volet théorique, une dimension spectaculaire et enfin un volet archivistique¹³⁵.

Le volet théorique démarre le processus de patrimonialisation du cinéma en France lorsque, entre les années 1910 et 1920, des intellectuels cinéphiles veulent faire de ce qui à l'origine un simple divertissement populaire une véritable forme d'expression artistique¹³⁶.

Cette affirmation du cinéma en tant que nouvel art et pratique culturelle noble s'effectue de plusieurs manières. Premièrement, l'édition de textes ayant pour sujet le cinéma par les intellectuels cinéphiles mentionnés plus haut, comme Louis Delluc, Léon Moussinac ou Jean Tedesco¹³⁷. Ces publications, généralement des critiques cinématographiques, sont les éléments fondateurs d'une histoire du cinéma basée sur les goûts et les souvenirs de leurs auteurs. Si cette première histoire du cinéma n'est pas parfaite d'un point de vue académique, notamment à cause d'une approche complètement affective du cinéma et de l'emploi d'un vocabulaire cinématographique qui n'est pas du tout fixé, elle fixe un certain nombre de bases, comme une première chronologie du cinéma et des concepts cinématographiques qui seront largement repris et étoffés dans les décennies suivantes¹³⁸. Ricciotto Canudo, l'un de ces intellectuels, est le premier à qualifier le cinéma de « septième art », qu'il présente comme le résultat d'un mariage entre la science et l'art¹³⁹.

¹³⁵ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 39-40.

¹³⁶ Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, op. cit., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editionscnrs/3402#anchor-toc-1-10> (consulté le 30/04/2025).

¹³⁷ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 31.

¹³⁸ *Ibid*, 31-32.

¹³⁹ Ricciotto Canudo, « Manifeste des sept arts », *La Gazette des sept arts*, n° 2, 1923.

C'est dans ce contexte de foisonnement de réflexions autour du cinéma que vont apparaître les premiers articles et tribunes consacrés à l'importance de la préservation des films, comme celui de Lucienne Escoubé, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler¹⁴⁰. Si les premiers cinéphiles et leurs publications ont autant d'importance, c'est parce que la mise en place d'une conception historique et patrimoniale est indispensable afin que le cinéma puisse se forger une légitimité artistique¹⁴¹.

L'affirmation du cinéma en tant que nouvelle forme d'art passe également, dans les années 1920, par la multiplication des ciné-clubs, généralement fondés par les mêmes intellectuels cinéphiles¹⁴². Ainsi, Ricciotto Canudo créé, le 18 avril 1921, le Club des amis du septième art. Il fusionne en 1924 avec le Club français du cinéma de Léon Moussinac pour devenir le Ciné-club de France. Hors des circuits de distribution classique, les ciné-clubs organisent des séances de projections de films afin de faire découvrir des productions déjà vieilles de quelques années¹⁴³.

Désormais clairement défini comme une pratique artistique, le cinéma devient également un patrimoine qui, autant que les autres formes d'art, mérite que le nécessaire soit fait afin qu'il puisse être préservé et partagé. La première étape de la patrimonialisation du cinéma est à ce moment-là donc franchie.

La deuxième étape de patrimonialisation débute à partir du moment où les nouveaux historiens du cinéma commencent à penser la mise en place d'un panthéon des « classiques » du grand écran¹⁴⁴. Ce phénomène correspond à une organisation conceptuelle déjà connue au sein de l'histoire de la littérature et de l'histoire de l'art. Cela montre d'ailleurs l'influence de ces deux domaines dans la construction de l'histoire du

¹⁴⁰ Lucienne Escoubé, « Sauvons les films du répertoire », *op. cit.*

¹⁴¹ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 32.

¹⁴² Patrick Olmeta, *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, *op. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 34.

cinéma, qui les utilise comme des modèles pour se légitimer¹⁴⁵. Ces films, désignés en tant que « classiques », seraient des modèles avec de véritables qualités esthétiques et techniques, dont il faudrait s'inspirer pour produire et réaliser les meilleurs films possibles. André Ozouff, dans un article intitulé « Le cinéma classique », présente des films qu'il considère comme pouvant être qualifiés de « classiques »¹⁴⁶. Il y évoque notamment *J'accuse* d'Abel Gance, *Le lys brisé* de David W. Griffith ou *La montée vers l'Acropole* de René Le Somptier. Jean Todesco, quant à lui, fait la distinction entre deux catégories parmi les « classiques » : les « films de qualité dont l'exploitation commerciale n'a pas permis à la majorité du public de les voir » et les « films de grande valeur qui méritent une seconde vision à titre de classiques du cinéma »¹⁴⁷. Quoi qu'il en soit, la sélection de ces films se fait généralement en fonction des goûts des intellectuels cinéphiles¹⁴⁸. On y trouve essentiellement des productions françaises, américaines, allemandes, italiennes et suédoises.

Cette édification d'un panthéon des « classiques » du cinéma passe également par la diffusion et la mise en valeur de tous ces films. Cela se fait de nombreuses manières, généralement par le biais des nombreux ciné-clubs existants. Ils se chargent de l'organisation et de la programmation d'expositions et de rétrospectives qui peuvent être consacrées à des cinéastes, à des mouvements ou à des thèmes particuliers¹⁴⁹. Les projections se font souvent lors de séances classiques et de soirées de gala, afin de pouvoir toucher un public plus large. C'est à travers tout cela que se forme la dimension spectaculaire, deuxième grande étape de la patrimonialisation du cinéma présentée par Christophe Gauthier¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 34.

¹⁴⁶ André Ozouff, « Le cinéma classique », *Le Film*, n° 176, 1920, p. 13-14.

¹⁴⁷ Jean Todesco, « Annonce de l'ouverture du cinéma du Vieux-Colombier », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 24, 1924, p. 16.

¹⁴⁸ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 35-36.

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 39.

¹⁵⁰ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 39.

Le rôle de la panthéonisation des classiques du cinéma n'est donc pas négligé dans la patrimonialisation du cinéma et de ses archives, d'autant plus quand l'on se souvient que, au moment de sa fondation, la Cinémathèque française évoquait les « films dignes d'intérêt » comme ceux qui devaient faire l'objet d'une préservation afin de pouvoir être rediffusés ensuite¹⁵¹.

La troisième étape du processus de patrimonialisation du cinéma est le volet archivistique, c'est-à-dire la constitution de collections d'éléments cinématographiques films et non-films¹⁵². Ces collections sont formées par plusieurs types d'organismes différents, dont les cinémathèques, qui se chargent de leur collecte, de leur conservation et de leur valorisation. Cette troisième étape est celle qui met le plus de temps à se mettre en place, mais elle permet de continuer le processus de patrimonialisation des archives du cinéma, qui vont petit à petit devenir le patrimoine cinématographique.

B- Unir les archivistes et les historiens : le BIRHC et le congrès de Brighton

La formation des premières collections d'archives du cinéma dans les années 1930 va rapidement donner naissance à des réflexions sur le rôle que peuvent jouer les cinémathèques dans le champ de la recherche historique sur le cinéma¹⁵³. En plus de leur fonction principale « passive », la conservation du patrimoine cinématographique, elles pourraient tout à fait avoir des missions plus « actives » afin de pouvoir contribuer à l'histoire du cinéma, notamment en permettant et en facilitant les rapprochements entre les archivistes et les historiens du cinéma¹⁵⁴.

¹⁵¹ « La fondation de la cinémathèque française », *La Cinématographie française*, n° 932, Paris, 1936, p. 31.

¹⁵² Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 39.

¹⁵³ Christophe Dupin, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un « "Woodstock" des archives du film » ? », art. cit., p. 46.

¹⁵⁴ *Ibid.*

C'est dans les années 1950, au sein de la FIAF, que des démarches vont se mettre en place afin de permettre la mise en place de projets de ce type. En 1952, juste avant le congrès annuel de la FIAF qui doit se tenir à Amsterdam, Henri Langlois décide de rassembler, pendant deux jours, des historiens et archivistes¹⁵⁵. Le secrétaire de la Cinémathèque française a une idée précise en tête : fonder un bureau international dédié à la recherche historique sur le cinéma. Il serait formé de bureaux nationaux, eux-mêmes coordonnés par les cinémathèques de chaque pays membre. C'est ainsi que naît le Bureau international de la recherche historique cinématographique.

La mission principale du BIRHC est de faire se rapprocher les archivistes et les historiens¹⁵⁶. Cette jonction des deux communautés permettrait aux premiers de faciliter aux seconds les accès aux archives au sein des cinémathèques : films, catalogues, etc. La coopération entre les archivistes et les historiens déboucherait également sur l'établissement et la publication d'analyses filmiques et de filmographies détaillées, mais aussi sur l'organisation de colloques et de projets de recherches sur des thèmes communs¹⁵⁷. Derrière l'établissement du BIRHC, on retrouve bien une volonté de rapprocher deux communautés ayant besoin l'une de l'autre et dont l'entraide peut permettre des avancements importants¹⁵⁸.

Malgré des difficultés à financer son projet, Langlois finit par organiser en 1957 un colloque à Paris, dont le thème est la recherche historique. Il rassemble de nombreuses personnalités, dont des cinéastes, comme Marcel L'Herbier ou Abel Gance, des historiens, tels que Jean Mitry et Léon Moussinac, et surtout des archivistes des cinémathèques membres de la FIAF¹⁵⁹. Le but principal de ce colloque est de tenter de se détacher de ce qui avait été fait jusqu'ici dans le champ de la recherche historique

¹⁵⁵ Christophe Dupin, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un « "Woodstock" des archives du film » ? », art. cit., p. 46-47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

cinématographique et d'essayer d'établir une histoire du cinéma qui serait plus professionnalisée et scientifique.

Malheureusement, le BIRHC, projet essentiellement porté par Henri Langlois, ne survit pas au départ de ce dernier de la FIAF en 1962¹⁶⁰. Mais les impulsions permises par le BIRCH trouvent un écho dans la décennie, lors de l'un des événements les plus importants pour la patrimonialisation des archives du cinéma, le congrès de Brighton en 1978.

Un an avant, au congrès de Varna, Eileen Bowser, vice-présidente de la FIAF, suggère, pour le congrès de l'année suivante, un thème abordant la recherche historique et les archives¹⁶¹. Elle développe sa proposition en plaçant les archives du cinéma au cœur de la recherche historique, car c'est là où sont préservés les films et tous les autres documents. La formation des archivistes dans ce sens et la collaboration entre ces derniers et les historiens sont essentielles pour que l'histoire du cinéma devienne pleinement une discipline universitaire¹⁶².

Eileen Bowser, en collaboration avec David Francis, conservateur de la National Film Archives de Londres, prend la tête du projet¹⁶³. Ils veulent, pour ce congrès qui doit se tenir à Brighton, projeter le plus grand nombre possible de films datant des premières années du cinéma. Cela serait un moyen de mettre en lumière des productions alors peu connues et « d'offrir à des historiens qualifiés une véritable vue d'ensemble de la production du cinéma des premiers temps »¹⁶⁴. Le thème du futur congrès est affiné et se concentre uniquement sur les films réalisés entre 1900 et 1906. À partir du mois de juillet 1977, la FIAF adresse une lettre à toutes les cinémathèques membres où elle demande de dresser une liste de tous les films de cette période qu'elles conservent au sein de leurs collections et d'indiquer lesquels peuvent être envoyés¹⁶⁵. Pour s'assurer d'avoir un maximum de réponses, David Francis propose que la NFA fasse des copies

¹⁶⁰ Christophe Dupin, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un « "Woodstock" des archives du film » ? », art. cit., p. 48.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 50

¹⁶² *Ibid*.

¹⁶³ *Ibid*, p. 51.

¹⁶⁴ *Ibid*.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 52.

des films prêtés, qui seraient renvoyés à leur cinémathèque d'origine. Au total, environ 548 films seront envoyés en Angleterre et préparés pour le congrès¹⁶⁶.

Le congrès se déroule officiellement du 29 au 31 mai 1978, mais, entre le 22 et le 27 mai, ont lieu cinq jours complets de projection de films, afin d'en faire une première présentation et une sélection de ceux à projeter lors du rassemblement¹⁶⁷. Les projections de toutes ces productions des premiers temps du cinéma, ainsi que des présentations de travaux de recherches récents, ont donné lieu à des échanges particulièrement riches entre archivistes et historiens. Le congrès de Brighton est donc un marqueur important de l'histoire du cinéma et de ses archives. Il a eu un véritable impact sur les archivistes et historiens présents et ses conséquences sur le monde de la recherche historique cinématographique ont été multiples¹⁶⁸.

Le congrès a notamment permis une redécouverte des productions cinématographiques des premières années par toute une nouvelle génération de chercheurs¹⁶⁹. Il a également entraîné une vague de création de forums d'échanges entre archivistes et historiens, dont certains sont spécialisés dans la valorisation du patrimoine cinématographique¹⁷⁰. Citons ainsi l'association internationale Domitor, dont deux des fondateurs, André Gaudreault et Tom Guning, étaient présents à Brighton, orientée vers la recherche sur le cinéma des premiers temps, ou le festival Giornate del Cinema Muto, consacré au cinéma muet.

Le congrès de Brighton a donc eu une influence essentielle dans le processus de patrimonialisation du cinéma et surtout de ses archives¹⁷¹. Avec ce rôle de catalyseur et d'accélérateur, il a permis de susciter un regain d'intérêt pour le patrimoine cinématographique et de faire comprendre l'importance de ce dernier, et donc la nécessité de bien le

¹⁶⁶ Christophe Dupin, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un « "Woodstock" des archives du film » ? », art. cit., p. 53.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

préserver. Aujourd'hui, si l'impact réel du congrès de Brighton est à nuancer, il reste néanmoins la manifestation première des évolutions et des changements qui affectent le cinéma et son patrimoine à partir de la seconde moitié du XX^e siècle¹⁷².

C- Des années 90 à aujourd'hui : accélération et nouveaux enjeux

Dans sa définition de la patrimonialisation, Jean Davallon désigne l'acteur de la patrimonialisation en tant que « collectif »¹⁷³. Dans le cas des archives du cinéma en France, le « collectif » responsable de leur patrimonialisation est, sans aucun conteste, les intellectuels cinéphiles qui sont devenus des historiens et des archivistes dont nous avons largement évoqué les actions dans les sous-parties précédentes. C'est ce « collectif » qui a reconnu « le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels » et qui a œuvré pour « les garder afin de les transmettre »¹⁷⁴. À partir des années 1960, ils ne sont cependant plus les seuls à s'occuper de ces questions. Comme nous l'avons déjà vu dans la partie précédente, c'est à cette période que l'État français veut jouer un rôle dans la préservation du patrimoine cinématographique¹⁷⁵. Cela passe notamment par le soutien accordé à la Cinémathèque française puis par la création du SAF au CNC à la suite de l'affaire Langlois.

En septembre 1990, l'État, par le biais du ministère de la Culture, lance le « Plan de sauvegarde et de restauration des films anciens » ou plus simplement « Plan Nitrate », en référence au support des films visés par cette initiative¹⁷⁶. Il s'agit là d'un véritable coup d'accélérateur pour la

¹⁷² Christophe Dupin, « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : un « "Woodstock" des archives du film » ? », art. cit., p. 60.

¹⁷³ Jean Davallon, « Une patrimonialisation des archives ? », art. cit., p. 192.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Eric Le Roy, *Cinémathèques et archives de films*, op. cit., p. 140-142.

¹⁷⁶ Agnès Callu et Hervé Lemoine, *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, Le dépôt légal, les institutions partenaires*, t. 2, op. cit., p. 22.

patrimonialisation des archives françaises du cinéma car c'est la première action de cette ampleur, menée à un niveau national par les pouvoirs publics en faveur de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel. Les collections concernées sont celles du SAF, de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque de Toulouse et de quelques cinémathèques régionales¹⁷⁷. Le « Plan Nitrate » est donc une véritable mission de « sauvegarde publique », car il faut recueillir et conserver des films dans les conditions idéales pour éviter toute dégradation, et de « service public », car il s'agit de restaurer et d'effectuer des copies des documents afin qu'ils puissent être diffusés et valorisés¹⁷⁸.

Une action de cette ampleur est nécessaire, car les bobines de films au nitrate sont particulièrement difficiles à conserver. En effet, la nitrocellulose possède plusieurs défauts importants : elle est hautement inflammable, chimiquement instable et, surtout, elle se décompose lentement et de manière inéluctable¹⁷⁹. Les bobines de films au nitrate étant utilisées depuis la naissance du cinéma jusque dans les années 1950, ne rien faire contre leur dégradation et leur disparition serait une catastrophe pour le patrimoine cinématographique.

Le « Plan Nitrate » s'est donc étalé sur une quinzaine d'années, de 1900 à 2005¹⁸⁰. La sauvegarde et la restauration des films se sont essentiellement faites au sein même des Archives françaises du film à Bois d'Arcy, car le service est équipé de son propre laboratoire de traitement du film sur support nitrate¹⁸¹. En 2019, le CNC estime qu'environ 13 000 films ont pu ainsi être sauvés d'une disparition certaine.

¹⁷⁷ Agnès Callu et Hervé Lemoine, *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, Le dépôt légal, les institutions partenaires*, t. 2, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁸ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁹ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Retour sur le "Plan nitrate"*, 2019, [en ligne], disponible sur https://www.cnc.fr/cinema/actualites/retour-sur-le-plan-nitrate_1027210 (consulté le 01/05/2025).

¹⁸⁰ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸¹ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Retour sur le "Plan nitrate"*, *op. cit.*

Les années de la fin du XX^e et du début du XXI^e sont également une période marquée par toute une série d'évolutions technologiques importantes qui vont affecter les domaines de la culture et de la documentation. Le patrimoine cinématographique français, qui est en plus toujours traversé par certaines dissensions entre les grandes institutions et marqué à l'époque par le déménagement de la Cinémathèque française, doit faire face à de nouveaux enjeux. C'est dans ce contexte que des réflexions pour tenter d'apporter des réponses à ces nouvelles nécessités voient le jour.

C'est notamment le cas de *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France* de Serge Toubiana, que nous avons déjà évoquée à plusieurs reprises. Le futur directeur de la Cinémathèque française y propose des évolutions pour renforcer et favoriser le développement du patrimoine cinématographique français à l'aube du XXI^e siècle. Il suggère la mise en place d'une politique générale qui s'appuierait sur les pôles publique et privé, où chacun aurait ses missions propres¹⁸². Les services publics se chargeraient plutôt des missions de collecte, de conservation, de restauration et la valorisation par la programmation et la diffusion serait l'apanage des cinémathèques. Pour ces dernières, la Cinémathèque française, en raison de son ancienneté et de l'importance de ses collections, jouerait le rôle de cheffe de file¹⁸³. Enfin, Toubiana propose un nouveau modèle de *modus vivendi* pour les professionnels du monde des archives du cinéma : mettre en place une véritable communauté professionnelle, avec une nouvelle mise en avant du patrimoine cinématographique, imaginer de nouveaux moyens de financement, clarifier les relations entre les cinémathèques, etc¹⁸⁴.

D'autres types de publications voient le jour à cette période. C'est notamment le cas d'un article de Daniel Armogathe, alors président de la

¹⁸² Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 18-46.

¹⁸³ Louis Stéphanie-Emmanuelle, « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », *Revue d'histoire du cinéma*, n° 76, 2016, p. 63.

¹⁸⁴ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 47-61.

Cinémathèque de Marseille et maître de conférences à l'Institut universitaire de formation des maîtres d'Aix-Marseille, intitulé « Pour une didactique de l'archive filmique » et publié en 2003¹⁸⁵. Il présente le patrimoine cinématographique comme étant une source documentaire à part entière et défend son utilisation à des fins pédagogiques, afin de pouvoir mieux connaître et comprendre « le fait filmique »¹⁸⁶. Armogathe conclut son article en proposant des solutions possibles pour mettre en avant le patrimoine cinématographique par l'enseignement : mettre en contact le milieu enseignant et les archives filmiques, établir des inventaires des fonds selon les demandes faites, désigner un responsable pour aider les enseignants à préparer leurs interventions, etc¹⁸⁷.

Mais, s'il y a un grand enjeu qui a marqué le patrimoine cinématographique au cours des dernières années, c'est bien celui de la numérisation. L'arrivée du numérique a globalement entraîné des bouleversements dans tous les aspects du monde archivistique et les archives du cinéma n'ont pas été épargnées. Même si les missions des cinémathèques et des autres institutions sont restées les mêmes, collecter, conserver et valoriser, les enjeux concernant la préservation et l'accès aux archives ont complètement changé¹⁸⁸. Au cours des deux dernières décennies, il a fallu que les archivistes du cinéma pensent à s'adapter et à mettre en place de nouvelles pratiques face aux bouleversements apportés par le numérique.

D'un côté, le numérique permet d'ouvrir de nouvelles opportunités pour le patrimoine cinématographique, que ce soit en termes de conservation ou de valorisation¹⁸⁹. La numérisation des films est un formidable moyen pour les préserver, notamment les plus anciens. Par exemple, les films sur

¹⁸⁵ Daniel Armogathe, « Pour une didactique de l'archive filmique », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 41, 2003, p. 145-156.

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 150-151.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 156.

¹⁸⁸ Caroline Fournier, « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », *Arbido*, n° 4, 2020, [en ligne], disponible sur <https://www.arbido.ch/fr/edition-article/2020/dematerialisation/conserver-et-valoriser-le-patrimoine-cin%C3%A9matographique-aujourd'hui-de-nouveaux-enjeux-%C3%A0-l'heure-du-num%C3%A9rique> (consulté le 02/05/2025).

¹⁸⁹ Caroline Fournier, « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », art. cit.

support nitrates restent condamnés à une dégradation certaine, mais leur contenu peut désormais être sauvé. Cela permet en outre de pouvoir les diffuser sans risque de les abîmer. Le numérique change également la donne en ce qui concerne la restauration¹⁹⁰. Les films en mauvais état peuvent être restaurés numériquement, sans risque pour le support d'origine, et redevenir tels qu'ils étaient lorsqu'ils ont été produits.

Mais c'est surtout en matière de diffusion et de valorisation que le numérique bouleverse complètement le patrimoine cinématographique¹⁹¹. Couplé avec la naissance et le développement d'Internet, les films et les autres documents numériques peuvent être diffusés à une échelle qui n'était absolument pas envisageable avant. Le patrimoine cinématographique s'ouvre désormais à un public beaucoup plus large. Dans les décennies précédentes, si l'on souhaitait visionner des films patrimoniaux, il était nécessaire de se déplacer sur le site d'une cinémathèque ou de participer à un événement de valorisation. Désormais, une bonne partie de ce patrimoine est consultable directement en ligne. D'ailleurs, toutes les cinémathèques se dotent d'un site internet où des films et d'autres documents numérisés sont visionnables et consultables¹⁹². Nous avons eu l'occasion de présenter la plateforme Amorce du réseau Diazinteregio¹⁹³ mais il existe également le catalogue Ciné-Ressources qui regroupe la partie numérisée des collections de la Cinémathèque française, de la Cinémathèque de Toulouse, des AFF et bien d'autres¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Caroline Fournier, « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », art. cit.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Comme le site de la cinémathèque de Bretagne. Cinémathèque de Bretagne, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/> (consulté le 02/05/2025)

¹⁹³ Amorce. La mémoire filmique des territoires, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.amorce.eu/a-propos-875-0-0-0.html> (consulté le 02/05/2025).

¹⁹⁴ Ciné-Ressources : le catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma, s. d., [en ligne], disponible sur http://www.cinerecources.net/recherche_t.php (consulté le 02/05/2025).

Cependant, malgré ces formidables opportunités, la numérisation apporte aussi son lot de questionnements et de contraintes¹⁹⁵. Premièrement, la numérisation est un processus qui peut être long et surtout coûteux, car il est nécessaire d'avoir du personnel qualifié pour le faire et les machines pour numériser. Toutes les structures n'ont pas forcément les moyens pour y parvenir. Même si, dans ce genre de situation, les liens entre les cinémathèques peuvent être activés et celles n'ayant pas la possibilité de numérisation peuvent faire appel à celles qui le peuvent¹⁹⁶. De plus, la numérisation ne peut donc pas se faire n'importe comment, il faut définir des stratégies de numérisation, notamment par une sélection de films et de documents¹⁹⁷. Enfin, la numérisation pose des questions éthiques et artistiques. La diffusion d'un film numérisé aurait-elle autant d'impact que si il avait été projeté depuis une bobine au nitrate ? Restaurer un vieux film numériquement ne reviendrait-il pas à modifier la production de base et donc à trahir la vision de son réalisateur ?

Il est également nécessaire de prendre en compte les enjeux de conservation propres aux documents numérisés¹⁹⁸. Tout cela passe par la mise en place de serveurs informatiques, qu'il est nécessaire de surveiller, d'entretenir et de maintenir dans de bonnes conditions pour une bonne conservation. En cas de problème, il faut pouvoir les réparer ou les remplacer. Ce sont donc des coûts financiers supplémentaires. Ajoutons à cela qu'aucun des supports numériques existants pour les films ne garantit un archivage de longue durée, notamment à cause d'une obsolescence qui peut vite arriver à cause de la rapidité des évolutions technologiques¹⁹⁹. Les supports de conservation utilisés actuellement ne pourraient plus être lus d'ici quelques décennies, comme cela a été le cas

¹⁹⁵ Caroline Fournier, « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », art. cit.

¹⁹⁶ Entretien avec Patrick Malefond, directeur de la cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, effectué par téléphone le mercredi 30 avril 2025 à 14 h, 29 min 31 s.

¹⁹⁷ Caroline Fournier, « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », art. cit.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ René Broca et Étienne Traisnel, *Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique*, 2011, 13 P.

avec les microfilms par exemple. Les données numériques restent donc particulièrement fragiles²⁰⁰.

Les trente dernières années ont donc été particulièrement importantes pour la patrimonialisation des archives du cinéma en France. Entre un renforcement du rôle de l'État dans ce domaine avec la mise en place du « Plan Nitrates » et toutes les évolutions technologiques de la fin du XX^e, le patrimoine cinématographique a connu des bouleversements sans précédents. Malgré l'émergence de nouveaux questionnements, notamment sur la conservation, ces changements ont permis une véritable ouverture des archives du cinéma et la diffusion à une toute nouvelle échelle du patrimoine cinématographique français.

Le processus de patrimonialisation du cinéma et de ses archives est donc un phénomène de longue haleine. C'est un acte qui a débuté dès les premières années de l'histoire du cinéma, au moment où des intellectuels poussaient pour qu'un simple divertissement soit reconnu comme une forme d'art. Cette patrimonialisation entre dans une nouvelle dimension à partir du moment où, avec la fondation des premières cinémathèques dans les années 1920 et 1930, les premières collections de films se constituent. La seconde moitié du XX^e siècle est déterminante, d'abord avec l'affirmation du cinéma comme une véritable discipline et le rapprochement entre les communautés des archivistes et des historiens du cinéma, puis avec les bouleversements des années 90 et 2000. Une question demeure donc : la patrimonialisation des archives du cinéma est-elle achevée ? De notre côté, nous pensons que oui, elle l'est. Aujourd'hui, le cinéma et ses archives sont largement reconnus comme un véritable patrimoine qu'il est nécessaire de préserver et de valoriser. D'ailleurs, il commence maintenant à avoir sa propre historiographie, comme en témoigne la récente publication de l'ouvrage *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma* en 2020²⁰¹. Néanmoins, il ne faut pas oublier

²⁰⁰ Christophe Gauthier, « Le processus de patrimonialisation du cinéma », art. cit., p. 41.

²⁰¹ Marie Frappat, Christophe Gauthier, Natacha Laurent, Ophir Levy, Dimitri Vezyroglou, *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, 159 p.

que, dans ce genre de domaine, rien n'est jamais fixé et que nous ne sommes pas à l'abri de nouveaux changements dans les décennies à venir.

III. POLITIQUES ET PRATIQUES DE COLLECTE DANS LES SERVICES D'ARCHIVES ET LES INSTITUTIONS D'ENVERGURE NATIONALE

La collecte est l'une des quatre grandes missions dévolues aux services d'archives. Elle forme la première étape de la chaîne archivistique et son but est simple : « recueillir et rechercher auprès des producteurs des documents [...] des versements, des dépôts ou des dons, et aussi des documents à acheter »²⁰². Elle est donc essentielle, puisque c'est par cette voie que les documents entrent au sein d'un service d'archives et y acquièrent leur statut d'archives²⁰³. Il s'agit en plus d'une pratique protéiforme, qui peut se faire sous la forme d'un versement, d'un don ou d'un achat. Afin de pouvoir collecter efficacement, les services d'archives peuvent choisir de se doter d'une politique de collecte, « un document pluriannuel, formalisant les grands axes de la collecte des archives définitives²⁰⁴ ». C'est donc un moyen pour développer et encadrer cette mission au sein d'un service.

Quant à ce que l'on nomme « les pratiques de collecte », il s'agit de désigner toutes les actions ayant un rapport avec elle, que ce soit le dépôt des documents ou leur documentation postérieure. Les pratiques de collecte des services d'archives ont généralement de nombreux points communs, mais des différences peuvent exister, notamment en ce qui concerne les types de documents qui peuvent être collectés. Et les institutions chargées du patrimoine cinématographique sont évidemment

²⁰² *Dictionnaire de terminologie archivistique*, Direction des Archives de France, 2002, p. 13.

²⁰³ Bénédicte Grailles , « Documenter l'histoire ou refléter la société ? La collecte en archives départementales depuis les années 1980 », art. cit., p. 1.

²⁰⁴ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, 2025, p. 8.

concernées par cela. Nous allons donc voir comment la collecte, notamment celle des films, et ses pratiques s'organisent au sein de ces dernières, mais également dans les services d'archives plus classiques.

A- Les pratiques de collecte dans les cinémathèques et institutions nationales

La première chose à se demander lorsque l'on se penche sur les méthodes de collecte des cinémathèques et des institutions nationales, c'est de déterminer si elles sont dotées d'une politique dédiée . À première vue, ni la Cinémathèque française, ni la Cinémathèque de Toulouse et ni les AFF ne semblent avoir un document unique entièrement dédié à la collecte. Cependant, les deux cinémathèques nationales possèdent quelque chose qui peut se rapprocher d'une politique de collecte.

En ce qui concerne la Cinémathèque française, c'est au sein de sa charte du patrimoine que l'on trouve une partie dédiée à la collecte, intitulée « la politique d'enrichissement des fonds²⁰⁵ ». La politique de collecte de la Cinémathèque se trouve donc englobée dans le document qui régit toute la politique patrimoniale de l'organisation. Pour ce qui est de Toulouse, rien ne se rapproche de ce que l'on peut trouver pour la Cinémathèque française. Il existe en revanche un document concernant la collecte, et encore seulement une partie de ce que la cinémathèque peut collecter : une notice pour encadrer le dépôt des films amateurs et familiaux²⁰⁶.

Pour pouvoir mener efficacement la collecte, les organismes ont généralement du personnel ou un service qui veille à son organisation et à son bon déroulement. Au sein du CNC, la mission est prise en charge par le service accès, valorisation, enrichissement²⁰⁷. De son côté, la

²⁰⁵ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 7-12.

²⁰⁶ Cinémathèque de Toulouse, *Dépôt des films amateurs et familiaux*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.lacinemathequedetoulouse.com/collections/les-collections-en-pratique/deposer-a-la-cinematheque> (consulté le 05/05/2025).

²⁰⁷ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Direction du patrimoine cinématographique*, op. cit.

Cinémathèque française est dotée d'une Délégation aux enrichissements qui assure « la collecte des films²⁰⁸ ». Ses missions sont les suivantes : la recherche, l'accueil et les suivis de l'inventaire et des relations avec les déposants. De plus, elle collabore avec d'autres services internes, dont le Département des collections films et le Département de la Conservation²⁰⁹. Quant à Toulouse, la Cinémathèque est au moins dotée d'un conservateur qui prend en charge les dépôts²¹⁰.

Généralement, ce sont ces services qui, en accord avec les instances dirigeantes, fixent les principes directeurs de la collecte. Cela permet de l'encadrer et de savoir quels éléments vont être collectés. Les trois services récupèrent films et documents non-films²¹¹. Mais la Cinémathèque française seule a des principes directeurs détaillés. Ils vont permettre de détailler le périmètre de collecte de la Cinémathèque, qui recherche « les meilleurs éléments des titres ayant marqué l'histoire du cinéma²¹² » ou « des copies [...] de titres reflétant la diversité de la production internationale présente ou passée²¹³ ». De plus, elle insiste sur le fait que la collecte doit se faire en cohérence avec ce qu'elle conserve déjà au sein de ses collections et que les éléments déposés doivent pouvoir être communiqués au public²¹⁴.

Lorsque l'on commence à se pencher en détails sur leurs pratiques de collecte, un élément ressort rapidement : la manière dont ces organisations mettent en place la collecte. En effet, elles se reposent uniquement sur de la collecte passive, sous la forme de dépôt ou de don. Ce sont les documents qui vont vers les cinémathèques et non l'inverse. Par exemple, au sein de la charte du patrimoine de la Cinémathèque

²⁰⁸ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 7.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ Cinémathèque de Toulouse, *Dépôt des films amateurs et familiaux*, op. cit.

²¹¹ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 7-8 et p. 11, Cinémathèque de Toulouse, *Déposer à la cinémathèque*, op. cit., Centre national du cinéma et de l'image animée, *Le dépôt légal*, s. d., [en ligne] disponible sur <https://www.cnc.fr/professionnels/vos-demarches/depot-legal> ((consulté le 05/05/2025))

²¹² *Ibid.*, p. 7.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

française, il est écrit ceci : « La méthode principale d'enrichissement des collections de film est celle du dépôt volontaire²¹⁵ ». Le même discours est tenu sur son site : « Comment donner ou déposer à la Cinémathèque ?²¹⁶ ». Une seule exception est à noter, la pratique de l'acquisition ou collecte par achat, généralement pour des éléments non-films. De leur côté, le CNC et la Cinémathèque de Toulouse ont des positions communes : la collecte passive via le dépôt ou le don²¹⁷. La collecte active, où les institutions vont directement vers des producteurs, n'est plus pratiquée.

Pour être réalisée dans des conditions idéales, la mission est encadrée par une série de procédures. À Toulouse, le déposant prend rendez-vous et, au cours de ce dernier, il cède ses documents à la Cinémathèque, qui va ensuite les nettoyer et les stocker²¹⁸. La Cinémathèque française, elle, a deux démarches différentes selon la nature des éléments collectés²¹⁹. Pour les films, le dépôt est évalué selon deux critères : la nature des éléments collectés et leur intérêt pour les collections²²⁰. Une fois ces démarches effectuées, les documents sont placés dans un dépôt de transitions. Quant aux éléments non-films, ils passent par une première sélection opérée par la direction du patrimoine et la direction scientifique de la Cinémathèque, puis par une seconde sélection, plus précise et réalisée cette fois-ci par les services responsables des collections²²¹. Au CNC, au moins pour le dépôt légal, les démarches de dépôt peuvent se faire en ligne ou en physique²²².

²¹⁵ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 8.

²¹⁶ Cinémathèque française, *Enrichir les collections*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque.fr/les-collections-de-la-cinematheque-francaise/enrichir-les-collections.html> (consulté le 05/05/2025).

²¹⁷ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Le dépôt légal*, op. cit., et Cinémathèque de Toulouse, *Déposer à la cinémathèque*, op. cit.

²¹⁸ Cinémathèque de Toulouse, *Dépôt des films amateurs et familiaux*, op. cit.

²¹⁹ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 8 et p. 12.

²²⁰ *Ibid*, p. 8.

²²¹ *Ibid*, p. 12.

²²² Centre national du cinéma et de l'image animée, *Le dépôt légal*, op. cit.

La collecte n'est pas un simple processus de dépôt aux institutions. Il s'agit d'une véritable relation qui s'établit entre la cinémathèque et les déposants. Cela se manifeste généralement sous la forme de conventions établies entre les deux partis, qui sont là pour régir les droits du déposant et de l'institution vis-à-vis des éléments collectés²²³. Dans le cas d'un dépôt, le déposant reste propriétaire des documents et, dans certaines situations, il peut être titulaire de droits intellectuels²²⁴. En revanche, s'il s'agit d'un don, alors la cinémathèque devient propriétaire des éléments déposés²²⁵. Elles peuvent, selon la convention qui a été passée, s'engager auprès des ayant-droits à assurer certaines démarches, comme la restauration ou la numérisation de films²²⁶. La Cinémathèque française va même jusqu'à proposer à ses déposants, s'ils le souhaitent, d'en devenir des membres à part entière²²⁷.

L'étape finale de la collecte est celle de la documentation des éléments qui ont été déposés. Il s'agit de renseigner au maximum les nouveaux documents entrants au sein des collections, afin qu'ils soient identifiés et identifiables le plus facilement possible. La documentation est essentielle car elle permet ensuite de faciliter la valorisation. Elle débute généralement dès la prise en contact entre l'organisme et le déposant, qui fournit les premières informations. À la Cinémathèque française, une fois un document récupéré, il est inventorié dans une base de données en fonction de sa typologie puis stocké par le Département de conservation²²⁸. Ensuite, il est catalogué puis mis à la disposition du public. Le CNC, de son côté, possède un service entièrement consacré à la documentation des collections, chargé de produire les informations pour renseigner les documents conservés²²⁹. Cela se fait par le biais de

²²³ Cinémathèque de Toulouse, *Dépôt des films amateurs et familiaux*, op. cit.

²²⁴ Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 8.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Cinémathèque de Toulouse, *Dépôt des films amateurs et familiaux*, op. cit et Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, op. cit., p. 12.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Direction du patrimoine cinématographique*, op. cit.

l'inventaire des éléments composants les collections et du catalogage des films. Ce service peut en plus compter sur le support de la bibliothèque qui lui est attachée. Elle lui fournit les ressources documentation nécessaires pour pouvoir documenter les collections²³⁰.

Finalement, les pratiques de collecte au sein des cinémathèques et des institutions nationales sont plutôt bien développées. L'absence d'une réelle politique de collecte au sein des AFF et de la Cinémathèque de Toulouse n'empêche en rien ces deux organismes d'avoir des méthodes claires et correctement organisées. De son côté, la Cinémathèque française bénéficie quand même d'une politique de collecte. C'est de loin la structure dont les pratiques sont les mieux encadrées et les plus développées. En témoigne l'enrichissement continu de ses collections tous les ans : 53 dons et dépôts en 2021, 51 en 2022 et 60 en 2023, pour au total l'entrée à la Cinémathèque de plus de 2400 éléments films et non-films sur ces trois dernières années²³¹.

B- Collecter des archives audiovisuelles en services d'archives

Les cinémathèques ne sont pas les seuls organismes à pratiquer la collecte d'archives relatives au patrimoine cinématographique et audiovisuel français. En effet, des services d'archives plus classiques, tels que les Archives nationales ou des archives départementales, peuvent être amenés à récupérer et conserver des archives audiovisuelles. Un service public est même spécialisé dans la question, l'Institut national de l'audiovisuel.

Rappelons brièvement en premier lieu, ce que l'on désigne exactement en tant qu'archive audiovisuelle. Il s'agit d'un type d'archive permanente,

²³⁰ Centre national du cinéma et de l'image animée, *Direction du patrimoine cinématographique, op. cit.*

²³¹ Cinémathèque française, *Rapport d'activité 2021, 2022*, p. 45, *Rapport d'activité 2022, 2023*, p. 35, *Rapport d'activité 2023, 2024*, p. 36, [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque.fr/informations-institutionnelles.html> (consulté le 05/05/2025).

qui est donc enregistré et stockable, produite sur un support technique moderne (optique, acoustique, électronique, etc) et surtout achevé, ce qui la rend utilisable et diffusable²³². Les archives audiovisuelles sont divisées en trois grandes typologies : les images fixes, les images animées et les enregistrements sonores.

Aux Archives nationales, la collecte des archives audiovisuelles est prise en charge par un service spécialisé, le Département des archives électroniques et des archives audiovisuelles²³³. Des mesures strictes ont été mises en place par le DAEAA en matière de récupération des documents : les archives audiovisuelles qui vont être versées ne doivent pas être écoutées ou visionnées afin de prévoir tout risque d'endommagement des supports. De plus, le DAEAA peut être amené à jouer un rôle actif dans la collecte, en menant des visites d'expertise préalables afin de pouvoir.

Au sein des archives départementales, les situations concernant la collecte des archives audiovisuelles peuvent varier selon le service. Dans leur grande enquête menée en 2005 concernant le patrimoine audiovisuel en France, Agnès Callu et Hervé Lemoine ont répertorié pas moins de 65 services d'archives départementales prenant en charge des archives audiovisuelles²³⁴. On trouve, parmi ces dernières, les archives du Gard, du Maine-et-Loire ou de la Sarthe. Certains services accordent même une place aux archives audiovisuelles au sein de leur politique de collecte.

C'est le cas des Archives départementales des Yvelines, qui, dans la partie de leur politique de collecte dédiée aux archives audiovisuelles, dresse un état de leur situation : elles ne possèdent pas les moyens et les locaux pour pouvoir les collecter et les conserver²³⁵. Pour pallier cela, elles

²³² KAMENKA (Irène), *Audiovisuel et administration : typologie des documents, collecte, signalisation, droit d'auteur, communication, conservation*, Paris, La Documentation française, 1988, 7-8 p.

²³³ Archives nationales, *Vedemecum des entrées des archives publiques aux Archives nationales*, s. d., p. 51.

²³⁴ CALLU (Agnès) et LEMOINE (Hervé), *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales, L'audiovisuel et les sciences sociales*, t. 1, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 218-220.

²³⁵ Archives départementales des Yvelines, *Stratégies de collectes. 2024-2030*, 2024, p. 51.

ont passé des conventions avec d'autres organismes, en l'occurrence le CNC, l'INA et la Médiathèque de la Photographie et du Patrimoine de Saint-Cyr qui prennent en charge la collecte et la conservation de leurs archives audiovisuelles. Il est en plus prévu que le service s'accorde avec l'association Archives Filmiques de l'Ile-de-France pour la gestion de leurs fonds audiovisuels privés²³⁶.

Le cas des Archives départementales du Cantal est aussi intéressant, car il est doté de son propre service en charge des archives audiovisuelles²³⁷. À l'origine, il s'agit d'une structure composée de plusieurs associations, le Centre Joseph Canteloube, fondé en 1998 et localisé dans le bâtiment des archives du Cantal. Il est chargé de « la collecte et la sauvegarde de tous les documents sonores, figurés, graphiques, visuels et écrits sur les cultures populaires [...] occitane et française²³⁸ » et d'assurer leur conservation, leur traitement et leur mise à disposition du public. Suite à des difficultés financières au début des années 2000, les Archives départementales récupèrent les fonds du centre et lancent leur propre service dédié aux archives audiovisuelles²³⁹. Ce service se base sur de la collecte passive classique, où ce sont les déposants qui viennent aux archives avec leurs documents. Mais il a également un rôle particulier qui débouche sur de la collecte active. En effet, il lui arrive des enregistrements audio et ses films²⁴⁰. Le service est donc producteur de ses propres archives.

L'INA, de son côté, est la structure étatique spécialisée dans la collecte et la conservation des archives audiovisuelles. Il est principalement chargé de la préservation des archives des sociétés nationales audiovisuelles, comme France Télévisions et Radio France, et du dépôt légal de

²³⁶ Archives départementales des Yvelines, *Stratégies de collectes. 2024-2030*, 2024, p. 51.

²³⁷ BIANCHI (Frédéric), « Les archives audiovisuelles aux Archives départementales du Cantal », *Bulletin de l'AFAS. Sonorité*, n° 36, 2011, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/afas/2623> (consulté le 06/05/2025),

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

l'audiovisuel et du Web²⁴¹. Mais l'INA peut également récupérer d'autres archives en rapport avec l'audiovisuel. Là aussi, la collecte se fait sous une forme passive : les documents sont récupérés par le biais du don ou du dépôt²⁴². En ce qui concerne son périmètre d'action, l'INA brasse large : des programmes télévisés ou radiodiffusés, des contenus audiovisuels inédits (captations de spectacles, témoignages filmés, etc) ou œuvres d'art ayant comme support de l'audiovisuel²⁴³.

La collecte des archives audiovisuelles par les services d'archives en France peut donc adopter plusieurs formes selon le type de service concerné. Du côté des Archives nationales, on trouve une politique plutôt stricte, notamment pour pouvoir garantir le bon état des éléments collectés. Au sein des archives départementales, la situation varie selon le service : si certains ont les moyens pour se permettre de pouvoir les collecter et les conserver eux-mêmes, d'autres se voient obligés de s'appuyer sur des organismes qui, eux, peuvent le faire. Enfin, l'INA est un cas particulier, avec sa mission de collecter spécifiquement tous types archives audiovisuelles. Un point commun à toutes ces structures reste à noter : la pratique presque exclusive de la collecte passive.

C- Construire une politique de collecte en service d'archives

Dans l'introduction de cette sous-partie, nous avons défini ce qu'était une politique de collecte et brièvement évoqué quelle était son utilité. C'est donc l'occasion de revenir plus en profondeur sur ce qu'est exactement la politique de collecte d'un service d'archives, quelles en sont les caractéristiques, comment est-elle élaborée et comment elle se met en œuvre ensuite.

²⁴¹ Institut national de l'audiovisuel, *L'archivage audiovisuel*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.ina.fr/offres-et-services/archivage-audiovisuel> (consulté le 06/05/2025).

²⁴² Institut national de l'audiovisuel, *L'archivage audiovisuel*, *op. cit.*

²⁴³ *Ibid.*

Lorsqu'un service d'archives décide de la mise en place d'une politique de collecte, c'est généralement pour répondre à plusieurs objectifs que le service souhaite accomplir²⁴⁴. Par exemple, la politique de collecte des Archives de la Haute-Vienne a fixé deux buts principaux : « identifier les documents essentiels à collecter et concentrer les efforts pour constituer un patrimoine de qualité²⁴⁵ » et « évaluer les stocks pour confirmer, ou non, un archivage définitif²⁴⁶ ». Elle peut également servir à mieux maîtriser l'accroissement de ses collections ou à prioriser des actions de collectes précises, en particulier dans des contextes où les moyens peuvent être réduits²⁴⁷. De plus, une politique de collecte implique non seulement les agents du service qui la définit mais elle est aussi « pour les services producteurs²⁴⁸ » et « pour le grand public²⁴⁹ ». Elle doit donc pouvoir être partagée sous une forme où elle est adaptée à une diffusion externe²⁵⁰.

Selon le guide établi par le SIAF, une politique de collecte doit obligatoirement contenir quatre éléments : un diagnostic pour justifier les priorités, une liste d'actions des grands axes, un plan d'action basé sur un calendrier pluriannuel estimatif et un dispositif annuel de suivi²⁵¹. Par exemple, la politique de collecte des Archives départementales du Finistère présente une liste d'actions sous la forme des types d'archives sur lesquelles le service devrait se concentrer²⁵². De leur côté, les Archives départementales de la Haute-Vienne présentent un calendrier pluriannuel

²⁴⁴ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 8.

²⁴⁵ Archives départementales de la Haute-Vienne, *Politique de collecte*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://archives.haute-vienne.fr/image/499687/112582?size=!800,800®ion=full&format=pdf&download=1&crop=centre&realWidth=2844&realHeight=2975&force-inline> (consulté le 06/05/2025) 2 p.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 8.

²⁴⁸ Archives départementales des Yvelines, *Stratégies de collectes. 2024-2030*, op. cit., p. 4.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 9.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 9-10.

²⁵² Archives départementales du Finistère, *Politique de collecte*, 2024, [en ligne], disponible sur https://archives.finistere.fr/sites/default/files/collecte_politique_finistere_20240315.pdf (consulté le 06/05/2025), 3 p.

estimatif pour chaque axe envisagé²⁵³. Ainsi, la collecte des archives hospitalières se divise en plusieurs étapes entre fin 2024 et 2027. Enfin, une politique de collecte doit se penser en accord avec les autres politiques et stratégies que peut déployer un service²⁵⁴. Elle peut se faire de concert avec un plan de sauvegarde de documents ou une politique de prévention des risques, pour, par exemple, servir à définir quelles archives sont à collecter en priorité.

L'établissement d'une politique de collecte commence généralement par une évaluation globale des fonctions et des activités qu'elle va être chargée d'encadrer²⁵⁵. Cela permet aux archivistes qui pensent la politique de collecte de réfléchir aux actions qu'ils doivent mettre en place. Cette macro évaluation peut s'accomplir en plusieurs étapes, comme le fait les Archives départementales du Nord : une évaluation globale de l'ensemble des acteurs et de leurs missions, puis une analyse de la réglementation archivistique et des pratiques de collecte du service, suivie de la réalisation d'un état des fonds, avec, enfin, une évaluation des documents en eux-mêmes²⁵⁶.

Une politique de collecte étant quelque chose de global, il est donc nécessaire de penser à y inclure les différents types de supports archivistiques. Ainsi, les Archives départementales des Yvelines intègrent dans leur politique de collecte les archives papiers et numériques, en indiquant une préférence pour le format numérique pour des archives administratives²⁵⁷. Elle inclut en plus les archives audiovisuelles et orales²⁵⁸. Selon son orientation, une politique de collecte peut intégrer les archives privées²⁵⁹. Il faut donc prendre en compte que la collecte de ce type d'archives ne suit pas les mêmes obligations que pour les archives

²⁵³ Archives départementales de la Haute-Vienne, *Politique de collecte*, op. cit., p. 2.

²⁵⁴ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 10.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Archives départementales des Yvelines, *Stratégies de collectes. 2024-2030*, op. cit., p. 36.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

²⁵⁹ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 13.

publiques. Les choix de collecte d'archives privées évoluent en fonction des besoins des services. Pour les Archives départementales de la Meuse, par exemple, la directrice Alix Charpentier évoque « l'idée de mettre en regard la complémentarité des fonds publics et des fonds privés²⁶⁰ » pour « identifier des lacunes²⁶¹ ». Cela peut aussi se faire à l'occasion de manifestations culturelles sur un thème précis ou lors des grandes collectes nationales²⁶².

Enfin, une politique de collecte correctement pensée se doit d'être adaptable²⁶³. Elle doit pouvoir prendre en compte les imprévus, comme des déménagements ou des réorganisations de service. De plus, elle ne doit pas être figée dans le temps, il doit être possible de revoir les priorités de collecte et les domaines ciblés. Une politique de collecte se doit d'être proactive afin de pouvoir suivre les axes définis et soutenir le calendrier établi²⁶⁴. Il est également nécessaire de prendre en compte les moyens (transport, dépoussiérage, conditionnement, tri, etc) et les capacités d'accueil du service pour qu'il puisse correctement prendre en charge des archives qui vont être collectées²⁶⁵.

Pour mettre en place une politique de collecte efficace, le guide du SIAF propose une méthodologie en trois grands axes : le cadrage, le dialogue et le diagnostic²⁶⁶. La première étape consiste en la définition de plusieurs éléments centraux, parmi lesquels le périmètre et les exigences méthodologiques de la politique, le calendrier à suivre et les ressources humaines, budgétaires et matérielles affectées à l'application de la collecte.

²⁶⁰ Alix Charpentier, directrice des Archives départementales de la Meuse, *Méthodologie adoptée pour la définition de la politique de collecte des Archives départementales de la Meuse* [Webinaire], FranceArchives, 2021, 3min 40s, [en ligne], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ssUiNVsP5e8> (consulté le 06/05/2025).

²⁶¹ *Ibid*, 3min 57s.

²⁶² Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 14.

²⁶³ *Ibid*, p. 15.

²⁶⁴ *Ibid*.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 15-16.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 17.

La deuxième étape est la mise en place de démarches participatives avec les différents acteurs de la collecte²⁶⁷. Cela passe par l'établissement d'un dialogue interne au service, afin de pouvoir ajuster et accorder les pratiques de collecte. Il faut également se tourner vers les producteurs pour les sensibiliser et les former aux démarches archivistiques, car souvent « ils ne savent pas qu'ils produisent des archives publiques²⁶⁸ » et qu'il est nécessaire de « déclencher une prise de conscience²⁶⁹ ». Un dialogue avec les usagers des archives doit aussi être mis en place. Les Archives départementales de la Mayenne, par exemple, dédie une partie complète de leur politique de collecte à ces derniers, pour pouvoir « comprendre et répondre²⁷⁰ » à leurs attentes, notamment en ce qui concerne de « nouvelles suggestions de collecte²⁷¹ ». Des dialogues peuvent aussi être noués avec d'autres services d'archives (régionaux, municipaux) et avec des acteurs de la culture, comme les offices de tourisme ou les bibliothèques²⁷².

L'étape finale est celle des diagnostics, qui vont permettre de nouvelles adaptations de la future politique de collecte²⁷³. Un diagnostic peut se faire au niveau du territoire, mais aussi au niveau du service, afin de pouvoir identifier des éléments spécifiques qui serviront à définir des axes adaptés pour le service et le territoire. Enfin, un diagnostic des fonds déjà collectés est indispensable, pour pouvoir identifier quels ont été les versements récents et faire évoluer la politique de collecte en fonction de cela²⁷⁴. Cela passe notamment par une analyse des tableaux de gestion et des

²⁶⁷ *Ibid*, p. 17-20.

²⁶⁸ Aude Seillan, directrice des Archives départementales du Territoire de Belfort, *Politique de collecte des Archives départementales du Territoire de Belfort* [Webinaire], FranceArchives, 2021, 4min 28s, [en ligne], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=ftbVRic98zI> (consulté le 06/05/2025).

²⁶⁹ *Ibid*, 4min 21s.

²⁷⁰ Archives départementales de la Mayenne, *Stratégie de collecte des Archives de la Mayenne : susciter le dialogue pour perfectionner la connaissance*, 2024, [en ligne], disponible sur https://archives.lamayenne.fr/sites/default/files/telechargements/documents/pages_editoriales/AD53_StrategieCollecte2024.pdf (consulté le 06/05/2025), p. 24-26.

²⁷¹ *Ibid*, p. 24.

²⁷² Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 20.

²⁷³ *Ibid*, p. 20-21.

²⁷⁴ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 20.

bordereaux de versement. Ce diagnostic des fonds permet aussi d'identifier les possibles fonds lacunaires²⁷⁵.

La construction d'une politique de collecte par un service d'archives est donc un processus plutôt long, qui doit prendre en compte un bon nombre d'enjeux et d'éléments différents. C'est quelque chose qui n'est pas toujours évident à mettre en place, surtout dans des petits services d'archives ou des services avec des moyens réduits. Mais cela permet indubitablement de faciliter la mission de collecte en l'encadrant de manière précise. Et une collecte bien organisée favorise ensuite le déroulement des autres missions d'un service.

Si l'on constate bel et bien une absence de politique de collecte au sein des cinémathèques et des institutions nationales chargées de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel, cela ne les empêche pas d'avoir leurs propres pratiques. Ces dernières, basées essentiellement sur de la collecte passive par le biais du dépôt et du don, bénéficient d'un encadrement et d'une orientation bien définis par les structures. On constatera d'ailleurs que leurs méthodes partagent un certain nombre de points communs avec les pratiques de collecte d'archives privées par les services d'archives classiques. Ces derniers peuvent d'ailleurs aussi être amenés à collecter des archives appartenant au patrimoine cinématographique et audiovisuel. Si certains ont les moyens pour s'en charger, d'autres doivent se reposer sur des structures plus importantes qui gèrent toutes les étapes de la mission à leur place. Tout cela permet d'aboutir à une collecte du patrimoine cinématographique et audiovisuel bien organisée et développée au niveau national.

Finalement, quel bilan peut-on faire de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel en France ? Comme nous avons pu le voir à travers cette étude de cas, elle s'est progressivement mise en place

²⁷⁵ Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, op. cit., p. 20.

par le biais d'un processus long et complexe, marqué par un certain nombre de difficultés, et qui a débuté dès les premiers temps de l'histoire du cinéma et de la cinématographie.

C'est entre les années 1910 et 1930 que tout cela a pu démarrer grâce à des initiatives privées. Le cinéma, grâce au travail et à l'investissement d'individus passionnés, a été reconnu comme étant bien plus qu'une simple distraction populaire. Des suites de cette élévation du cinéma comme une forme d'expression artistique sont nées les premières démarches pour constituer des collections d'éléments cinématographiques. Afin de pouvoir conserver et partager ce nouveau patrimoine, les cinémathèques ont vu le jour et se sont rapidement imposées comme les leaders de la préservation du cinéma et de ses archives en France.

La seconde moitié du XX^e siècle est une période décisive. C'est à ce moment que les archivistes et les historiens du cinéma prennent conscience qu'une coopération entre eux est indispensable pour permettre de faire évoluer l'histoire du cinéma et, dans le même mouvement, la sauvegarde du patrimoine cinématographique et audiovisuel. Cela débouche sur des initiatives comme le congrès de Brighton en 1978, qui joue un rôle de premier plan dans cette prise de conscience, en particulier concernant le cinéma des premières décennies. À la même période, l'État français se penche de plus en plus sur les questions patrimoniales. S'il vient en aide aux cinémathèques, notamment par le biais de subventions, il y a quand même une volonté de s'imposer en acteur central de la préservation de ce patrimoine en tentant de prendre le contrôle de la Cinémathèque française. Malgré l'échec de cette tentative, les pouvoirs publics ne renoncent pas et cela débouche sur le lancement du Service des archives du film au sein du CNC. En 1990, la mise en place du « Plan de sauvegarde et de restauration des films anciens », destiné à sauver des films d'une disparition certaine, renforce encore un peu plus le rôle majeur de l'État dans la préservation.

La fin de la décennie 90 et les premières années du XXI^e siècle sont marquées par de nombreuses évolutions technologiques. L'arrivée du numérique et la naissance d'Internet sont celles qui apportent le plus de bouleversements, notamment en ce qui concerne la conservation et la restauration. De nombreux films, uniquement diffusables dans des salles spécifiques auparavant, sont numérisés et rendus disponibles sur les sites des cinémathèques. La diffusion et la valorisation peuvent désormais se faire à une tout nouvelle échelle, inimaginable avant. La numérisation permet également de redonner vie à des films qui étaient en trop mauvais état pour que l'on puisse envisager de les diffuser via une projection classique. Cependant, ces progrès apportent avec eux un lot de nouveaux enjeux, notamment sur la conservation des documents numériques et aussi sur des questions plutôt éthiques et artistiques.

Aujourd'hui, à l'échelle nationale, la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel français se fait grâce à trois institutions : la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et le CNC via les Archives françaises du film. Elles sont en mesure d'assurer leurs missions de conservation et de valorisation grâce à la collecte des éléments patrimoniaux. Ils viennent enrichir leurs collections pour ensuite être mis à la disposition du grand public. Cependant, comme nous avons pu le voir, ces trois organismes ne sont pas les seuls à jouer ce rôle. Il est maintenant temps de se concentrer sur notre objet d'étude principal, les cinémathèques régionales et leurs pratiques de collecte.

BIBLIOGRAPHIE

I. Les archives audiovisuelles

BERTRAND (Aude), *Élaboration d'une boîte à outils pour les archives audiovisuelles*, travail sous la dir. de LEMAY (Yvon), Montréal, École de bibliothéconomie et de science de l'information, Université de Montréal, 2012, 29 p.

BERTRAND (Aude), *Un état des lieux des archives audiovisuelles : comparaison entre la France, le Québec et le Canada*, travail de recherche individuelle sous la dir. de LEMAY (Yvon), Montréal, École de bibliothéconomie et de science de l'information, Université de Montréal, 2013, 48 p.

BIANCHI (Frédéric), « Les archives audiovisuelles aux Archives départementales du Cantal », *Bulletin de l'AFAS. Sonorité*, n° 36, 2011, disponible en ligne sur <https://journals.openedition.org/afas/2623> (consulté le 18/03/2025).

BRAEMER (Christine) et LABONNE (Sophie), *Les archives audiovisuelles*, Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel Paris, Association des archivistes français, 2013, 54 p.

BROCHU (Sébastien), CÔTÉ-LAPOINTE (Simon), LEMAY (Yvon), WINAND (Annaëlle), *Archives audiovisuelles : trois points de vues*, Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 2018, 40 p.

CALLU (Agnès) et LEMOINE (Hervé), *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages, guide de recherche en sciences sociales*, Paris, Éditions Belin, 2005, 7 t.

- Tome 1. *L'audiovisuel et les sciences sociales*, 347 p.

- Tome 2. *Le dépôt légal, les institutions partenaires*, 117 p.

- Tome 3. *Paris et l'Île de France*, 478 p.

- Tome 4. *Le Nord*, 367 p.

GUYOT (Jacques) et ROLAND (Thierry), *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*, Paris, Armand Colin, 2011, 187 p.

HIRAUX (Françoise), *Les archives audiovisuelles. Politique et pratiques dans la société d'information. Actes de la huitième journée des Archives, Louvain-La-Neuve, 13-14 mars 2008*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, 251 p.

KAMENKA (Irène), *Audiovisuel et administration : typologie des documents, collecte, signalisation, droit d'auteur, communication, conservation*, Paris, La Documentation française, 1988, 64 p.

OLMOS (Rosa), « Comment documenter la constitution d'archives audiovisuelles », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 131/132, 2009, p. 51-52, [en ligne], disponible sur <https://shs.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2019-1-page-51?lang=fr> (consulté le 14/03/2025).

II. Le patrimoine cinématographique et audiovisuel

ARMOGATHE (Daniel), « Pour une didactique de l'archive filmique », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 41, 2003, p. 145-156.

BEAULIEU (Bernard) et GENET-ROUFFIAC (Nathalie), « Les archives du Centre national de la cinématographie », *La Gazette des archives*, n° 173, 1996, p. 150-164.

BOWSER (Eileen), KUIPER (John), *Manuel des archives du film*, Bruxelles,

Fédération internationale des archives du film, 1980, 151 p.

CANUDO (Ricciotto), « Manifeste de sept arts », *La Gazette des sept arts*, n° 2, 1923.

Centre national de la cinématographie et de l'image animée, *Les archives françaises du film, 1969-2009 : histoire, collections, restaurations*, Paris, Centre national de la cinématographie et de l'image animée, 2009, 224 p.

DUPIN (Christophe), « First Tango in Paris : The Birth of FIAF, 1936-1939 », *Journal of Film Preservation*, n° 88, 2013, p. 43-58.

DUPIN (Christophe), « Le congrès 1978 de la FIAF à Brighton : "Woodstock" des archives du film » ? », sous la dir. de FRAPPAT (Marie), GAUTHIER (Christophe), LAURENT (Natacha), LEVY (Ophir), VEZYROGLOU (Dimitri), dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, p. 45-60.

DUVIGNEAU (Marion et Michel), « Les archives du Service cinématographique du ministère de l'Agriculture », *La Gazette des archives*, n° 173, 1996, p. 190-200.

ESCOUBE (Lucienne), « Sauvons les films du répertoire », *Pour vous. L'hebdomadaire du cinéma*, n° 176, 1932.

FOURNIER (Caroline), « Conserver et valoriser le patrimoine cinématographique : de nouveaux enjeux à l'ère numérique », *Arbido*, n° 4, 2020, [en ligne], disponible sur <https://www.arbido.ch/fr/edition-article/2020/dematerialisation/conserver-et-valoriser-le-patrimoine-cin%C3%A9matographique-aujourd'hui-de-nouveaux-enjeux-%C3%A0-l'heure-du-num%C3%A9rique> (consulté le 17/11/2024).

GUIBBERT (Pierre) « Archives filmiques et histoire du cinéma », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 21, 1989, Presses de Sciences Po, Paris, p. 111-116.

HABIB (André), MARIE (Michel), *L'avenir de la mémoire patrimoine*,

restauration et réemploi cinématographique, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, 196 p.

HENNEBELLE (Guy), *Les archives du cinéma et de la télévision*, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, 2000, 278 p.

HUON (Damien), *La politique de valorisation des images animées d'archives en France : le cas de la Bretagne à travers l'INA Atlantique et la Cinémathèque de Bretagne*, mémoire de master 1 Archives sous la dir. de MARCILLOUX (Patrice), Angers, Université d'Angers, 2018, 185 p.

OZOUFF (André), « Le cinéma classique », *Le Film*, n° 176, Paris, 1920, p. 13-14.

VÉRAY (Laurent), Appropriation des images d'archives et exigence historique. *E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle*, 2014, [en ligne], disponible sur <http://www.ina-expert.com/content/download/7411/142459/version/1/file/l'extension-des-usages-de-l'archive-juin2014.pdf> (consulté le 27/02/2025).

VERNET (Marc), « Les archives et le cinéma : ses morts et ses résurrections », *La Gazette des archives*, n° 173, 1996, p. 244-254.

VIGNAUX (Valérie), « Archives et Histoire : des archives pour l'histoire - du cinéma ? », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 40, 2003, p. 109-117.

III. Les cinémathèques en France

ANGE (Stéphanie), « Amorce, un lieu unique d'interrogation des collections de mémoire filmique des territoires », *Mémoires*, 2025, [en ligne], disponible sur <https://memoris.hypotheses.org/3736> (consulté le 03/03/2025).

BAUBIN (Vera), *La cinémathèque stéphanoise : valorisations du*

patrimoine local et pratiques sociales, mémoire de master 2 Histoire, Civilisation, Patrimoine Parcours Culture de l'écrit et de l'image sous la dir. de BONHOURE (Jean-François) et de HENRYOT (Fabienne), Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2019, 195 p.

BORDE (Raymond), *Les cinémathèques*, Paris, Ramsay, 1988, 254 p.

BORDE (Raymond), « Les cinémathèques patrimoine ou spectacle », Archives, n° 25, Toulouse, 1989.

COHEN (Evelyne), « La cinémathèque de Toulouse. Questions à Christophe Gautier et Natacha Laurent », *Sociétés & Représentations*, n° 32 (2), 2011, p. 183-192.

Cinémathèque de Bretagne, *Les cinémathèques et vidéothèques régionales françaises. Phase I, Diagnostic*, Lyon, ARSEC Études, 1944, 125 p.

GÉNOT (Pascal), « Cinémathèques régionales et études cinématographiques : quelles relations pour quels rapports ? », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 41, 2003, p. 167-176.

« La naissance de la Cinémathèque française », La Cinématographie française, n° 932, Paris, 1936, 42 p.

LANGLOIS (Henri), *Vingt après*, brochure publiée à l'occasion du vingtième anniversaire de la naissance de la Cinémathèque française, Paris, 1956.

LE ROY (Eric), *Cinémathèques et archives de films*, Paris, Armand Colin, 2013, 224 p.

MANNONI (Laurent), *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, 510 p.

NEESER (Caroline), « Cinémathèque et mémopolitique : conservation, formation, diffusion », *Arbido*, n° 21, 2006, p. 63-66.

OLMETA (Patrick), *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris,

CNRS Éditions, 238 p., disponible en ligne sur <https://books.openedition.org/editionscnrs/3388> (consulté le 18/12/2024).

OLMETA (Patrick), *Les cinémathèques : le patrimoine cinématographique : 1898-1993*, Thèse de doctorat sous la dir. de NOUSCHI (André), Université de Nice, 1995, 345 p.

STÉPHANIE-EMMANUELLE (Louis), « Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 76, 2016, p. 50-69.

TEDESCO (Jean), « Annonce de l'ouverture du cinéma du Vieux-Colombier », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 24, Paris, 1924, p. 16

IV. La patrimonialisation du cinéma

FRAPPAT (Marie), GAUTHIER (Christophe), LAURENT (Natacha), LEVY (Ophir), VEZYROGLOU (Dimitri), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, p. 63-87. 164 p.

GAUTHIER (Christophe), « Le processus de patrimonialisation du cinéma », sous la dir. de FRAPPAT (Marie), GAUTHIER (Christophe), LAURENT (Natacha), LEVY (Ophir), VEZYROGLOU (Dimitri), dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, p. 29-44.

STÉPHANIE-EMMANUELLE (Louis), « Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle des cinémathèques en France », sous la dir. de FRAPPAT (Marie), GAUTHIER (Christophe), LAURENT (Natacha), LEVY (Ophir), VEZYROGLOU (Dimitri), dans *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École nationale des chartes, 2020, p. 63-87.

STÉPHANIE-EMMANUELLE (Louis), *La Cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2020, 456 p.

V. La patrimonialisation des archives

DAVALLON (Jean), « Une patrimonialisation des archives ? », sous la dir. de SERVAIS (Paul) et MIGUET (Françoise), dans *L'archive dans quinze ans. Vers de nouveaux fondements*, Louvain-la-Neuve, Academia Eds, 2015, 272 p.

GRAILLES (Bénédicte), « Les archives sont-elles des objets patrimoniaux », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014, p. 31-45.

TRELEANI (Matteo), *Enjeux sémiotiques de la valorisation du patrimoine audiovisuel : la recontextualisation des archives à l'ère numérique*, thèse de doctorat sous la dir. de VERNET (Marc), Université Paris-Diderot, 2012, 411 p.

VI. La collecte en archives

GRAILLES (Bénédicte), « Documenter l'histoire ou refléter la société ? La collecte en archives départementales depuis les années 1980 », sous la dir. de BOIS (Jean-Pierre), JACOBZONE (Alain), MAILLARD (Jacques), MARAIS (Jean-Luc), dans *Au bonheur des archives d'Anjou. Mélanges offerts à Elisabeth Verry*, Angers, Association les 4A-EHA : Académie des sciences, belles lettres et arts d'Angers, 2021, p. 295-304, [en ligne], disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03452359> (consulté le 03/03/2025).

GRAILLES (Bénédicte), MARCILLOUX (Patrice), NEVEU (Valérie) et

SARRAZIN (Véronique), *Les dons d'archives et de bibliothèques. De l'intention à la contrepartie*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2018, p. 236.

HOTTIN (Christian), « La collecte comme enquête : pour une approche ethnologique de la pratique archivistique », *La Gazette des archives*, n° 202, 2006, p. 69-92.

POMART (Julien), « Collecter des archives privées en sciences humaines et sociales : l'exemple de la Fondation Maison des sciences de l'homme », *La Gazette des archives*, n° 231, 2013, p. 93-108.

RAQUET (Marie), « Quelles archives pour la société de demain ? Le débat autour de la collecte des archives en France depuis les années 2000 », *Comma : international journal on archives*, n° 2017/2, 2019, p. 73-84.

ÉTATS DES SOURCES

I. Sources imprimées

1. Rapports

Généralités

BROCA (René) et TRAISNEL (Étienne), *Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique*, 2011, 40 p.

NOUGARET (Christine), *Une stratégie nationale pour la collecte et l'accès aux archives publiques à l'ère numérique*, Rapport présenté à Madame AZOULAY (Audrey), ministre de la Culture et de la Communication, 2017, 53 p.

TOUBIANA (Serge), *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, Rapport présenté à Monsieur AILLAGON (Jacques), ministre de la Culture et de la Communication, 2003, 77 p.

Ciclic, l'agence régionale du Centre-Val-de-Loire pour le livre, l'image et la culture numérique

Rapport d'activité 2014, s. d., 49 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2015, s. d., 96 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic->

[centre-val-de-loire](#) (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2016, s. d., 60 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2017. Des images et des mots au service des territoires, 2018, 110 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2018, Histoire(s) d'engagement(s), s. d., 48 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire, s. d., 44 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/actualites/construire-un-commun-creatif-et-solidaire-en-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2020. La culture, un bien essentiel pour les territoires, 2021, 40 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/actualites/la-culture-un-bien-commun-essentiel-pour-les-territoires> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2021. Faire vivre la culture en Centre-Val-de-Loire, 2022, 56 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2022. La culture, au cœur des transformations sociétales, 2023, 60 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/ciclic-l-agence/les-rapports-d-activite-de-ciclic-centre-val-de-loire> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2023, 2024, 60 p., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/actualites/etre-solidaire-avec-nos-beneficiaires> (consulté le 05/03/2025).

Cinémathèque de Bretagne

Rapport d'activité 2016, s. d., 42 p., [en ligne], disponible sur [https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/Cinematheque de Bretagne Version web RA 2016.pdf](https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/Cinematheque_de_Bretagne_Version_web_RA_2016.pdf) (consulté le 10/03/2025).

Rapport d'activité 2017, s. d., 55 p., [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/402/233_RapportActivite2017.pdf (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2018, s. d., 57 p., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/RapportActivite2018.pdf> (consulté le 13/03/2025).

Rapport d'activité 2021, s. d., 45 p., [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/RAPPORT_DACTIVITE%CC%81_2021.pdf (consulté le 13/03/2025).

Normandie Images

Bilan d'activité 2019, s. d., 27 p., [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611d5158446eccf> (consulté le 17/03/2025).

Bilan d'activité 2020, s. d., 23 p., [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611108d9b42bc0f> (consulté le 17/03/2025).

Bilan d'activité 2021, s. d., 24 p., [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/00625561132b67da09fb9> (consulté le 17/03/2025).

Bilan d'activité 2022, s. d., 29 p., [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611611263537876> (consulté le 17/03/2025).

Bilan d'activité 2023, s. d., 35 p., [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611372a1f5f0b99> (consulté le 17/03/2025).

Bilan d'activité 2024, s.d., 35 p., [en ligne], disponible sur <https://www.normandieimages.fr/normandie-images/qui-sommes-nous/publications> (consulté le 05/03/2025).

Cinémathèque des Pays de la Savoie et de l'Ain, *Rapport d'activité 2024*, s. d., 48 p., [en ligne], disponible sur <https://www.letelepherie.org/actualit%C3%A9s-rapport-d-activit%C3%A9-2024-566-262-0-0.html> (consulté le 05/03/2025).

2. Guides

Service interministériel des archives de France, *Élaborer une politique d'enrichissement des fonds d'archives. Guide méthodologique*, 2025, 44 p.

3. Chartes

Cinémathèque française, *Charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, 2008, 34 p.

4. Compte-rendus

Cinémathèque de Bretagne, *Mémoire filmée du pays de Redon, Retour en images sur la résidence documentaire. 2017-2018*, 2017, 11 p., [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1212/347_REDON_me%C3%A9moire_filme%C3%A9e_2017_2018_min.pdf (consulté le 02/04/2025).

II. Sources orales

Plusieurs entretiens semi-directifs ont été réalisés dans le cadre de notre mémoire. Le but de ces entretiens était d'interroger des personnes directement impliquées dans la mise en place et la réalisation de la collecte et de ses pratiques au sein d'une cinémathèque régionale. Basés sur un guide d'entretien, chacun d'entre eux a donné lieu à un inventaire chrono-thématique récapitulant les thèmes et les questions abordés. Ces entretiens ont été réalisés entre le 10 avril et le 30 avril 2025.

Ciclic, l'agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique

Entretien avec Rémi Pailhou, responsable du service patrimoine de l'agence CICLIC Centre-Val de Loire, effectué en visioconférence le lundi 7 avril 2025 à 14h, d'une durée de 34 minutes et 52 secondes.

Cinémathèque de Bretagne

Entretien avec Gaïd Pitrou, directrice de la Cinémathèque de Bretagne, effectué par téléphone le lundi 14 avril 2025 à 12h, d'une durée de 28 minutes et 27 secondes.

Cinémathèque de Corse

Entretien avec Antoine Filippi, directeur de la Cinémathèque de Corse, et Stéphanie Drevet, responsable des collections film, effectué par téléphone le mardi 22 avril 2025 à 10h, d'une durée de 29 minutes et 20 secondes .

Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine

Entretien avec Patrick Malefond, directeur de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, effectué par téléphone le mercredi 30 avril 2025 à 14h, d'une durée de 31 minutes et 26 secondes .

Cinémathèque de Saint-Étienne

Entretien avec Antoine Ravat, responsable des collections et programmateur de la Cinémathèque de Saint-Étienne, effectué par téléphone le jeudi 10 avril 2025 à 10h36, d'une durée de 37 minutes et 16 secondes.

III. Autres sources

1. Sites Web

Ciclic, l'agence régionale du Centre-Val-de-Loire pour le livre, l'image et la culture numérique

Collecte et conservation, s.d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/patrimoine/les-missions/collecte-conservation> (consulté le 04/03).

Déposer un film, s.d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/patrimoine/conservation-et-collecte/deposer-un-film> (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Bretagne

Déposer, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinemathèque-bretagne.bzh/intro-366-0-0-0.html> (consulté le 04/03/2025).

Moyens - Missions, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/moyens-missions-362-0-0-0.htm> (consulté le 04/03).

Pourquoi et comment, s.d., [en ligne], <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/pourquoi-et-comment-367-0-0-0.html> (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Corse

Le Patrimoine, s.d., [en ligne], disponible sur https://www.casadilume.corsica/Le-Patrimoine_a42.html (consulté le 04/03/2025).

La Cinémathèque de Corse à la recherche de films amateurs, s.d., [en ligne], disponible sur https://www.casadilume.corsica/La-Cinematheque-de-Corse-a-la-recherche-de-films-amateurs_a713.html (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Marseille

Présentation, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinemathequedemarseille.fr/presentation> (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Nice

Collections. Présentation, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-nice.com/collections/presentation> (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine

Présentation, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cdna.mem>

oirefilmiquenouvelleaquitaine.fr/presentation

(consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque de Saint-Étienne

Missions, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-missions-test.aspx>

(consulté le 04/03/2025).

Ne jetez pas vos films, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-ne-jetez-test.aspx> (consulté le 04/03/2025).

Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain

La Mission, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.letelepherique.org/la-mission-502-0-0-0.html>

(consulté le 05/03/2025).

Cinémathèque Gnidzaz - Martigues

Qui sommes-nous ?, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.mediatheque-martigues.fr/fr/cinematheque/cine-matheque-gnidzaz-presentation> (consulté le 05/03/2025).

Cinémathèque Hauts-de-France

Présentation, s.d., [en ligne], disponible sur <http://www.lacinematheque.fr/sitev2/content/11-presentation> (consulté le 05/03/2025).

Déposer, s. d., [en ligne], disponible sur <http://www.lacinematheque.fr/sitev2/content/7-deposer> (consulté le 05/03/2025).

Cinémathèque régional de Bourgogne Jean Douchet

À propos, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinemathequedebourgogne.fr/a-propos/> (consulté le 05/03/2025).

Image'Est

Nos missions, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.image-est.fr/nos-missions-690-0-0-0.html> (consulté le 24/03/2025).

Institut Jean Vigo

Déposer vos films, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.inst-jeanvigo.eu/deposer-vos-films> (consulté le 05/03/2025).

Normandie Images

Pourquoi déposer vos films, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.normandieimages.fr/memoire/deposer-vos-films> (consulté le 17/03/2025).

Amorce. La mémoire filmique des territoires, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.amorce.eu/> (consulté le 13/03/2025).

British Film Institute, *About the BFI*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.bfi.org.uk/about-bfi> (consulté le 27/03/2025).

Centre national du cinéma et de l'image animée, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cnc.fr/> (consulté le 05/01/2025).

Cinémathèque de Toulouse, s.d. [en ligne], disponible sur <https://www.lacinemathequedetoulouse.com/> (consulté le 23/10/2024).

Cinémathèque française, s.d. [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque.fr/> (consulté le 23/10/2024).

Ciné-Ressources : le catalogue collectif des bibliothèques et archives du cinéma, s. d., [en ligne], disponible sur http://www.cineressources.net/recherche_t.php (consulté le 18/11/2024).

Fédération Française des Cinémathèques et Archives de Films de France, s. d., [en ligne], disponible sur <https://fcaff.blogspot.com/> (consulté le 05/03/2025).

Portail national des Archives, *Webinaires « Stratégie de collecte »*, 2022, [en ligne], disponible sur <https://francearchives.gouv.fr/fr/article/667884413> (consulté le 3/03/2025).

Svenska Film Samfundet Arkiv, *History of the archives*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/archival-film-collections/history-of-the-archive/> (consulté le 27/03/2025).

PARTIE II : COLLECTER LE PATRIMOINE CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUEL DANS LES CINÉMATHÈQUES RÉGIONALES FRANÇAISES

Après avoir étudié la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel français à l'échelle nationale, il est temps pour nous de changer de focale et de se pencher sur le cœur de notre mémoire de recherche : la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel français au niveau régional.

Comme nous l'avons déjà présenté dans notre introduction générale, ce travail de recherche s'est fait selon un angle bien précis, celui d'une pratique archivistique, la collecte. Pour mener à bien cette étude de cas, nous nous sommes intéressés à un type d'acteur de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel : les cinémathèques régionales. Nous avons déjà eu l'occasion d'en faire une présentation détaillée, nous ne revenons donc pas dessus. Dans le cadre de notre travail de recherche, nous nous concentrons essentiellement sur cinq de ces structures : la Cinémathèque de Bretagne, la Cinémathèque de Corse, la Cinémathèque de Saint-Étienne, la Cinémathèque de Saint-Étienne et l'agence Ciclic Centre-Val de Loire. À certaines occasions, nous pouvons mentionner les autres organisations existantes²⁷⁶.

Pour mener à bien cette étude de cas, nous nous reposons sur un éventail de ressources diverses. Nos sources principales sont les suivantes : des entretiens semi-directifs, centrés sur la question de la

²⁷⁶ Annexe 3 : Tableau de dépouillement des informations relatives à la collecte sur les sites internet des cinémathèques et structures régionales françaises, p. 148-156.

collecte au sein des cinémathèques régionales et effectués avec des responsables, des chargés de collecte et des directeurs des cinq structures étudiées, et les sites internet desdites cinémathèques, où l'on trouve un certain nombre d'informations relatives à la collecte. Nous nous appuyons également sur de la documentation produite par ces cinémathèques, telle que les rapports annuels d'activités par exemple.

Cette seconde partie de notre mémoire de recherche a donc pour but de montrer de quelles manières les cinémathèques régionales françaises organisent et pratiquent la collecte des éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel. Dans une première partie, nous nous pencherons sur l'historique des cinémathèques étudiées et sur la place occupée par la collecte en son sein. Puis, nous verrons comment l'ancrage régional de ces structures influence la collecte, avant de terminer avec une partie consacrée à la mise en place concrète des pratiques de collecte.

I. HISTORIQUE ET PLACE DE LA COLLECTE AU SEIN DES CINÉMATHÈQUES

Dans notre état des connaissances, nous avons brièvement vu que chaque cinémathèque régionale possède sa propre histoire qui la caractérise. Pour débiter cette étude de cas, il nous semble donc important de revenir sur l'historique des cinémathèques régionales étudiées. Cela nous semble indispensable pour pouvoir comprendre leurs pratiques de collecte, car elles sont intrinsèquement liées au contexte de création de ces cinémathèques. De plus, ces dernières ne sont pas des organismes figés dans le temps, elles sont amenées à connaître des changements, qui peuvent avoir une influence sur les pratiques de collecte.

A- Les créations des cinémathèques dans leurs contextes régionaux : les premières collectes.

Le premier acte de l'histoire d'une cinémathèque est, bien évidemment, sa création. Parmi les cinq structures qui composent notre principal corpus d'étude, l'une d'elles se démarque clairement sur ce point, puisqu'il s'agit ni plus ni moins de la plus ancienne cinémathèque régionale de France²⁷⁷.

Fondée en 1922 sous le nom de Filmathèque pédagogique de la ville de Saint-Étienne et du département de la Loire, c'est ce dernier qui lui donne sa fonction première : le prêt gratuit de films pédagogiques pour le monde scolaire²⁷⁸. En 1924, elle devient l'Office du Cinéma Éducateur de Saint-Étienne. Afin de pouvoir assurer sa mission, elle se dote d'un catalogue de films destinés aux instituteurs des écoles publiques²⁷⁹. Dans un premier temps, ces films sont prêtés uniquement aux instituteurs de la ville. Par la suite, le champ d'action de la Cinémathèque s'agrandit : les films sont envoyés dans tout le département, puis dans un secteur plus large, comprenant cinq départements voisins²⁸⁰.

Les premiers films collectés par la Cinémathèque de Saint-Étienne sont donc ces films à but éducatif. Cela se manifeste par des récupérations de productions ayant des provenances diverses : des films du Musée pédagogique de Paris, des films du ministère de l'Agriculture ou encore des films de formations professionnelles du ministère du Travail²⁸¹. Assez rapidement, la Cinémathèque manifeste aussi un intérêt pour les films de fiction généralement du muet des années 1910, mais toujours dans un but

²⁷⁷ Vera Baudin, *La cinémathèque stéphanoise : valorisations du patrimoine local et pratiques sociales*, op. cit., p. 10.

²⁷⁸ Cinémathèque de Saint-Étienne, *Histoire*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-histoire-test.aspx> (consulté le 07/05/2025).

²⁷⁹ Entretien avec Antoine Ravat, responsable des collections et programmateur de la Cinémathèque de Saint-Étienne, effectué par téléphone le jeudi 10 avril 2025 à 10h36, 04m 42s.

²⁸⁰ *Ibid*, 04min 54s.

²⁸¹ *Ibid*, 10m 43s.

de diffusion pédagogique. Pour collecter ce type de productions, la Cinémathèque entre directement en contact avec les distributeurs²⁸².

La Cinémathèque de Saint-Étienne est donc fondée dans un contexte d'effervescence cinématographique régionale²⁸³. Depuis le début des années 1920, la ville de Saint-Étienne effectue des démarches pour doter les établissements scolaires de la ville et du département de projecteurs, afin que le cinéma devienne un véritable outil pédagogique²⁸⁴. En 1926, naît le *Ciné-Journal*, journal municipal d'actualités cinématographiques.

Mais la Cinémathèque de Saint-Étienne est un cas particulier, car les autres cinémathèques que nous étudions sont des créations plus récentes. Celle de Bretagne est fondée en 1986, mais l'idée d'une cinémathèque bretonne remonte à plusieurs années en arrière²⁸⁵. Dans les années 1970, plusieurs personnalités bretonnes travaillant dans la culture et l'éducation, dont René Vautier, Jean-Yves Veillard et André Collet, sont à l'origine des premières collectes pour recueillir des films bretons. Jean-Yves Veillard, conservateur au musée de Bretagne à Rennes, récupère des films qu'il fait diffuser dans la section contemporaine du musée²⁸⁶. Les trois hommes rédigent également des articles en faveur de la mise en place d'une structure pour recueillir et conserver des films bretons ou consacrés à la Bretagne. En 1982, André Collet, en collaboration avec l'Institut Culturel de Bretagne, publie un ouvrage qui dresse un état de la recherche sur le cinéma et l'audiovisuel en Bretagne²⁸⁷. Quatre ans plus tard, en 1986, la Cinémathèque est mise en place, mais seulement en tant que service de l'Agence Technique Régionale, basée à Ploërmel dans le Morbihan²⁸⁸. Son rayon d'action reste donc limité. Il faut attendre l'année 1989 et l'intervention de plusieurs personnalités, dont Jean-Pierre Bartholomé,

²⁸² Entretien avec Antoine Ravat, [...], 11m 22s.

²⁸³ Cinémathèque de Saint-Étienne, *Histoire*, op. cit.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Entretien avec Gaïd Pitrou, directrice de la Cinémathèque de Bretagne, effectué par téléphone le lundi 14 avril 2025 à 12h, 04m 38s.

²⁸⁶ Cinémathèque de Bretagne, *Historique*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/historique-361-0-0-0.html> (consulté le 07/05/2025).

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

professeur de cinéma à l'université de Rennes 2, et Jean-Yves Veillard, pour que le simple service se transforme en une structure à part entière²⁸⁹. Devenue une association loi 1901, la Cinémathèque de Bretagne peut désormais pleinement assumer son rôle de préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel breton.

Dès ses origines, les volontés de collecte de la Cinémathèque de Bretagne sont claires : il s'agit de récupérer et de conserver en priorité des films amateurs, produits par des Bretons ou ayant un thème en rapport avec la région et la culture bretonne²⁹⁰. Derrière cette idée d'une collecte hybride, il y a également une volonté de prendre en charge des types de productions audiovisuelles qui, à cette période, étaient encore en dehors des politiques patrimoniales publiques²⁹¹.

Les trois autres sont des structures encore plus jeunes, puisque toutes fondées après le début du XXI^e siècle. Ainsi, la mise en place de la Cinémathèque de Corse relève d'une initiative privée, portée par une association nommée La Corse et le cinéma²⁹². Elle voit le jour en juin 2000 avec pour mission de préserver et de mettre en valeur le patrimoine cinématographique de la Corse. En ce qui concerne la collecte à ses débuts, la Cinémathèque de Corse récupère surtout des films amateurs en rapport avec la région et l'identité culturelle corse²⁹³.

La Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, elle aussi, est fondée en tant qu'association loi 1901 par deux personnes, Marc Wilmart, ancien professionnel de la télévision, et Patrick Malfond, premier salarié et actuel directeur²⁹⁴. Si le projet est lancé en 2009, la Cinémathèque ouvre réellement ses portes au début de l'année 2010. Elle se nomme alors Cinémathèque du Limousin et s'intéresse uniquement au patrimoine

²⁸⁹ Cinémathèque de Bretagne, *Historique*, *op. cit.*

²⁹⁰ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 08m 10s.

²⁹¹ *Ibid*, 9m 10s.

²⁹² Entretien avec Antoine Filippi, directeur de la Cinémathèque de Corse, et Stéphanie Drevet, responsable des collections film, effectué par téléphone le mardi 22 avril 2025 à 10h, 01m 12s.

²⁹³ *Ibid*, 02m 12s.

²⁹⁴ Entretien avec Patrick Malfond, [...] 03m 11s.

cinématographique de ce territoire²⁹⁵. Le cadre de collecte est donc à ce moment-là assez restreint, puisque concentré uniquement sur ce qui est produit dans le Limousin.

Enfin, Ciclic est un cas un peu particulier, car il ne s'agit pas réellement d'une cinémathèque, mais d'un établissement public de coopération culturelle. C'est donc un service public qui s'occupe non seulement du cinéma, mais aussi de toutes les autres formes d'art et de culture²⁹⁶. Le service patrimoine, basé à Issoudun, est en charge de toutes les missions liées à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional depuis 2006²⁹⁷. N'ayant pas de collections lors de sa fondation, le service patrimoine de Ciclic va, pour ses premières collectes, récupérer un maximum d'éléments cinématographiques et audiovisuels, sans se baser sur de réels critères de sélection²⁹⁸.

Toutes ces structures, malgré des différences dans la manière dont elles ont été mises en place, ont donc vu le jour dans un contexte commun, celui de leur région, afin de pouvoir accomplir des missions concernant le cinéma et l'audiovisuel au sein de leur territoire d'origine. La collecte, qui fait partie intégrante de ces missions, est donc présente dès leurs débuts. Par la suite, certaines structures vont notamment connaître des évolutions qui vont leur permettre de renforcer leur rôle dans la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional.

B- Des structures qui évoluent : et la collecte ?

Pour devenir les cinémathèques régionales qu'elles sont actuellement, les organismes que nous étudions vont être sujets à plusieurs évolutions, afin qu'ils soient en mesure d'assumer les différentes missions qui leur

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Ciclic Centre-Val de Loire, s.d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic-l-agence/ciclic-centre-val-de-loire-un-service-public-culturel-engage-en-faveur-du-livre-et-de-l-image> (consulté le 07/05/2025).

²⁹⁷ Entretien avec Rémi Pailhou, responsable du service patrimoine de l'agence CICLIC Centre-Val de Loire, effectué en visioconférence le lundi 7 avril 2025 à 14h, 04m 27s.

²⁹⁸ *Ibid.*, 05m 53s.

sont confiées. Si les structures les plus récentes sont celles qui connaissent le moins de changement, les plus anciennes vont au contraire connaître quelques transformations. Évidemment, tout cela n'est pas sans impact sur les pratiques de collecte de ces cinémathèques.

Ainsi, la Cinémathèque de Corse commence par devenir une délégation de service public attachée à la région jusqu'en 2013, année où l'organisme est pleinement intégré à la direction de la Culture²⁹⁹. La structure privée se transforme donc en service public et les bénévoles de l'association deviennent des agents régionaux. Si elle continue de prendre en charge des films amateurs en rapport avec la Corse, son périmètre de collecte s'élargit car elle devient en plus le dépôt légal régional corse³⁰⁰.

De son côté, la Cinémathèque du Limousin connaît une évolution majeure en 2017 en devenant la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine³⁰¹. Ce changement de périmètre lui fait prendre une nouvelle ampleur, puisque désormais son rayon d'action s'étend à toute une région. La Cinémathèque met en place un réseau, Mémoire Filmique de Nouvelle-Aquitaine, en partenariat avec d'autres structures locales, comme Trafic Image à Angoulême ou La mémoire de Bordeaux Métropole à Bordeaux³⁰². De plus, la Cinémathèque est chargée depuis 2021 du rôle de dépôt régional des films soutenus par la région³⁰³. Le cadre de collecte n'est donc plus tout aussi restreint qu'il pouvait l'être à la fondation, puisqu'il s'étend désormais à toutes les productions régionales, qu'elles soient amateurs ou professionnelles.

La Cinémathèque de Bretagne et la Cinémathèque de Saint-Étienne sont les deux qui vont connaître les évolutions les plus importantes. La première, originalement installée à Saint-Brieuc, déménage à plusieurs reprises avant de fixer définitivement à Brest en 1995³⁰⁴. Dotée de matériels informatiques et vidéos depuis son indépendance en 1989, elle

²⁹⁹ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 01m 22s.

³⁰⁰ *Ibid.*, 02m 41s.

³⁰¹ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 03m 55s.

³⁰² *Ibid.* et Mémoire filmique de Nouvelle-Aquitaine, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cdna.memoirefilmiquenouvelleaquitaine.fr/> (consulté le 07/05/2025).

³⁰³ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 04m 32s.

³⁰⁴ Cinémathèque de Bretagne, *Historique*, *op. cit.*

se professionnalise en 1993 et recrute ses premiers salariés. C'est également au cours de cette année qu'elle candidate pour intégrer la FIAF. La Cinémathèque de Bretagne est donc la première Cinémathèque régionale à être admise au sein de la fédération³⁰⁵. En 1996, elle s'installe dans des locaux entièrement dédiés à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel, avec plateau technique, cabines de visionnage et espaces de conservation. Tout lui permet d'être de plus en plus efficace en ce qui concerne la collecte, puisqu'à cette période, environ 80 films par mois viennent enrichir ses collections³⁰⁶. À partir des années 2000, la Cinémathèque gagne encore en importance en ouvrant deux antennes, la première à Rennes et la seconde à Nantes. C'est une avancée considérable pour la collecte, puisqu'elle peut désormais mener sans problème des opérations de collecte dans les territoires de la Bretagne historique³⁰⁷. Malgré cette extension, la Cinémathèque reste fidèle à ses principes d'origine : collecter des films amateurs ayant un rapport avec la région et la culture bretonne. En 2004 est lancée la base de données DIAZ, qui deviendra par la suite le réseau Diazintergio³⁰⁸.

De par son ancienneté, la Cinémathèque de Saint-Étienne est celle qui connaît les changements les plus marquants. Jusque dans les années 1980, elle continue d'assumer sa mission de prêt de films à des fins d'enseignement³⁰⁹. Si, directement après la guerre, le périmètre des prêts aux écoles publiques s'est réduit au niveau géographique, il s'étend au niveau des bénéficiaires, puisque la Cinémathèque prête également aux établissements d'enseignement privé et aux ciné-clubs de la ville. Dans les années 50, son périmètre de collecte va aussi évoluer, car elle acquiert désormais des films de fictions populaires, généralement destinés aux ciné-clubs de Saint-Étienne³¹⁰. Les années 80 marquent un tournant pour la Cinémathèque car, suite à une demande du CNC, elle va commencer à se concentrer sur la collecte, la conservation et la valorisation des films

³⁰⁵ Cinémathèque de Bretagne, *Historique*, op. cit.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 22m 19s.

³⁰⁹ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 05m 49s.

³¹⁰ *Ibid.*, 15m 25s.

amateurs et de films institutionnels produits dans la région de Saint-Étienne³¹¹. Ces missions de préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel local vont prendre peu à peu le pas sur celle consacrée au prêt de films, jusqu'à en devenir les fonctions principales de la Cinémathèque. Le dernier changement important en date pour la structure, sa fusion avec les archives municipales, est tout récent³¹².

En évoluant, les cinémathèques régionales se renforcent et gagnent en importance en tant qu'acteurs de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional. Au niveau des pratiques de collecte, ces changements se traduisent généralement par un agrandissement du périmètre de collecte et une évolution des critères de sélection. Mais, au final, dans l'organisation des cinémathèques, quelle est la place réellement occupée par la collecte ?

C- Organisation et fonctionnement : quelles places pour la collecte et les collecteurs ?

Malgré les différences qui peuvent exister entre les cinémathèques régionales, elles ont toutes un cadre commun qui les définit : la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional. Pour cela, les cinémathèques assurent les quatre grandes missions communes à tous les services d'archives : la collecte, le classement, la conservation et la communication³¹³. Mais les cinémathèques n'étant pas vraiment des services d'archives classiques, chacune d'entre elles possède ses propres termes pour désigner ces missions. Ainsi, la Cinémathèque de Bretagne décrit ses missions de la manière suivante : « la collecte, la

³¹¹ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 06m 53s.

³¹² *Ibid*, 30m 32s.

³¹³ Archives départementales du Val-de-Marne, *Les 4 C. Les mission des Archives*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://archives.valdemarne.fr/patrimoine--histoire-1/nos-productions-audiovisuelles/tutoriel/les-4c--les-missions-des-archives> (consulté le 08/05/2025).

préservation, la conservation et la valorisation³¹⁴ ». Ciclic parle de « collecter, sauvegarder, numériser, indexer et valoriser³¹⁵ » et la Cinémathèque de Corse évoque « la collecte et la conservation, la diffusion et la sensibilisation³¹⁶ ». Si les missions dévolues aux cinémathèques régionales sont clairement identifiées, quel est le statut occupé par la collecte au sein de ces dernières ?

Sur ce point, nous pensons pouvoir affirmer que les cinémathèques que nous avons étudiées partagent toutes le même discours sur cette question. Gaïd Pitrou, directrice de la Cinémathèque de Bretagne, est très claire sur le sujet : la collecte occupe une place importante car c'est « l'entrée principale³¹⁷ » des documents au sein d'une cinémathèque, mais « il n'y a pas de hiérarchie³¹⁸ ». À la Cinémathèque de Corse, la collecte est une mission centrale, mais qui va évidemment de pair avec les autres³¹⁹. Pour les cinémathèques régionales, toutes les missions, de la collecte à la valorisation, sont des étapes importantes qui permettent la conservation des éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional.

En ce qui concerne l'organisation et le fonctionnement concret de la collecte, les situations varient entre les cinémathèques. Nous avons déjà vu dans notre étude de cas que toutes les cinémathèques régionales françaises n'ont pas le même statut et la même importance. Et, dans le cas de la collecte, cela a un impact direct sur les pratiques.

La première différence majeure s'observe au niveau du personnel chargé de la collecte. Parmi les cinq structures sur lesquelles nous nous sommes concentrés, seulement deux possèdent des collecteurs attribués :

³¹⁴ Cinémathèque de Bretagne, *Moyens - Missions*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/moyens-missions-362-0-0-0.html> (consulté le 08/05/2025).

³¹⁵ Ciclic Centre-Val de Loire, *Patrimoine. Les missions*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/patrimoine/les-missions-patrimoine> (consulté le 08/05/2025).

³¹⁶ Cinémathèque de Corse, *Le Patrimoine*, s. d., [en ligne], disponible sur https://www.casadilume.corsica/Le-Patrimoine_a42.html (consulté le 08/05/2025).

³¹⁷ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 20m 49s.

³¹⁸ *Ibid*, 21m 09s.

³¹⁹ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 06m 07s.

la Cinémathèque de Bretagne et l'agence Ciclic³²⁰. La Cinémathèque de Bretagne a à sa disposition trois personnes chargées de la collecte : « un responsable du collectage³²¹ », qui opère sur le site principal à Brest, et qui « effectue la contractualisation des dépôts et entretient les relations avec les déposants³²² », et les deux responsables des antennes de Rennes et de Nantes, chargés des « missions de collecte, de documentation et de valorisation³²³ ». Du côté de Ciclic, la collecte est assurée par un « chargé de collecte et de valorisation³²⁴ ». D'ailleurs, la Cinémathèque de Bretagne et Ciclic sont les seules structures régionales françaises, avec l'association Image'Est, à avoir du personnel dont la tâche principale est clairement identifiée comme étant la collecte³²⁵.

Dans les trois autres cinémathèques, les situations de chacune concernant la collecte sont assez proches, car ce sont des structures composées de petites équipes. À Saint-Étienne, la mission de collecte est répartie entre le service Archives-Programmation, composé d'un responsable Archives et programmation et d'une archiviste-documentaliste, et le service de régie technique et audiovisuelle, qui est notamment chargé de récupérer les films déposés³²⁶. Du côté de la Cinémathèque de Corse et de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, il n'y a pas non plus de poste de chargé de collecte³²⁷. Elle est prise en charge par les gens responsables des collections.

³²⁰ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 17m 55s. et Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 11m 15s.

³²¹ Cinémathèque de Bretagne, *L'équipe*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/l-%C3%A9quipe-1144-0-0-0.html> (consulté le 08/05/2025).

³²² Cinémathèque de Bretagne, *L'équipe*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/l-%C3%A9quipe-1144-0-0-0.html> (consulté le 08/05/2025).

³²³ *Ibid.*

³²⁴ Ciclic Centre-Val de Loire, *Patrimoine*. "Pôle Patrimoine", s. d., [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/ciclic/l-equipe-les-poles/pole-patrimoine> (consulté le 08/05/2025).

³²⁵ Annexe 3 : Tableau de dépouillement des informations relatives à la collecte sur les sites internet des cinémathèques et structures régionales françaises, p. 148-156.

³²⁶ Cinémathèque de Saint-Étienne, *Service et équipements*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-services-test.aspx> (consulté le 08/05/2025) et Entretien avec Antoine Ravat, [...], 22m 58s.

³²⁷ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 07m 39s et Entretien avec Patrick Malefond, [...], 06m 34s.

Au sein des cinémathèques régionales, la collecte est donc une mission qui mobilise du personnel. Même à la Cinémathèque de Bretagne et chez Ciclic, c'est une affaire collective, les collecteurs ne sont pas les seuls à être impliqués. Cela se manifeste sous la forme de concertations et de discussions entre les chargés de collecte et les autres membres du personnel, que ce soit pour une mise au point des critères de sélection ou pour demander un avis sur un film qui vient d'être déposé³²⁸. Par exemple, à la Cinémathèque de Saint-Étienne, les techniciens sont très impliqués dans les projections des films déposés³²⁹. Chez Ciclic, les critères de sélection des films à collecter sont définis collectivement par l'équipe du pôle Patrimoine³³⁰.

C'est au sein de la Cinémathèque de Bretagne que ce processus d'implication du personnel dans la collecte prend une autre ampleur. En plus des procédés que nous venons juste d'évoquer, il peut arriver que l'ensemble du personnel soit mobilisé sur des questions concernant la collecte, notamment pour réfléchir et mettre en place des axes de collecte bien précis³³¹. Cela se fait généralement dans des contextes particuliers, comme des demandes spécifiques faites par des sociétés de production ou des commissions d'expositions.

Ces processus d'échanges et de concertation sont essentiels car ils servent ensuite à orienter le travail des chargés de collecte, que ce soit pour définir les critères de collecte ou pour savoir si les éléments destinés à être collectés représentent un intérêt ou non pour la cinémathèque. Ils sont donc déterminants dans le processus de collecte.

Quelle réponse peut-on donc apporter à la question que nous nous posons en introduction de cette sous-partie ? La collecte est une mission centrale dans l'organisation des cinémathèques régionales, mais qui n'a de sens que si elle se fait en cohérence avec la conservation et la valorisation. Si toutes les cinémathèques n'ont pas forcément les moyens

³²⁸ Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 11m 28s et Entretien avec Patrick Malefond, [...], 15m 36s.

³²⁹ Entretien avec Rémi Pailhou, [...].

³³⁰ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 22m 58s.

³³¹ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 12m 46s.

de se doter de postes spécialement dédiés à la collecte, on se rend compte de son importance lorsque l'on observe qu'elle peut mobiliser, en plus des collecteurs, une bonne partie du personnel desdites cinémathèques.

Étant une étape indispensable pour l'entrée du patrimoine cinématographique et audiovisuel au sein des collections des cinémathèques régionales, la collecte est donc une mission importante pour ces dernières. Elle a notamment été amenée à évoluer au cours des années, en grande partie à cause des évolutions qui ont pu affecter certaines cinémathèques. Mais il ne faut pas oublier qu'elle ne reste qu'un maillon de la chaîne archivistique et qu'elle doit donc être pensée et mise en place en résonance avec les autres missions de ces structures. Sans une collecte correctement mise en place, la conservation, le classement et la communication fonctionnent forcément moins bien. Les cinémathèques régionales françaises font donc du mieux qu'elles le peuvent, avec le personnel et les moyens qu'elles ont à disposition, pour organiser la collecte, qui se fait en plus à un niveau particulier, celui d'un territoire régional.

II. UNE COLLECTE ANCRÉE DANS UN TERRITOIRE

La spécificité des cinémathèques régionales est, comme nous avons déjà pu le mentionner, leur situation géographique. Elles sont enracinées au sein d'un territoire spécifique et cette implantation se reflète dans leurs missions. Nous allons donc voir dans cette partie comment l'ancrage régional d'une cinémathèque influence ses pratiques de collecte. En plus de continuer à étudier les cinq cinémathèques évoquées dans la partie précédente, nous allons également mentionner d'autres structures consacrées régionales à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel.

A- Panorama des critères de collecte affichés

La première démarche à avoir pour pouvoir mener une collecte efficace est de définir les critères de collecte. Généralement, plusieurs critères sont pensés pour encadrer la collecte du mieux possible. Ils peuvent concerner la nature des éléments à collecter, le sujet dont ils traitent, de quand ils datent, quel est leur support, etc.

Nous allons donc dresser un panorama des critères de collecte qui peuvent être déployés par les différentes cinémathèques régionales en France, en nous penchant sur les cinq structures se trouvant au centre de cette étude de cas.

Dès sa naissance à la fin des années 80, la Cinémathèque de Bretagne met en place des critères de collecte qui sont encore ceux en place aujourd'hui : récupérer des films consacrés à la Bretagne et à sa culture et des films tournés par des Bretons, en se concentrant en priorité sur les films amateurs et les films documentaires et institutionnels³³². Elle collecte donc des films de type de format, du Super 8 au 16 mm en passant par le format vidéo³³³. Ainsi, entre 2016 et 2018, ce sont 1847 films de 11 formats différents qui ont été collectés³³⁴. En plus des films, la Cinémathèque de Bretagne récupère également du non-film, et en particulier des appareils, comme des caméras, des projecteurs ou des visionneuses³³⁵.

Si ces principes sont toujours d'actualité, d'autres critères sont venus s'ajouter et certains ont été affinés pour permettre à la collecte d'être plus efficace. L'intérêt patrimonial d'un film est devenu un critère central³³⁶. Si

³³² Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 7m 48s. et Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2021*, s. d., p. 12, [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/RAPPORT_DACTIVITE%CC%81_2021.pdf (consulté le 10/05/2025).

³³³ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016*, s. d., p. 17, [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/Cinematheque_de_Bretagne_Version_web_RA_2016.pdf (consulté le 10/05/2025).

³³⁴ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2018*, s. d., p. 18, [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/RapportActivite2018.pdf> (consulté le 10/05/2025).

³³⁵ *Ibid*, p. 22

³³⁶ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2021*, *op. cit.*, p. 12.

les collecteurs estiment qu'un film n'apporte rien d'intéressant sur ce plan, ils peuvent le refuser. Les critères de redondance des images et d'exhaustivité des territoires sont également à prendre en compte³³⁷. Étant donné que la Cinémathèque cherche à avoir des images qui mettent en avant différents aspects de la Bretagne, elle veut éviter d'avoir trop de films consacrés aux mêmes sujets et qui se déroulent aux mêmes endroits. Enfin, elle doit tenir compte de ses capacités à pouvoir accueillir des nouveaux fonds dans ses locaux de conservation³³⁸.

La Cinémathèque de Corse est dans une situation voisine de la Cinémathèque de Bretagne, puisque ses critères sont les mêmes depuis sa fondation : la collecte de « films dont la Corse est le sujet, films tournés en Corse... ceux réalisés par des Corses, ou sur lesquels des Corses sont intervenus³³⁹ ». Elle récupère principalement des films amateurs, mais aussi des films professionnels, à cause de son rôle de dépôt légal régional³⁴⁰. Les documents non-films occupent également une part importante dans la collecte de la Cinémathèque de Corse et représentent aujourd'hui une bonne partie de ses collections³⁴¹.

Pendant une période, la Cinémathèque avait des critères de collecte assez ouverts et elle récupérait un peu de tout. Mais aujourd'hui, la collecte menée est bien plus sélective : les films ayant un lien avec la Corse et sa culture sont toujours en son centre, mais leur intérêt patrimonial est bien plus important qu'avant³⁴².

Chez Ciclic, la logique derrière les critères de collecte est la même qu'au sein de la Cinémathèque de Bretagne et de la Cinémathèque de Corse : récupérer des films amateurs « tournés en Centre-Val de Loire depuis les débuts du cinéma³⁴³ » Comme la Cinémathèque de Bretagne, l'agence collecte tous les types de support filmiques : 9,5 mm, 35 mm, numérique,

³³⁷ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 10m 42s.

³³⁸ *Ibid*, 10m 42s.

³³⁹ Cinémathèque de Corse, *Le Patrimoine*, op. cit.

³⁴⁰ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 02m 29s.

³⁴¹ *Ibid*, 14min 27s.

³⁴² *Ibid*, 05m 00s.

³⁴³ Ciclic Centre-Val de Loire, *Patrimoine. Les missions*, op. cit.

etc³⁴⁴. La seule différence notable avec les autres structures est, qu'au départ, étant donné que Ciclic n'avait pas de fonds, elle collectait un peu de tout, tant que cela était en lien avec la région Centre-Val de Loire³⁴⁵.

Avec le temps, l'agence a mis en place des critères de collecte précis et, à l'heure actuelle, ils permettent de mener une collecte « sélective et maîtrisée³⁴⁶ »³⁴⁷. Ces critères prennent plusieurs éléments en compte. D'abord la forme du film : la typologie, sa qualité intrinsèque, la manière et la période où il a été réalisé et l'état dans lequel il est déposé³⁴⁸. Ensuite, le fond : le contenu du film a-t-il un intérêt patrimonial, peut-il enrichir les fonds de la structure, etc³⁴⁹ ? C'est pour cela qu'aujourd'hui, Ciclic a arrêté de collecter les films dits « de famille³⁵⁰ », et se concentre plutôt sur des films montrant des événements locaux qui ont été marquants pour la région, comme les visites d'hommes politiques³⁵¹. Depuis 2019, la structure est également à la recherche de films centrés sur des thématiques précises, notamment sur la vie économique du Centre-Val de Loire³⁵².

Si la Cinémathèque de Bretagne, la Cinémathèque de Corse et Ciclic ont su affiner leurs critères au fil du temps, les principes de collecte centraux ont toujours été les mêmes depuis leur création. En revanche, les Cinémathèques de Saint-Étienne et de Nouvelle-Aquitaine ont été marquées par des changements assez importants au niveau de leurs critères de collecte.

Pour la Cinémathèque de Saint-Étienne, nous avons déjà évoqué ces évolutions concernant les critères de collecte, qui se font en parallèle des

³⁴⁴ Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 03m 31s.

³⁴⁵ *Ibid*, 05m 33s.

³⁴⁶ Ciclic Centre-Val de Loire, *Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire*, s. d., p. 35, [en ligne], disponible sur <https://ciclic.fr/actualites/construire-un-commun-creatif-et-solidaire-en-centre-val-de-loire> (consulté le 10/05/2025).

³⁴⁷ Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 06m 53s.

³⁴⁸ Ciclic Centre-Val de Loire, *Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire*, op. cit., p. 35 et *Ibid*.

³⁴⁹ *Ibid*.

³⁵⁰ Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 07m 16s.

³⁵¹ *Ibid*.

³⁵² Ciclic Centre-Val de Loire, *Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire*, op. cit., p. 35.

changements qui ont affecté la structure. Une première période dès la naissance de la Cinémathèque, avec l'acquisition de films avec un but pédagogique, destinés à l'enseignement public de la région, suivie d'une seconde période dans les années 50, marquée par la collecte de films de fiction populaire, puis le tournant des années 80, avec un recentrement sur les films amateurs produits localement³⁵³. Aujourd'hui, les critères de collecte de la Cinémathèque sont récents, datant seulement d'une dizaine d'années³⁵⁴. La collecte est théoriquement basée sur « un mot d'ordre : prendre tout³⁵⁵ », tant qu'il y a un rapport avec Saint-Étienne et sa région, à cause « d'un retard de constitution des collections³⁵⁶ ». Mais dans la réalité, elle suit quand même un certain nombre de critères déterminés : la qualité technique des films, les événements qui sont filmés et l'intérêt qu'ils peuvent avoir pour les chercheurs³⁵⁷. En ce qui concerne les formats, la Cinémathèque collecte de tout, mais les collecteurs ont une préférence pour les formats classiques sur pellicule³⁵⁸.

Malgré sa fondation récente, la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine est certainement celle qui connaît les changements les plus marquants concernant ses critères de collecte. D'abord centrés sur la récupération de films réalisés dans le Limousin afin de pouvoir constituer ses premiers fonds, ses critères s'élargissent par la suite pour inclure toutes les productions en rapport avec le territoire, comme des films faits par des Limousins dans d'autres régions³⁵⁹. Actuellement, avec le changement de rayonnement lorsque la Cinémathèque du Limousin devient la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine en 2019, les critères de collecte sont moins restrictifs qu'avant. Patrick Malefond est clair sur ce point : « la géographie n'est plus un critère³⁶⁰ ». Les plus importants pour la collecte sont ceux de l'intérêt patrimonial et du potentiel de valorisation que

³⁵³ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 06m 28s, 08m 23s, 15m 25s.

³⁵⁴ *Ibid*, 16m 26s.

³⁵⁵ *Ibid*.

³⁵⁶ *Ibid*.

³⁵⁷ *Ibid*, 21m 03s.

³⁵⁸ *Ibid*, 22m 32s.

³⁵⁹ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 07m 31s et 08m 06s.

³⁶⁰ *Ibid*, 09m 12s.

peuvent avoir les documents³⁶¹. La Cinémathèque récupère des films ayant pour thème des événements importants de l'histoire contemporaine de la France, comme la guerre d'Algérie, par exemple.

Que peut-on donc dire de cette présentation des différents critères de collecte des cinémathèques régionales françaises ? L'observation principale qui en ressort est que chacune de ces cinémathèques suit un cadre commun, relatif à la nature même de ces structures, celui de la collecte d'éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel. Elles organisent toutes leurs pratiques de collecte avec des critères de sélection ayant les mêmes bases : la typologie du support, le contenu du film, l'intérêt patrimonial qu'il peut avoir, etc³⁶². À travers les exemples des cinémathèques que nous avons développés plus haut, on observe en plus que ces critères, généralement nés avec la création d'une structure, ne sont pas fixes et peuvent être amenés à évoluer, soit en fonction des changements qui touchent la cinémathèque, soit pour répondre à des besoins particuliers. L'élément le plus important de ces critères de collecte reste l'identité territoriale, qui est au centre de tout³⁶³. Mais est-ce quelque chose de commun à toutes les cinémathèques et structures régionales de France ?

B- Une identité régionale systématiquement marquée ?

Au premier abord, la réponse à cette interrogation sur si, oui ou non, l'identité régionale est systématiquement marquée au sein de la collecte peut paraître évidente. Les termes « cinémathèques régionales » semblent y répondre directement, puisque si une cinémathèque est considérée comme étant régionale, alors elle doit forcément être tournée vers un territoire spécifique. Mais en réalité, la réponse à cette question

³⁶¹ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 09m 12s.

³⁶² Ciclic Centre-Val de Loire, *Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire*, op. cit., p. 35 et entretien avec Rémi Pailhou, [...] 06m 53s.

³⁶³ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 7m 48s. et Cinémathèque de Corse, *Le Patrimoine*, op. cit.

est plus nuancée qu'il n'y paraît et, pour voir cela, nous allons, en plus de continuer avec les cinq structures que nous avons étudiées jusqu'ici, nous intéresser à d'autres cinémathèques régionales.

La plupart des cinémathèques et structures régionales françaises mettent clairement en avant cette identité régionale. Nous avons déjà largement vu que c'était le cas pour les cinq organismes présentés dans les parties précédentes, mais les autres ne sont pas en reste. C'est le cas de la Cinémathèque des Pays de Savoie et d'Ain, qui « œuvre à la collecte, à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine audiovisuel et cinématographique inédit de la région Auvergne-Rhône-Alpes³⁶⁴ », de l'agence Normandie Image qui prend en charge des « films amateurs ou professionnels en lien avec le territoire de la région Normandie ou par des cinéastes de la région ayant tourné ailleurs³⁶⁵ » ou encore de l'association Image'Est, spécialisée dans le « travail de collecte ciblé qui consiste à identifier, recenser et sauvegarder les images d'archives relatives à l'histoire du Grand Est et qui en constituent la trame mémorielle³⁶⁶ ». Elles ne sont évidemment pas les seules puisque c'est aussi le discours tenu par la Cinémathèque de Martigues ou par celle des Hauts-de-France³⁶⁷.

Pour la collecte, cette identité régionale et son importance se manifestent concrètement lorsque l'on se penche sur les films et les autres documents qui intègrent les fonds des cinémathèques après avoir été collectés.

Ainsi, en 2017, la Cinémathèque de Bretagne a enrichi ses fonds avec de nombreux films³⁶⁸. Les éléments collectés étaient tous en rapport avec

³⁶⁴ Cinémathèque des Pays de Savoie et d'Ain, *La Mission*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.letelepherique.org/la-mission-502-0-0-0.html> (consulté le 10/05/2025).

³⁶⁵ Normandie Images, *Pourquoi déposer vos films*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.normandieimages.fr/memoire/deposer-vos-films> (consulté le 10/05/2025).

³⁶⁶ Image'Est, *Nos missions*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.image-est.fr/nos-missions-690-0-0-0.html> (consulté le 10/05/2025).

³⁶⁷ Cinémathèque Gnidzar-Margues, *Qui sommes-nous ?*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://www.mediathèque-martigues.fr/fr/cinema/cinema-gnidzar-presentation> (consulté le 10/05/2025) et Cinémathèque Hauts-de-France *Présentation*, s.d., [en ligne], disponible sur <http://www.lacinematheque.fr/sitev2/content/11-presentation> (consulté le 10/05/2025).

³⁶⁸ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2017*, s. d., p. 27, [en ligne], disponible sur https://www.cinema-bretagne.bzh/files/402/233_RapportActivite2017.pdf (consulté le 10/05/2025).

la région bretonne, comme les films du fonds Guy Blat, photographe installé dans la ville de Pontivy, qui, dans les années 50, a filmé des événements ayant eu lieu dans son quartier, ou deux films réalisés par Jean-Pol Beauvais, *Obidos* et *Sous le règne de la « seca »*, tournés respectivement au Portugal et en Espagne. L'année suivante, la Cinémathèque collecte encore de nombreux films, dont des productions amateurs anciennes, tournées entre 1925 et 1932 par un peintre de la Marine, André Dauchez, et consacrées à des moments de vie bretons³⁶⁹.

Du côté du Centre-Val de Loire, Ciclic connaît un enrichissement semblable de ses collections avec des films consacrés à la région et à son histoire. En 2017, par exemple, sont collectés plusieurs fonds assez importants, notamment le fonds Jane Billiard, où l'on trouve le seul film amateur connu montrant des images d'un camp de déportation français, le camp de Douadic, ou le fonds Jacqueline Debarres, composé de films sur les pratiques hippiques et cynégétiques de la noblesse du Cher³⁷⁰.

Même dans les structures qui ne sont pas au centre de notre étude de cas, on peut observer cette concentration sur l'identité régionale pendant la collecte. Ainsi, entre 2019 et 2023, Normandie Images intègre plus de 720 films à ses collections et la majeure partie traite de sujets et d'événements en rapport avec le territoire normand³⁷¹. On y trouve, par exemple, des films qui montrent des communes de la région entre les années 40 et 80, des films mettant en avant les constructions navales sur les Chantiers de Normandie au Grand-Quevilly ou encore d'autres consacrés à la reconstruction de Rouen et du département de la Manche dans les années 50³⁷².

³⁶⁹ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2018*, p. 21, *op. cit.*

³⁷⁰ Ciclic Centre-Val de Loire, *Rapport d'activité 2019. Construire un commun créatif et solidaire en Centre-Val-de-Loire*, *op. cit.*, p. 36-38.

³⁷¹ Normandie Images, *Rapport d'activité 2019*, s. d., p. 26, [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611d5158446eccf>, *Rapport d'activité 2020*, s. d., p. 22, [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611108d9b42bc0f>, *Rapport d'activité 2021*, s. d., p. 23, [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/00625561132b67da09fb9>, *Rapport d'activité 2022*, s. d., p. 28, [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611611263537876>, *Rapport d'activité 2023*, s. d., p. 34, [en ligne], disponible sur <https://www.calameo.com/read/006255611372a1f5f0b99> (consulté le 11/05/2025).

³⁷² Normandie Images, *Rapport d'activité 2019*, *op. cit.*, p. 26,

Cependant, si une majorité des cinémathèques et structures régionales sont centrées autour de cet ancrage régional et le mettent en avant à travers leurs missions, d'autres se consacrent plutôt au patrimoine cinématographique et audiovisuel en général ou à certains de ses aspects spécifiques. Nous avons déjà eu l'occasion de présenter deux cinémathèques qui appartiennent à cette catégorie : la Cinémathèque de Marseille, qui se charge de « récupérer, sauvegarder et restaurer les films de toute origine, tout genre, tout format³⁷³ », et la Cinémathèque Robert Lynen, tournée vers l'usage du patrimoine cinématographique dans un but pédagogique³⁷⁴. Mais elles ne sont pas les seules, puisque d'autres cinémathèques occupent des positions similaires. C'est notamment le cas de la Cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet, qui s'occupe de « collecter, cataloguer, conserver tout ce qui attrait au cinéma, films ou non films³⁷⁵ », ou de la Cinémathèque Universitaire de Paris, qui est elle consacrée à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel dans le but de « soutenir l'enseignement du cinéma et les champs de recherche des universitaires³⁷⁶ ».

Enfin, on peut distinguer une troisième catégorie de cinémathèques : celles qui sont autant tournées vers le patrimoine cinématographique et audiovisuel régional que vers ce patrimoine en général. La Cinémathèque de Nice, déjà évoquée dans notre état des connaissances, appartient à cette catégorie³⁷⁷. Une autre structure qui y aurait également sa place est l'Institut Jean Vigo, situé à Perpignan. Elle a pour mission de s'occuper de « la collecte, la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique³⁷⁸ » mais, depuis 2008, elle collecte également les

Rapport d'activité 2021, op. cit., p. 23 et *Rapport d'activité 2023, op. cit.*, p. 34.

³⁷³ Cinémathèque de Marseille, *Présentation, op. cit.*

³⁷⁴ Cinémathèque Robert Lynen, *Actions pédagogiques*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinemathequerobertlynen.paris.fr/actions> (consulté le 11/05/2025).

³⁷⁵ Cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet, *À propos*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinemathequedebourgogne.fr/a-propos/> (consulté le 11/05/2025).

³⁷⁶ Cinémathèque universitaire de Paris, *Collections*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-universitaire.org/collections-brouillon> (consulté le 11/05/2025).

³⁷⁷ Cinémathèque de Nice, *Collections. Présentation, op. cit.*

³⁷⁸ Institut Jean Vigo, *Déposer vos films*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.inst-jeanvigo.eu/deposer-vos-films> (consulté le 11/05/2025).

films amateurs de la région de Perpignan afin de « donner vie à une mémoire filmique régionale³⁷⁹ ».

L'identité régionale n'est donc pas systématiquement marquée dans les collectes des cinémathèques régionales françaises. Néanmoins, elle reste centrale pour la majorité d'entre elles puisque c'est elle qui motive la collecte du patrimoine cinématographique et audiovisuel. Les structures qui ne sont pas dotées de cet enracinement territorial s'occupent quant à elles du patrimoine cinématographique en général, avec parfois un focus sur certains de ses aspects.

Bien que n'étant pas systématique, l'ancrage territorial des cinémathèques régionales françaises est donc extrêmement important pour une bonne partie de ces dernières. On le voit s'incarner dans tous les aspects de leurs missions, et en particulier dans la collecte. C'est notamment cet enracinement régional qui est à l'origine des premiers et principaux critères de sélection des documents. Finalement, c'est cette identité régionale même qui définit les cinémathèques, puisque c'est pour elle et la préservation de son patrimoine cinématographique et audiovisuel qu'elles ont été fondées.

III. FAIRE DES CHOIX, LES EXPLICITER ET LES REVOIR : DES PRATIQUES AUX POLITIQUES DE COLLECTE ?

Afin de pouvoir mener leur mission de collecte à bien, les cinémathèques régionales doivent faire des choix. Les choix qui sont faits peuvent se voir dans plusieurs aspects de collecte, que ce soit sur la place qu'occupe la collecte dans l'organisation de la cinémathèque ou dans les critères de sélection qui sont décidés. Ils s'observent aussi dans les moyens qui sont concrètement mis en place pour récupérer les éléments

³⁷⁹ Institut Jean Vigo, *Les films amateurs*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.inst-jeanvigo.eu/collections-cinematheque-perpignan-institut-jean-vigo/memoire-filmique-du-sud-pyrenees-mediterranee-films-amateurs> (consulté le 11/05/2025).

du patrimoine cinématographique et audiovisuel et leur faire intégrer leurs collections. Au sein de cette sous-partie finale, nous allons donc aborder les formes que peut prendre la collecte, puis nous nous pencherons sur le sort des documents une fois qu'ils ont été collectés.

A- Collecte passive et collecte active

Lorsque nous avons évoqué les pratiques de collecte des cinémathèques et des institutions d'envergure nationale, nous avons pu observer que ces organisations se reposent essentiellement sur de la collecte passive et que la collecte active semblait presque inexistante. Dans le cas des cinémathèques et structures régionales, si la collecte passive est aussi centrale, des pratiques de collecte active existent également.

À la manière des institutions nationales, la collecte passive se fait essentiellement par le biais du dépôt et du don³⁸⁰. Au sein des cinq structures que nous avons étudiées, c'est via le dépôt et le don que la majorité des documents collectés intègrent les fonds³⁸¹. Le processus pour effectuer un dépôt se déroule selon des étapes qui sont communes à toutes les cinémathèques. Tout d'abord, le déposant contacte la structure pour informer qu'il a des éléments à proposer³⁸². Puis, un rendez-vous est pris entre le déposant et le personnel chargé de la collecte, au cours duquel une première évaluation des documents est faite, souvent par le biais d'un visionnage des images. À la suite de ce rendez-vous, le ou les collecteurs effectuent une sélection des éléments qu'ils jugent comme les

³⁸⁰ Cinémathèque de Bretagne, *Déposer. Pourquoi et comment ?*, s. d., [en ligne], disponible sur <https://www.cinematheque-bretagne.bzh/pourquoi-et-comment-367-0-0-0.html> (consulté le 11/05/2025). et Cinémathèque de Saint-Étienne, *Ne jetez pas vos films*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-ne-jetez-test.aspx> (consulté le 11/05/2025).

³⁸¹ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 02m 29s. et Entretien avec Patrick Malefond, [...], 10m 22s.

³⁸² Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2021*, s. d., p. 12, [en ligne], disponible sur https://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1171/RAPPORT_DACTIVITE_%CC%81_2021.pdf (consulté le 11/05/2025).

plus intéressants et les contrats sont signés avec le déposant³⁸³. Enfin, les éléments collectés sont stockés et attendent la phase de documentation.

Bien évidemment, chacune des structures peut connaître des variations dans les pratiques de dépôt. Par exemple, chez Ciclic, le déposant est chargé de réaliser un premier inventaire des éléments qu'il souhaite déposer, afin de permettre de faciliter le visionnage des films lors de l'entretien³⁸⁴. À la Cinémathèque de Saint-Étienne et à celle de Nouvelle-Aquitaine, les chargés de collecte se basent sur un tableau de questions pour récupérer le plus d'informations possibles sur les éléments déposés dès le premier rendez-vous avec le déposant³⁸⁵.

Pour ce qui est de l'encadrement judiciaire, c'est foncièrement le même procédé que pour les institutions nationales : un contrat de dépôt ou de don, en fonction de la méthode employée par le déposant³⁸⁶. Dans certains cas, un contrat de cession de droits peut être signé, afin de faire de la structure la propriétaire des copies numériques qu'elle peut réaliser, pour qu'elle puisse les exploiter sans problèmes ensuite³⁸⁷.

Le temps de cette étape de collecte est également variable selon les structures et selon le nombre de documents qui peut être déposé. À la Cinémathèque de Saint-Étienne, un dépôt dure en moyenne 2 heures contre une demi-journée chez Ciclic³⁸⁸.

Dans tous les cas, la collecte n'est pas seulement un processus technique³⁸⁹. Une véritable relation humaine se noue entre le déposant et le personnel chargé de la collecte, qui permet de contribuer au bon déroulement de la mission³⁹⁰. Les collecteurs peuvent notamment être

³⁸³ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2021, op. cit.*, p. 12.

³⁸⁴ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 12m 41s.

³⁸⁵ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 27m 46s et entretien avec Patrick Malefond, [...], 18m 54s.

³⁸⁶ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 10min 43s et entretien avec Antoine Ravat, [...], 28m 41s.

³⁸⁷ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 24m 54s et entretien avec Antoine Ravat, [...], 29m 07s.

³⁸⁸ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 29m 07s et Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 13m 54s

³⁸⁹ Entretien avec Rémi Pailhou, [...] 13m 15s.

³⁹⁰ HOTTIN (Christian), « La collecte comme enquête : pour une approche ethnologique de la pratique archivistique », *op. cit.*

amenés à rassurer les déposants sur le devenir des documents qu'ils déposent, leur montrer que ces éléments seront bien conservés par la structure³⁹¹. En effet, les déposants peuvent être attachés à ces éléments pour diverses raisons. Rémi Pailhou en donne un exemple concret avec le film amateur consacré au camp de Douadic que nous avons évoqué plus haut : le déposant avait promis à la réalisatrice de bien conserver son film, il a mis plusieurs années avant d'entrer en contact avec Ciclic et voulait s'assurer que l'agence s'en charge correctement³⁹².

La collecte passive se manifeste également via des initiatives de collecte compensatoire. Le but de cette démarche est de permettre aux cinémathèques de collecter des films et d'autres documents sur des thématiques et des sujets qui peuvent être lacunaires au sein de ses propres collections. Les structures que nous avons étudiées pratiquent la collecte compensatoire, mais elle adopte des formes différentes.

À la Cinémathèque de Bretagne et chez Ciclic, la collecte compensatoire n'est pas tout à fait mise en place, les deux organismes sont encore en train de penser à comment elle pourrait se lancer³⁹³. Dans tous les cas, elle serait là pour permettre de combler des lacunes dans les fonds, que ce soit par rapport à une période historique, un territoire précis ou des particularités régionales. Au sein de la Cinémathèque de Saint-Étienne, la collecte de compensation se fait sous la forme d'achat de films régionaux, qui sont ensuite destinés à être projetés³⁹⁴. De son côté, la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine s'est essayée à cette forme de collecte par le biais d'appels à collecte lors des dates anniversaires de grands événements historiques, pour tenter de récupérer des films y étant consacrés³⁹⁵. Mais ces tentatives se sont révélées assez infructueuses.

Malgré la prépondérance de la collecte passive, les cinémathèques et structures régionales peuvent également pratiquer des formes de collecte

³⁹¹ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 14m 41s.

³⁹² *Ibid*, 15m 32s.

³⁹³ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 15m 44s et entretien avec Rémi Pailhou, [...], 15m 57s.

³⁹⁴ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 26m 25s.

³⁹⁵ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 16m 20s.

active. Généralement, elles se manifestent dans des contextes particuliers.

C'est notamment le cas dans une situation de construction de ses premiers fonds. Au moment de sa fondation en 2006 et pendant quelques temps, le service Patrimoine de Ciclic pratiquait essentiellement de la collecte active pour récupérer le plus d'éléments possibles³⁹⁶. Le personnel chargé de la collecte allait directement consulter les offices de tourisme, les mairies, les associations d'histoire locale et même des particuliers pour savoir s'ils étaient dotés de documents qui pouvaient intéresser l'agence. Avec le temps et la consolidation de ses collections, l'agence a commencé à passer sur une logique de collecte semi-active, voire complètement passive³⁹⁷.

La Cinémathèque de Saint-Étienne a connu une situation assez similaire entre les années 20 et les années 50. Une partie de sa collecte se faisait passivement, notamment par le dépôt des films pédagogiques par les instances gouvernementales³⁹⁸. Mais, pour le reste, et ce dès les années 20, la Cinémathèque a pratiqué une collecte de manière active : elle faisait l'acquisition de films en allant directement solliciter les distributeurs³⁹⁹. Le choix des films à collecter était fait par les directeurs, sur suggestion des cataloguistes.

La collective active passe aussi par des initiatives prises par les structures. Par exemple, Normandie Images réalise des « séances de collectage⁴⁰⁰ » en collaboration avec des acteurs locaux, notamment des communes, pour sensibiliser le public aux questions de sauvegarde du patrimoine cinématographique et audiovisuel. En novembre 2017, la Cinémathèque de Bretagne a lancé une résidence nommée « Mémoire filmée du pays de Redon »⁴⁰¹. Ce projet, installé au château du Parc Anger

³⁹⁶ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 06m 01s.

³⁹⁷ *Ibid*, 06m 20s.

³⁹⁸ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 08m 23s.

³⁹⁹ *Ibid*, 13m 02s.

⁴⁰⁰ Normandie Images, *Bilan d'activité 2019*, op. cit., p. 26.

⁴⁰¹ Cinémathèque de Bretagne, *Mémoire filmée du pays de Redon, Retour en images sur la résidence documentaire. 2017-2018*, 2017, 11 p., [en ligne], disponible sur <https://>

de Redon, avait plusieurs objectifs : récupérer des nouveaux films et des documents des films déjà conservés en rapport avec le territoire de Redon et mettre tout cela en valeur avec des projections⁴⁰². La collecte était donc au centre de cette initiative et elle a permis à la Cinémathèque d'enrichir ses fonds avec 75 films récupérés⁴⁰³.

Enfin, la collecte active peut passer par des initiatives personnelles prises par des membres d'une cinémathèque. Il nous semble que c'est quelque chose d'assez exceptionnel, mais cela a pu arriver, notamment à la Cinémathèque de Bretagne, où les directeurs et certains membres du personnel pouvaient et peuvent encore aller directement solliciter des cinéastes amateurs pour qu'ils viennent déposer des films qu'ils ont pu réaliser⁴⁰⁴.

En conclusion, comment expliquer cette diversité dans les formes que peuvent adopter les pratiques de collecte des cinémathèques régionales ? Le premier élément à prendre en compte est que ces structures ont plus de flexibilité et de liberté que les grandes structures nationales, qui, de par leur statut, se retrouvent contraintes à s'en tenir à de la collecte passive. De plus, la pratique d'une collecte active répond à des besoins spécifiques que peuvent avoir les cinémathèques : construction de premiers fonds, initiative pour collecter des films sur un thème spécifique, etc. Malgré l'existence de ces pratiques de collecte active, il ne faut pas oublier que la collecte passive reste largement majoritaire au sein des cinémathèques et des structures régionales.

B- Documenter les films collectés

Une fois qu'un document a été collecté par la cinémathèque et qu'il a été sélectionné pour en intégrer les fonds, il reste une étape finale au processus de collecte : la documentation. Cette démarche consiste

[/www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1212/347_REDON_me%CC%81moire_filme%CC%81e_2017_2018_min.pdf](http://www.cinematheque-bretagne.bzh/files/1212/347_REDON_me%CC%81moire_filme%CC%81e_2017_2018_min.pdf) (consulté le 02/04/2025).

⁴⁰² *Ibid*, p. 2.

⁴⁰³ *Ibid*, p. 7.

⁴⁰⁴ Entretien avec Gaïd Pitrou, [...], 15m 44s

généralement à renseigner les informations les plus importantes d'un document puis à l'indexer au sein du catalogue de la cinémathèque ensuite⁴⁰⁵. La documentation est une étape centrale, puisque c'est elle qui permet de savoir en quoi consiste exactement un document et de quoi il parle, ce qui lui donne de la valeur et lui permet de pouvoir faire l'objet de la valorisation ensuite.

Le travail de documentation n'est généralement pas pris en charge par les collecteurs, mais par un ou une documentaliste. Contrairement aux postes de chargés de collecte, chacune des cinq structures que nous avons étudiées, à l'exception de la Cinémathèque de Corse, a un ou une documentaliste dont la documentation est la mission principale⁴⁰⁶. À noter qu'entre 2016 et 2020, la Cinémathèque de Bretagne n'avait personne qui occupait le poste de documentaliste⁴⁰⁷. Le travail de documentation était donc réparti entre le technicien-archiviste et les deux responsables des antennes de Rennes et de Nantes.

L'organisation de la documentation au sein des cinémathèques et structures régionales suit généralement les mêmes grandes étapes, même si l'on peut trouver des manières d'agir différentes au sein de chacune d'entre elles.

Chez Ciclic, une fois que des documents ont été collectés, comme des films par exemple, ils sont stockés pendant un an. À la fin de cette période, ils sont numérisés, puis après encore une année, le processus de documentation et d'indexation se met en marche⁴⁰⁸. Le documentaliste se base essentiellement sur des fiches documentaires, qui regroupent toutes les informations collectées au moment du dépôt⁴⁰⁹. Il commence donc par renseigner les champs les plus simples : le titre, le format et le

⁴⁰⁵ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2021*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁶ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 20m 23s, entretien avec Patrick Malefond, [...], 23m 23s, Cinémathèque de Bretagne, *L'équipe*, op. cit. et Cinémathèque de Saint-Étienne, *Services et équipements*, s.d., [en ligne], disponible sur <https://cinematheque.saint-etienne.fr/Default/contenu-missions-test.aspx> (consulté le 12/05/2025)

⁴⁰⁷ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016*, op. cit., p. 19 et *Rapport d'activité 2021*, op. cit., p. 13.

⁴⁰⁸ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 20m 11s.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

réalisateur. Puis il s'occupe ensuite des champs plus spécifiques, en approfondissant son analyse, avec un résumé du film et les informations techniques⁴¹⁰. Ce travail de documentation est là pour contextualiser le film afin qu'il soit le plus compréhensible possible. Mais l'analyse ne va pas trop dans les détails et certains éléments qui apparaissent à l'image ne sont pas développés, comme des grades d'officiers ou des marques de voitures⁴¹¹. Dans certains cas où il y a un manque d'information, Ciclic peut recontacter les déposants pour voir s'ils peuvent apporter de nouveau quelque chose. Mais pour d'autres films, notamment ceux qui ont pu être récupérés par des déposants dans des brocantes, il arrive qu'il n'y ait aucune information de base⁴¹². Au sein des collections de Ciclic, c'est environ moitié-moitié entre des films bien renseignés et des films sans trop d'informations. Pour pallier ce manque, l'agence a recours à de l'indexation participative sur son site Mémoires⁴¹³.

Le processus de documentation au sein des Cinémathèques de Corse, de Saint-Étienne et de Nouvelle-Aquitaine est identique pour les trois structures. La documentation débute une fois que le film a été numérisé, généralement un an après qu'il ait été collecté⁴¹⁴. Les premiers renseignements attachés aux documents collectés sont basés sur ce qui a été dit lors des entretiens de dépôt⁴¹⁵. Il s'agit toujours d'informations générales, relatives aux films et aux réalisateurs. Ensuite, le documentaliste se lance dans une phase où les recherches vont être plus poussées, notamment pour identifier des lieux ou des événements qui peuvent être montrés sur les images⁴¹⁶. Dans le cas où le besoin se présente, il se tourne vers le déposant pour voir si ce dernier peut lui fournir des renseignements complémentaires⁴¹⁷. Par exemple, la

⁴¹⁰ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 20m 11s.

⁴¹¹ *Ibid*, 21m 03s.

⁴¹² *Ibid*, 22m 14s.

⁴¹³ *Ibid* et Mémoires. Les images d'archives en Centre-Val de Loire, s.d, [en ligne], disponible sur <https://memoire.ciclic.fr/accueil-ciclic-memoire> (consulté le 12/05/2025).

⁴¹⁴ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 20m 17s.

⁴¹⁵ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 11m 48s, entretien avec Patrick Malefond, [...], 22m 29s et entretien avec Antoine Ravat, [...], 29m 55s.

⁴¹⁶ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 12m 37s, entretien avec Antoine Ravat, [...], 29m 55s et entretien avec Patrick Malefond, [...], 23m 09s.

⁴¹⁷ Entretien avec Patrick Malefond, [...], 23m 37s.

Cinémathèque de Corse peut demander au déposant s'il est en possession de documents qui pourraient apporter des informations supplémentaires⁴¹⁸. La situation des films documentés dans les fonds des trois cinémathèques est variable : à Saint-Étienne, les films sont de mieux en mieux renseignés et le manque d'information est désormais assez rare, alors qu'au sein de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, la situation est similaire à celle de Ciclic, une partie est bien renseignée et l'autre souffre d'un manque d'information⁴¹⁹.

De son côté, la Cinémathèque de Bretagne a formalisé son propre processus de traitement documentaire, qui reste quand même proche de ce que nous avons pu voir dans les paragraphes précédents⁴²⁰. Il se divise en trois étapes distinctes. La première est celle du catalogage : le ou la documentaliste crée une notice relative au document dans la base de données de la Cinémathèque, lui attribue un numéro d'identification puis renseigne les informations de base, comme le titre, la date de réalisation, la durée, etc⁴²¹. Ensuite, c'est la phase d'analyse qui démarre. Le ou la documentaliste commence par une description précise des images, puis une phase de recherche complémentaire permet la contextualisation du film. Cette phase se termine avec la rédaction d'un résumé. Enfin, la troisième phase, celle de l'indexation, consiste à attribuer des mots clés au film pour qu'il soit facilement repérable au sein du catalogue de la Cinémathèque⁴²².

Ainsi, pour permettre aux éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel de bien intégrer leurs fonds, les cinémathèques et structures régionales suivent un processus de documentation qui, malgré quelques variations en interne, est encadré et bien rodé. Ce travail de traitement documentaire est essentiel dans le cadre de la préservation de ce patrimoine car, sans lui, les films et les autres documents ne pourraient

⁴¹⁸ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 12m 53s.

⁴¹⁹ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 31m 17s et entretien avec Patrick Malefond, [...], 26m 57s.

⁴²⁰ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016, op. cit.*, p. 19 et *Rapport d'activité 2021, op. cit.*, p. 13.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

pas faire l'objet d'une valorisation et ils perdraient leur valeur patrimoniale⁴²³.

C- Vers une entrée définitive dans les collections ? La réévaluation des fonds

Dès que le processus de documentation est terminé, les éléments collectés sont considérés comme faisant partie intégrante des fonds de la cinémathèque. À ce moment-là, la mission de collecte est techniquement terminée et ce sont les missions de conservation et de valorisation qui prennent le relais. Mais une entrée dans les collections d'une cinémathèque ne veut pas pour autant dire que les documents vont y rester définitivement.

Tout d'abord, si le déposant a opté pour le dépôt plutôt que pour le don, il possède toujours un certain nombre de droits sur les documents qu'il a cédés à la structure. Ces dernières ne sont pas toujours propriétaires de ce qui se trouve au sein de leurs collections et, si un ayant-droit le souhaite, il peut récupérer ses documents⁴²⁴.

En plus du cadre juridique qui régit ce qui appartient à une cinémathèque ou non, elles peuvent pratiquer ce que l'on nomme la réévaluation des fonds. Concrètement, la réévaluation des fonds « consiste à répondre intégralement aux éléments d'évaluation d'un ensemble documentaire afin de confronter les résultats obtenus aux décisions prises précédemment⁴²⁵ ». Une réévaluation des fonds peut se faire pour plusieurs raisons : des changements au sein d'un service d'archives, pour la gestion des espaces de stockage, dans le cadre de la dématérialisation des certains fonds, etc. Elle se porte à la fois sur les

⁴²³ Cinémathèque de Bretagne, *Rapport d'activité 2016, op. cit.*, p. 19 et *Rapport d'activité 2021, op. cit.*, p. 13.

⁴²⁴ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 18m 10s.

⁴²⁵ Délégation interministérielle aux Archives de France, *Cadre méthodologique pour l'évaluation, la sélection et l'échantillonnage des archives publiques*, 2014, p. 10

fonds déjà conservés, mais également sur des fonds destinés à être versés et sur les fonds qui ont pu faire l'objet d'une élimination⁴²⁶.

Une partie des cinémathèques et structures que nous avons étudiées peut à l'occasion avoir recours à de la réévaluation des fonds. Par exemple, dans le cadre de la fusion de la Cinémathèque et des archives municipales de Saint-Étienne, la Cinémathèque organise une réévaluation de ses fonds, car elle va devoir déménager dans de nouveaux locaux⁴²⁷. La Cinémathèque de Corse a également déjà mené ce type de récolement à cause du réaménagement de ses locaux. Elle pratique également la réévaluation de fonds sous la forme de campagnes pour vérifier l'état physique des films, notamment pour détecter de potentielles dégradations sur les pellicules les plus fragiles⁴²⁸. Chez Ciclic, c'est aussi une démarche récurrente, notamment pour identifier des films et d'autres documents qui auraient pu passer entre les mailles du filet de la documentation, en particulier lors des premières années du service Patrimoine⁴²⁹. Ces pratiques ont pu mettre à jour des documents qui ne rentraient pas forcément dans les critères de collecte de la Cinémathèque, mais qui ont quand même été conservés car ils pourraient être utilisés dans certains contextes, comme une exposition ou la réalisation d'un film⁴³⁰. Le service Patrimoine de Ciclic considère que « même si nous on en trouve pas un intérêt, d'autres pourront en trouver un intérêt⁴³¹ ».

La réévaluation des fonds peut donc aboutir au mouvement au sein des collections. Il peut s'agir d'éliminations, généralement de copies sans intérêt patrimonial particulier ou alors d'éléments en trop mauvais état pour faire l'objet d'une restauration⁴³². Il arrive aussi, assez rarement mais

⁴²⁶ Délégation interministérielle aux Archives de France, *Cadre méthodologique pour l'évaluation, la sélection et l'échantillonnage des archives publiques*, 2014, p. 10

⁴²⁷ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 32m 41s.

⁴²⁸ Entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 21m 33s.

⁴²⁹ Entretien avec Rémi Pailhou, [...], 24m 36s.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*, 25m 22s.

⁴³² *Ibid.*, 26m 28s et entretien avec Antoine Filippi, [...] et Stéphanie Drevet, [...], 26m 40s.

quand même, que des transferts de fonds se fassent entre des cinémathèques régionales⁴³³.

Lorsque des éléments collectés intègrent les collections d'une cinémathèque, ils y rentrent généralement pour de bon. Mais dans des circonstances particulières, que ce soit le désir d'un déposant de reprendre ses biens ou le résultat d'une réévaluation des fonds, des documents peuvent être amenés à quitter les fonds d'une cinémathèque.

Pour encadrer et mener à bien leur mission, les cinémathèques et structures régionales françaises se basent sur certaines pratiques de collecte. Les manières concrètes que la collecte peut adopter pour récupérer les documents, le processus suivi pour documenter les éléments collectés et le sort qui attend les documents une fois qu'ils sont entrés au sein des collections d'une cinémathèque résultent tous de choix faits par les structures concernant la collecte. Cependant, malgré l'existence de ces pratiques, parler de politique de collecte pour les cinémathèques et les structures régionales nous semble prématuré pour l'instant. Aucune des organisations que nous avons étudiées n'est dotée d'une politique de collecte au sens où nous avons pu le définir dans notre état des connaissances, et cela ne semble pas être une priorité pour ces dernières.

Cette étude de cas nous a permis d'apporter un éclairage nouveau sur les manières dont les cinémathèques régionales françaises organisent et mettent en place la collecte.

Mission centrale pour ces structures, car porte d'entrée pour les éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel vers leurs collections, la collecte est née en même temps que les cinémathèques, en grande partie à cause du besoin de ces dernières de se construire leurs premiers fonds. Elle a ensuite évolué, à la fois à cause des changements que les cinémathèques ont pu connaître, mais aussi car, en fonction de

⁴³³ Entretien avec Antoine Ravat, [...], 33m 11s.

leurs besoins, elles ont su penser et affiner leurs critères pour mener les meilleures collectes possibles.

Aujourd'hui, pour une grande partie des cinémathèques régionales en France, la collecte est clairement organisée selon l'ancrage territorial de ces dernières. Ses critères sont pensés pour que les cinémathèques récupèrent des éléments appartenant clairement à un patrimoine cinématographique et audiovisuel régional, c'est-à-dire des films et d'autres documents en rapport avec l'histoire, la culture ou des particularités des territoires où sont implantées les cinémathèques.

La mise en place concrète des pratiques de collecte est assurée par plusieurs personnes au sein des cinémathèques et des structures régionales. Si certaines d'entre elles ont la possibilité d'avoir des collecteurs attribués, les autres, généralement parce qu'elles ont des équipes réduites, ont des chargés de collecte qui mènent d'autres missions. Dans tous les cas, c'est un processus qui mobilise toujours plusieurs individus, que ce soit pour la récupération physique des documents, pour la sélection qui peut se faire avant l'entrée dans les collections ou pour la documentation des éléments qui vont intégrer les fonds.

De plus, la collecte au sein des cinémathèques et des structures régionales est protéiforme. Si elle se fait souvent sous une forme passive, par le biais du dépôt, du don ou de la collecte compensatoire, les cinémathèques peuvent également être actives dans leurs pratiques de collecte. Cela peut se manifester via l'approche directe des acteurs qui peuvent posséder des éléments du patrimoine cinématographique et audiovisuel ou par la mise en place d'actions menées vers le public.

À travers ce travail de recherche, il apparaît donc clairement que les cinémathèques et les structures régionales ont des pratiques de collecte bien définies et bien organisées, qui leur permettent de participer au mieux à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional.

CONCLUSION

Nous voici donc à la fin de notre mémoire de recherche, le temps est venu pour nous de conclure. Au début de notre introduction, nous avons posé la question suivante : comment, en mettant en lumière les pratiques de collecte des cinémathèques régionales de France, est-il possible de voir leur rôle dans la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel français ?

Nous venons de terminer notre étude de cas en montrant que les cinémathèques régionales françaises se reposaient sur des pratiques de collectes encadrées et organisées, qui leur permettaient de mener au mieux leur mission. Mais la collecte n'est que le premier chaînon qui compose la chaîne de l'archivistique. Réussir la collecte, c'est favoriser le bon déroulement des autres missions, du classement à la communication en passant par la conservation. Réussir la collecte, c'est permettre d'assurer la bonne préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel français. Dans le cas des cinémathèques régionales, la collecte est le reflet général du rôle central qu'elles jouent dans cette préservation, et en particulier dans celle du patrimoine régional. Sans les cinémathèques régionales, ce sont des pans entiers du patrimoine cinématographique et audiovisuel national français qui ne pourraient pas être préservés et qui seraient donc condamnés à disparaître. Les cinémathèques régionales, par le biais de la collecte, de la conservation et de la valorisation, donnent entièrement vie à ce patrimoine.

À travers cela, il nous apparaît clairement que les cinémathèques et les structures régionales et les institutions d'envergure nationale jouent un rôle semblable, mais à une échelle différente : celle des territoires qui composent la France et celle de la France entière. La comparaison peut même aller plus loin que sur le plan du rôle joué dans la préservation du patrimoine cinématographique. En effet, lorsque l'on se penche sur les procédés qui ont donné naissance à tous ces organismes, nationaux ou régionaux, des points communs apparaissent clairement. Les

cinémathèques, du moins en grande partie, sont nées à la suite d'initiatives privées, portées par la passion pour le cinéma de quelques individus, qui souhaitaient la préservation d'un nouveau type de patrimoine. Que ce soit Henri Langlois pour la Cinémathèque française, Raymond Borde pour la Cinémathèque de Toulouse, René Vautier, Jean-Yves Veillard et André Collet pour la Cinémathèque de Bretagne, tous étaient animés par les mêmes envies. Du côté des pouvoirs publics, les initiatives mettent plus de temps à se mettre en place, mais elles prennent plusieurs formes : créations de nouveaux services, comme avec les Archives françaises du film ou l'agence Ciclic, ou transformation d'acteurs privé en service public, comme cela a été le cas pour la Cinémathèque de Corse.

Cependant, à travers ce que nous avons pu avoir au cours de notre travail de recherche, un élément qui nous semble important apparaît : celui de la liberté d'action de ces organisations. Malgré un rôle et des missions communes, les cinémathèques et les structures régionales pourraient agir de manière plus libre que les institutions nationales. Ces dernières, de par leur importance, que ce soit autant au niveau de leur organisation que des missions qu'elles doivent assurer, auraient une marge d'action plus compliquée que les structures régionales. Au niveau de la collecte, cela se manifeste par le fait que les organismes d'influence nationale doivent se contenter de se reposer sur de la collecte passive, alors que les cinémathèques régionales ont la possibilité de pratiquer la collecte active.

Dans tous les cas, aujourd'hui, la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel en France reflète quelque peu la situation générale du pays, avec une division entre les grandes institutions centralisées en région parisienne (à l'exception de la Cinémathèque de Toulouse) et les cinémathèques régionales dispersées un peu partout sur le territoire français. Cependant, le « paysage éclaté » décrit par Serge Toubiana dans son rapport ne l'est plus vraiment⁴³⁴. Les cinémathèques et

⁴³⁴ Serge Toubiana, *Toute la mémoire du monde. Mission de réflexion sur la mémoire cinématographique en France*, op. cit., p. 7.

institutions de France sont unies par des liens forts, qui se manifestent par des échanges, du soutien et de la coopération. Nous pensons que cette division n'est pas du tout une faiblesse, mais au contraire, une grande force pour le patrimoine cinématographique et audiovisuel français, qui peut ainsi être à la fois préservé et mis en valeur, tant à l'échelon national que régional, pour que l'intégralité de ses aspects soit mis en avant et qu'ainsi, tout le monde puisse en bénéficier.

Finalement, que les cinémathèques et les institutions soient d'une envergure nationale ou régionale importe peu. Elles agissent toutes en faveur de la préservation et de la valorisation d'un patrimoine riche et diversifié, qui est une source indispensable pour mieux connaître l'histoire contemporaine de la France et des Français. Le patrimoine cinématographique et audiovisuel français doit être un moyen de garder le passé en vie afin de permettre la construction d'un meilleur futur.

ANNEXES

ANNEXE 1 : GUIDES D'ENTRETIEN

Guide d'entretien avec les directeurs des cinémathèques

Thème	Sous-thème
Présentation du témoin	Formation initiale
	Carrière professionnelle avant le poste occupé
	Missions au sein de la cinémathèque
La cinémathèque	Historique de l'institution
	Organisation et fonctionnement actuels
Politique/choix de collecte	Films recherchés à la création
	Évolution des critères de sélections des films
	Existence d'une politique de collecte
	Inspiration de politiques de collecte existantes
	Construction d'une politique de collecte : <ul style="list-style-type: none"> - rôle des financeurs ? - rôle des instances dirigeantes ?
	Recours à la collecte compensatoire
Le personnel chargé de la collecte	Type de personnel cherché
	Importance de la mission de collecte par

	rapport aux autres missions
	Répartitions des activités entre les chargés de collecte (si plusieurs)
Le rôle des réseaux dans la politique de collecte	Politique de collectes concertées : avec quels types d'institutions ?
	Critères d'une politique de collecte concertée
	Liens avec les autres cinémathèques régionales

Guide d'entretien avec des chargés de collecte

Thème	Sous-thème
Présentation du témoin	Formation initiale
	Carrière professionnelle avant la prise de poste
	Missions au sein de la cinémathèque
Politique de la collecte	Historique de la collecte : films recherchés à la création et évolution
	Existence d'une politique de collecte
	Inspiration d'autres politiques de collecte existantes
	Évolutions d'une politique de collecte
La collecte en-elle même	Méthode de détermination de la valeur d'un film

	Concertations possibles pour la sélection d'un film
	Catégories de vidéastes visés
	Échanges préliminaires avec les donateurs
	Temps moyen pour un collecte
	Supports des films collectés
	Existence d'une collecte compensatoire
Documenter les films collectés	Déroutement d'un entretien pour un dépôt : <ul style="list-style-type: none"> - Recours à une grille d'entretien ? - Entretien tracé ?
	Contractualisation avec le donateur
	Fiches et dossiers de collecte
	Recherches complémentaire effectuées
	Collecte de documents complémentaires
	Un manque d'information : rédhibitoire ?
Le sort des films collectés	Une entrée définitive dans les collections ?
	Réévaluation des fonds : <ul style="list-style-type: none"> - existe-t-elle ? - Méthodes et critères - Éliminations ou transferts vers d'autres institutions

	Les défis de la conservation à long terme
	Les formes de valorisations possibles

ANNEXE 2 : INVENTAIRES CHRONO-THÉMATIQUES

Entretien avec Rémi Pailhou, responsable du service patrimoine de l'agence CICLIC Centre Val de Loire, effectué en visioconférence le lundi 7 avril 2025 à 14h.

Rémi Pailhou autorise la consultation libre et sans délai de communication de cet entretien à partir du 7 avril 2025.

00m 00s	Début de l'entretien : bandeau d'annonce.
	Thème 1 : Présentation du témoin
00m 58s	Une formation d'historien à l'université de Bordeaux, avec un master en histoire contemporaine. Passage des concours de l'enseignement puis réorientation vers les archives. Passage du concours pour entrer à l'INA puis alternance entre l'INA et Métropole Télévision. Entrée au sein de l'agence CICLIC en 2018 suite à l'ouverture du poste de responsable patrimoine.
	Thème 2 : Présentation de l'agence CICLIC
02m 59s	Quatre services principaux dont le service patrimoine. Plusieurs missions pour ce service : - collecter des films pour constituer une mémoire commune de films amateurs des années 20 aux années 80. - collecter des films tournés en numérique. - conservation des différents formats filmiques et vidéos - numérisation. - documentation. - valorisation dont les formes peuvent être multiples.
	Thème 3 : La politique de collecte de CICLIC
04m 27s	Mission patrimoine de CICLIC lancée en 2006 : logique de constitution de fonds, pas de critères particuliers pour collecter les films. Une collecte active : recherche de films chez les déposants, dans les offices de tourisme, les mairies etc. Aujourd'hui, une collecte semi active voire passive.
06m 53s	Passage d'une logique de fonds à une logique de constitution d'une collection.

	<p>Des critères de collecte bien définis pour collecter les films.</p> <p>Concentration sur des événements et secteurs précis pour l'histoire de la région : événements marquants, venues de politiques, l'artisanat et l'industrie etc.</p>
08m 03s	<p>Une inspiration des logiques de collecte déjà existantes, comme la Cinémathèque de Bretagne.</p> <p>Volonté de faire évoluer ces logiques.</p> <p>Un cadre commun à toutes les cinémathèques en France, avec des outils et un réseau commun.</p> <p>Les autres cinémathèques régionales comme « compagnon de route ».</p>
	Thème 4 : Les pratiques de collecte en elles-mêmes
09m 10s	<p>Plusieurs façons pour déterminer la valeur d'un film : le format, le contenu et le filmant.</p> <p>Des critères qui permettent de savoir si un film peut avoir une valeur ajoutée par rapport à d'autres fonds.</p>
11m 00s	<p>Des concertations pour la sélection des films : une mise en point en équipe sur les critères à déterminer.</p> <p>Le chargé de collecte se base ensuite sur ces derniers pour sélectionner des films.</p>
12m 15s	<p>Un dépôt de film classique : prise de rendez-vous par un déposant puis entretien avec le chargé de collecte pour visionner les films.</p> <p>Le déposant doit réaliser un inventaire des films, qui sert au cours de l'entretien.</p> <p>Pas seulement un geste technique mais une relation humaine entre le chargé de collecte et le déposant.</p> <p>Négociations entre les deux pour savoir ce qui est intéressant et sur ce qui peut être pris ou non.</p> <p>Temps moyen pour une collecte : une demi-journée.</p>
14m 07s	<p>Pas de difficulté particulière rencontrée lors d'un dépôt.</p> <p>Existence d'une appréhension chez certains déposants car les films car ce sont des éléments reliés à leur vie et leur intimité.</p> <p>Un exemple de ce cas : un film nommé <i>Le camp de Dohadik</i>.</p>
15m 57s	<p>La collecte compensatoire : tentative de lancement.</p> <p>Intégrer dans le plan de collecte une prospection des fonds de films qui ne sont pas encore dans les collections.</p>
	Thème 5 : Documentation des films collectés

16m 52s	<p>L'entretien avec le déposant : cadrage avec un reçu provisoire.</p> <p>Identification des supports qui permet d'alimenter les autres informations, celles sur le déposant et sur les pièces déposées.</p> <p>Pas d'archivage des entretiens.</p>
18m 51s	<p>Le contrat de dépôt : le déposant cède ses documents mais en reste propriétaire.</p> <p>Le contrat de cession de droits : identifie l'agence comme propriétaire des copies numériques faites et l'autorise à utiliser les films sous diverses formes.</p>
19m 47s	<p>Processus pour un film une fois le dépôt fait : stockage, puis après un an, numérisation, et après deux ans, catalogage et documentation avec indexation.</p> <p>Les champs renseignés : titre, format, réalisateur, résumé, informations techniques etc.</p> <p>Un travail pour permettre la bonne compréhension des films.</p>
21m 24s	Le cas des documents « non-films ».
22m 03s	<p>Le manque d'informations sur les films collectés.</p> <p>Le site « Mémoire » : l'indexation participative pour compenser le manque d'information.</p>
	Thème 6 : Le sort des films collectés
23m 07s	<p>Une entrée dans les collections définitive mais des films qui peuvent ne pas être diffusés et valorisés.</p> <p>La réévaluation des fonds : une pratique de l'agence CICCLIC.</p> <p>Le transfert de fonds vers d'autres cinémathèques, une possibilité.</p> <p>Les éliminations : une pratique qui concerne les copies de films.</p>
27m 09s	La conservation : des conditions parfaites dans les locaux de l'agence.
28m 05s	La valorisation : des formes plurielles.
	Thème 7 : Les liens avec les autres cinémathèques
31m 04s	Plusieurs échelles de réseaux : au niveau national avec Diazinteregio, au niveau européen avec Inédit et au niveau international avec la FIAF.
34m 52s	Fin de l'entretien : bandeau de clôture.

Entretien avec Antoine Ravat, responsable des collections et programmateur de la cinémathèque de Saint-Étienne, effectué par téléphone le jeudi 10 avril 2025 à 10h36.

Antoine Ravat autorise la consultation libre et sans délai de communication de cet entretien à partir du 14 avril 2025.

00m 00s	Début de l'entretien : bandeau d'annonce.
	Thème 1 : Présentation du témoin
00m 21s	Des études de cinéma jusqu'à la maîtrise à l'université de Lyon 2 puis un master en direction de projet culturel. Stages et vacations à la Cinémathèque de Saint-Étienne au cours de ses études. Une longue carrière dans les salles de cinéma : dans une salle commerciale puis au cinéma de France à Saint-Étienne. Une entrée à la Cinémathèque de Saint-Étienne en 2014.
02m 31s	Prise de poste en tant que responsable des collections de la cinémathèque. En 2017, récupération du poste de programmateur.
	Thème 2 : Historique de la Cinémathèque de Saint-Étienne
04m 05s	La plus ancienne cinémathèque régionale de France. Un but initial : prêter des films aux instituteurs des écoles publiques de la région. Une diversification des missions dans les années d'après-guerre.
06m 28s	Le tournant des années 80 : les missions de collecte, de restauration et de diffusion du cinéma amateur.
07m 03s	Les typologies de films collectés aujourd'hui par la Cinémathèque : le cinéma amateur, le cinéma de fiction, le cinéma institutionnel des collectivités. Une cinémathèque avec des collections disparates.
	Thème 3 : Les pratiques de collecte de la Cinémathèque de Saint-Étienne
08m 23s	Les premières collectes de la Cinémathèque : des films pédagogiques issus du Musée pédagogique de

	Paris, des films du ministère de l'Agriculture et des films de formations professionnelles du ministère du Travail.
11m 21s	De nouvelles acquisitions via des distributeurs pédagogiques : une récupération de films muets des années 1910 à des fins d'enseignement.
13m 02s	Les premières traces de pratiques de collecte : une politique d'achat de films dans les années 1920. Des acquisitions qui passent par le directeur de la Cinémathèque, sur propositions des cataloguistes. Deux réticences dans les acquisitions : la fiction et le parlant.
15m 25s	Les années 50 : à la suite des demandes des ciné-clubs de Saint-Étienne, la Cinémathèque s'oriente vers l'acquisition de films de fiction, plutôt populaires.
16m 26s	La mise en place d'une véritable politique de collecte récente. Un mot d'ordre simple, « tout prendre », à cause du retard dans la constitution des collections. Un focus sur la région stéphanoise et ses habitants pour contribuer à l'histoire sociale du territoire.
	Thème 4 : Les pratiques de collecte en elles-mêmes
19m 44s	Déterminer la valeur d'un film : une orientation plutôt cinématographique que archivistique.
21m 03s	Les critères : - la qualité technique. - les événements filmés. - l'intérêt du film pour les chercheurs.
22m 32s	Une concertation tacite pour la récupération des films. Un enthousiasme pour les films amateurs sur pellicule. Un intérêt moins important pour les formats vidéos.
24m 54s	Le temps moyen d'un dépôt : deux heures. Réalisation d'un inventaire des éléments déposés. Récupération d'informations biographiques du déposant : l'époque et les lieux films, la profession du déposant, noms et dates de naissance/décès des gens filmés. Permet d'appréhender la valeur historique des films déposés et de préparer la description. Collecte de tous les types de formats.

26m 15s	L'acquisition comme collecte compensatoire. Concerne les films destinés à être diffusés en salle.
	Thème 5 : Documentation des films collectés
27m 46s	Pour les entretiens avec les déposants : usage d'un tableau pour baliser les questionnements.
28m 41s	Contractualisation : un certificat de dépôt provisoire qui fait un inventaire, et une convention de don pour la cession des droits contre une numérisation gratuite.
29m 17s	Conservation de la documentation issue des dépôts de films.
29m 55s	Recherches complémentaires effectuées lorsqu'un film est numérisé.
30m 22s	Les documents « non-films » : la fusion avec les archives municipales de Saint-Étienne permet un rapprochement avec d'autres types d'archives, notamment les archives photographiques.
31m 17s	Des films bien documentés, le manque d'information de plus en plus rare.
	Thème 6 : Le sort des films collectés
31m 50s	L'entrée définitive dans les collections : en fonction du mode de dépôt.
32m 41s	La réévaluation des fonds : un récolement à venir à cause d'un déménagement. Le transfert de fonds vers d'autres institutions, une pratique plutôt rare et seulement avec des documents en plusieurs exemplaires.
33m 46s	La conservation : pas de problèmes particuliers.
34m 45s	La valorisation : des formes classiques.
	Thème 7 : Les liens avec les autres cinémathèques
35m 51s	Plusieurs échelles de réseaux : au niveau national avec Diazinteregio et au niveau européen avec Inédit.
36m 23s	La collecte en réseau : - une collaboration à venir avec les archives municipales de Saint-Étienne - des accords tacites avec les autres cinémathèques régionales : couvrir le territoire français et signaler

	des collectes à faire
37m 11s	Fin de l'entretien : bandeau de clôture.

Entretien avec Gaïd Pitrou, directrice de la Cinémathèque de Bretagne, effectué par téléphone le lundi 14 avril 2025 à 12h.

00m 00s	Début de l'entretien : bandeau d'annonce.
	Thème 1 : Présentation du témoin
00m 17s	Directrice de la Cinémathèque de Bretagne depuis 4 ans, attachée de la culture depuis 2011, détachée du ministère de la Culture.
01m 12s	Études de philosophie jusqu'à la maîtrise. Travail dans le secteur de la culture puis dans divers établissements publics et privés. Spécialisée en muséologie, particulièrement sur les écomusées. Reprise d'études de droits privés jusqu'à la maîtrise. Intérêt pour les archives et le patrimoine immatériel.
03m 10s	Candidature à la direction de la Cinémathèque de Bretagne. Appréhension car ne venant pas du monde du cinéma. Réalisation que la cinémathèque et ses missions avaient des points communs avec des postes occupés précédemment.
	Thème 2 : Historique et missions de la Cinémathèque de Bretagne
04m 38s	L'une des plus anciennes cinémathèques de France. Des missions régionales reconnues d'intérêt général. Le personnel : entre 11 et 14 salariés. Un territoire d'action, la Bretagne historique.
05m 37s	Les missions de la directrice : - accompagner les projets institutionnels de la Cinémathèque. - piloter les missions du personnel de la Cinémathèque. - encadrer et sécuriser la structure avec les cadres juridique, financier et politique. - respecter les engagements vis-à-vis des partenaires publics de la Cinémathèque.

	Thème 3 : Les pratiques de collecte de la Cinémathèque de Bretagne
07m 48s	Dès le départ, une volonté hybride de collecter des films exprimant l'identité bretonne et des films amateurs. Une inspiration pour conserver les films basée sur l'expérience des films d'ateliers en Loire-Atlantique. Conserve des films qui se trouvaient en dehors des politiques publiques des années 80.
09m 35s	Collecte d'un patrimoine atypique pour participer une mémoire collectif : - dépôt de films par des familles. - collecte dans les clubs de cinéastes amateurs. Conserver les films militants produits en Bretagne. Double préservation : films amateurs et films professionnels.
10m 42s	Une évolution constante des pratiques de collecte, notamment à cause de certains critères : - capacité d'accroissement et d'accueil de nouveaux dépôts. - redondance des images. - exhaustivité des territoires.
11m 57s	Les directeur.rice.s et certains membres de la Cinémathèques pouvaient et peuvent solliciter des cinéastes amateurs pour qu'ils viennent déposer. Beaucoup de dépôts volontaires et spontanés. Un accroissement permanent depuis la fin du Covid, notamment à cause d'une notoriété grandissante via le site internet.
12m 46s	L'ensemble des équipes peut réfléchir à des axes de collectes, notamment à cause de demandes spécifiques qui peuvent être faites par des sociétés de production ou des commissaires d'expositions. Une nécessité de renouveler les fonds.
13m 31s	Des pratiques de collecte qui sont encore à déterminer et évaluer sur certains sujets, par exemple sur les associations locales. Avoir une meilleure maîtrise et ne plus dépendre des dépôts spontanés.
14m 10s	Pas de rôle joué par les financeurs dans la mise en place des pratiques de collecte.
15m 44s	La collecte compensatoire : repérer les lacunes dans les collections, que ce soit par rapport à une période historique, un territoire ou des particularités de la

	Bretagne. Mettre en place une politique volontariste pour compenser ces lacunes.
	Thème 4 : Le personnel chargé de la collecte au sein la Cinémathèque de Bretagne
17m 55s	Profil recherchés : des personnes ayant une connaissance des supports filmiques et vidéos. Être à l'écoute des déposants, poser les bonnes questions pour pouvoir documenter les films.
19m 30s	Pas de documentation des films pendant longtemps car pas de poste de documentaliste.
19m 54s	Avoir une connaissance de l'histoire du cinéma et une appétence pour des images qui peuvent être particulières. Avoir le goût de l'archive.
20m 24s	L'importance de la mission de collecte : pas de hiérarchie mais reste l'entrée principale des films au sein de la Cinémathèque. Toutes les étapes du traitement des films sont importantes car sinon ils n'existent pas.
	Thème 5 : Le rôle des réseaux dans la politique de collecte
22m 19s	Naissance du réseau Diazinteregio : basé sur une base de données créée en 2005 par la Cinémathèque de Bretagne. Partage avec CICLIC et Normandie Images qui débouche sur la création de Diazinteregio. Un réseau important, avec des normes de catalogage et un thésaurus.
26m 52s	Pas de réelles pratiques de collecte concertées mais il peut y avoir des transferts de dépôt.
28m 18s	Fin de l'entretien : bandeau de clôture.

Entretien avec Antoine Filippi, directeur de la Cinémathèque de Corse, et Stéphanie Drevet, responsable des collections filmiques, effectué par téléphone le mardi 22 avril 2025 à 10h.

Antoine Filippi et Stéphanie Drevet autorisent la consultation libre et sans délai de communication de cet entretien à partir du 28 avril 2025.

	Thème 1 : Collections et collecte au sein de la Cinémathèque de Corse
00m 00s	Premiers fonds déposés par l'association La Corse et le cinéma. Premières collectes dans les cinémas et laboratoires, en plus de dépôts par les particuliers.
00m 50s	Un travail de mise en cohérence des collections. Les films privilégiés : ceux ayant un rapport avec la Corse.
	Thème 2 : Historique et missions de la Cinémathèque de Corse
01m 09s	Création par l'association La Corse et le cinéma. Portée ensuite comme délégation de service public à la région. En 2013, l'établissement a été intégré à la direction de la culture régionale.
01m 49s	Missions de la Cinémathèque : mettre en ordre des collections, les inventorier, les documenter, les conserver.
02m 29s	Deux types de collecte : - les films amateurs, souvent des dépôts volontaires, et la Cinémathèque devient les dépositaires de des films collectés. - les films professionnels, car la Corse a une spécialité avec un dépôt légal régional pour les films subventionnés par la région.
04m 21s	Plusieurs sources de collecte : le dépôt général de l'association, enrichi par des dépôts volontaires du côté professionnels et amateurs.
05m 00s	Aujourd'hui, la Cinémathèque est plus sélective, avec un centrage sur les films corses avec un intérêt patrimonial. Une sélection nécessaire en plus pour la cohérence des collections.
	Thème 3 : Les pratiques de collecte de la Cinémathèque de Corse
05m 31s	La collecte fait partie des missions, elle est inscrite dans les statuts de l'institution mais il n'y a pas de document officiel qui fixe la marche à suivre. Encadrement juridique des dépôts avec des conventions signées par les déposants et la Cinémathèque.

07m 27s	<p>Pas de chargé de collecte car une petite équipe.</p> <p>La gestion de la collecte passe par le personnel chargé des collections.</p> <p>Une pratique de la collecte passif, les déposants viennent spontanément à la Cinémathèque.</p>
09m 13s	<p>Le processus de dépôt : rendez-vous avec le déposant et prise d'informations sur le filmant (éléments biographiques et sur le film).</p> <p>Bordereau de dépôt pour savoir globalement ce qui est déposé, puis inventaire un peu plus précis (métrage des bobines par exemple).</p> <p>Réalisation des contrats de dépôts.</p>
10m 48s	<p>Temps moyen pour un dépôt variable, notamment à cause de la réalisation de l'inventaire qui peut prendre plus ou moins de temps selon ce qui est déposé.</p>
	Thème 4 : Documentation des films collectés
11m 48s	<p>La documentation d'un film se base sur l'inventaire réalisé à la suite du dépôt et sur ce qui est dit pendant l'entretien.</p> <p>Demande de documents au déposant qui pourraient aider à la documentation du film ensuite.</p>
13m 22s	<p>Cas assez fréquent où le déposant n'a jamais vu les films qu'il dépose, la Cinémathèque peut donc demander un visionnage pour qu'il puisse donner des informations.</p>
14m 01s	<p>Pour les films professionnels, la documentation est déjà faite par les institutions au niveau national et elle se trouve sur la base de données Garance.</p>
14m 27s	<p>Traitement du « non-film » qui se fait à la Cinémathèque.</p> <p>Les documents « non-film » composent la majeure partie des collections de la Cinémathèque.</p>
	Thème 5 : Les films professionnels
15m 44s	<p>Le dépôt des films professionnels.</p> <p>Plusieurs périodes : une où les argentiques des films étaient récupérés directement par l'association, une où les films étaient achetés, une où les distributeurs eux-mêmes sollicitent la Cinémathèque, notamment lors des déstockages.</p> <p>Les réalisateurs et les producteurs peuvent parfois entrer en contact avec la cinémathèque.</p>

	Thème 6 : L'acquisition du « non-film »
17m 37s	Budget d'acquisition pour des achats des affiches, notamment dans des salles de ventes et auprès de collectionneurs.
	Thème 7 : Le sort des films collectés
18m 10s	Avec le dépôt, la Cinémathèque récupère la gestion des films et les droits intellectuels de les exploiter à des fins non commerciales (consultation, pédagogie etc) mais le déposant reste le propriétaire.
20m 23s	La réévaluation des fonds : les films collectés sont retravaillés. Campagnes pour vérifier l'état physique des films qui ont pu aboutir à des éliminations pour ceux qui étaient en très mauvais état. Récolement lors de travaux de réaménagement.
22m 31s	Lors des éliminations, les ayant droits sont prévenus Généralement, ce sont des copies sans réel d'intérêt patrimonial qui sont éliminées. Des vérifications sont faites pour savoir si d'autres copies et des éléments liés aux films qui vont être éliminés sont conservés autre part. Il y a un inventaire national réalisé par les AFF.
	Thème 8 : Les liens avec les autres cinémathèques
24m 41s	Plusieurs échelles de réseaux : - au niveau international avec la FIAF, la cinémathèque peut être chargée de chercher des films. - au niveau national, la FCAF. - au niveau européen, Inédit.
26m 35s	Les échanges avec les cinémathèques régionales : participation à des réunions, échanges sur des projets communs, des programmations, des pratiques de travail etc.
28m 09s	Une participation active à la base Garance.
28m 40s	Fin de l'entretien : bandeau de clôture.

Entretien avec Patrick Malefond, directeur de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, effectué par téléphone le mercredi 30 avril 2025 à 14h.

Patrick Malefond autorise la consultation libre et sans délai de communication de cet entretien à partir du 28 avril 2025

00m 00s	Début de l'entretien : bandeau d'annonce
	Thème 1 : Présentation du témoin
00m 14s	Des études de commerce puis dans le droit de l'immobilier. Bifurcation avec la création de la Cinémathèque avec Marc Wilmart, ancien professionnel de la télévision.
01m 16s	La fonction de directeur de la Cinémathèque : - encadrement de l'équipe salariée. - mettre les grandes lignes des politiques culturelles et stratégiques de la Cinémathèque : présentation de films, collecte, dépôt etc. - rôle administratif : monter des dossiers, participer à des réunions.
	Thème 2 : Présentation de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine
03m 11s	Une structure associative créée en fin d'année 2009 à Limoges. Une vocation : mettre en avant le patrimoine audiovisuel du Limousin. L'année 2017 : transformation en Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine, avec création du réseau Mémoire Filmique en partenariat avec d'autres organismes de la région. Mise en commun des fonds sur le site Mémoire Filmique. Les évolutions récentes, comme le dépôt obligatoire des films soutenus par la région. Création de la base de données Pile. Une spécialité : le fonctionnement technique, notamment sur la numérisation de la pellicule au numérique et sur la restauration de l'image. Création d'une mallette pédagogique, Étincelles, pour le jeune public.
06m 34s	Une association avec un bureau, un conseil d'administration, une équipe salariée et des bénévoles.
	Thème 3 : Les pratiques de collecte de la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine

07m 06s	<p>Les films cherchés à la fondation : des productions en rapport avec le territoire limousin.</p> <p>Au départ, une récupération de tout ce qui peut être trouvé.</p> <p>Élargissement des critères de sélections : par exemple, sur les films tournés par des Limousins hors de la région.</p> <p>Collecte de films traitant d'événements historiques, comme la guerre d'Algérie.</p> <p>Effacement des critères géographiques au profit de l'intérêt des films.</p> <p>Importance du potentiel de valorisation des films collectés.</p>
10m 22s	<p>Films professionnels et amateurs : pas de distinction dans la collecte.</p> <p>Peu de collecte de films professionnels, hormis le dépôt légal.</p> <p>Vérification pour savoir si des copies existent déjà dans les fonds d'autres organismes.</p>
11m 56s	<p>Pas de politique de collecte fixée.</p> <p>Projection de films pour montrer leur intérêt aux déposants.</p> <p>Fixer des critères précisément ne serait pas une aide pour les déposants.</p> <p>Évolutions des films recherchés et des critères de sélection.</p> <p>Des désaccords possibles lors de la sélection des films.</p> <p>Voir le document pour appréhender son intérêt.</p>
16m 20s	<p>La collecte compensatoire : des tentatives infructueuses.</p> <p>Pour des dates anniversaires de grands événements : Mai 68, les armistices des guerres mondiales etc.</p>
17m 30s	<p>La concertation pour sélectionner les films déposés : une pratique variant selon les cas.</p>
18m 34s	<p>Un premier tri lors du dépôt avec le déposant.</p> <p>Une grille de questions pour avoir des informations complémentaires sur le fonds.</p> <p>Identifier les documents les plus importants, qui vont être prioritaires à la numérisation.</p>
19m 51s	<p>Un travail en plusieurs étapes : parler avec le déposant, visionner les films, resélectionner les éléments les plus pertinents.</p>
20m 17s	<p>Le temps de collecte : un an entre le dépôt des films et leur numérisation.</p>

	Pendant cette période, travail de visionnage, de nettoyage, de numérisation. L'indexation, l'étape finale mais qui peut prendre plus de temps.
21m 44s	L'encadrement juridique : dépôt, prêt ou don.
	Thème 4 : Documentation des films collectés
22m 29s	Les premières informations : l'entretien lors du dépôt. Le documentaliste peut poser des questions au déposant. Une pratique qui se fait réellement une fois le film numérisé.
24m 23s	Un poste spécialement dédié à la documentation.
25m 06s	Le cas des documents « non-films ». Une activité mineure, plutôt sur les documents ayant une grosse valeur patrimoniale.
26m 57s	La documentation : moitié-moitié entre des films bien documentés et d'autres sans trop d'informations.
	Thème 5 : Le sort des films collectés
26m 46s	Des films qui restent dans les collections
	Thème 6 : Les liens avec les autres cinémathèques
29m 31s	Des échanges réguliers sur plusieurs sujets : questions techniques, projets en commun etc.
31m 03s	Fin de l'entretien : bandeau de clôture.

ANNEXE 3 : TABLEAU DE DÉPOUILLEMENT DES INFORMATIONS RELATIVES À LA COLLECTE SUR LES SITES INTERNET DES CINÉMATHÈQUES ET STRUCTURES RÉGIONALES FRANÇAISES

Structures	Paragraphe concernant la collecte sur le site internet	Personnel chargé de la collecte	Périmètre de collecte des films
Ciclic Centre Val-de-Loire	« Le pôle patrimoine de Ciclic recherche et sauvegarde les films tournés en région Centre-Val de Loire depuis les débuts du cinéma. Des milliers d'habitants de la région ont tourné des films en 9,5 mm, en 16 mm, en 8 mm, en super 8 ou en vidéo. [...] Ces films sont fragiles. Avec le temps, ils s'abîment irrémédiablement, ils se perdent d'une génération à l'autre. Il est important de les sauvegarder. Ciclic offre aux habitants de la région Centre-Val de Loire un service de conservation et de valorisation des films qui ont un lien avec notre territoire. »	Un chargé de collecte et de valorisation et une assistante administrative.	Films en tout genre ayant un lien avec la région Centre-Val-de-Loire.
Cinémathèque de Bretagne	« Le collectage permet de reconstituer une partie de la mémoire audiovisuelle d'une	Un chargé de collecte sur le site de Brest et les responsables des antennes de Nantes et de	Films en tout genre qui sont des témoins de la culture bretonne et de l'histoire

	<p>région et au-delà. Si la Cinémathèque de Bretagne se concentre essentiellement sur les films tournés en Bretagne elle recueille également les images tournées par des cinéastes amateurs bretons à travers le monde. La collecte de films s'opère principalement autour de deux genres :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les films amateurs - les films d'actualité et les documentaires institutionnels <p>Contrairement aux films d'actualité et documentaires institutionnels – qui offrent une vision partielle et orientée de l'histoire bretonne – le cinéaste amateur filme ce qui le touche : sa famille, ses voyages, ses activités quotidiennes... Ces deux formes de cinéma permettent donc une approche plus complète de l'histoire d'un territoire, mêlant témoignages de l'Histoire, événements familiaux et traditions. Le collectage est toujours soumis à un choix drastique lié à l'intérêt patrimonial. La connaissance fine des collections de la Cinémathèque de Bretagne permet aux collecteurs de</p>	Rennes.	de la région.
--	--	---------	---------------

	définir des priorités dans leur sélection des films à conserver. »		
Cinémathèque de Corse	« La collecte et la conservation, la diffusion et la sensibilisation sont un même mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur, puis de l'intérieur vers l'extérieur. [...] A la fois témoin : d'une époque, d'une société, d'une région...forme d'expression individuelle, œuvre d'Art et industrie... pour cela et plus encore, le cinéma fait partie d'un Patrimoine commun. La cinémathèque a pour mission de collecter et sauvegarder les témoignages cinématographiques du passé et de constituer pour demain une mémoire du présent sous la forme d'un "dépôt légal" des œuvres produites en Corse. »	Pas d'informations disponibles.	Films de tout genre liés à la Corse.
Cinémathèque Gnidaz - Martigues	Pas de mention de la mission de collecte sur la page internet de la cinémathèque.	Pas d'informations disponibles.	Films de tout ayant un lien avec le le territoire de Martigues et l'aire provençale.
Cinémathèque de Grenoble	Pas de mention de la mission de collecte sur le site internet de la cinémathèque.	Pas d'informations précises disponibles.	Films en tout genre.
Cinémathèque de Marseille	« Récupérer, sauvegarder et restaurer les films	Pas d'informations disponibles.	Films en tout genre.

	de toute origine, tout genre, tout format, laissés pour compte par la production, la réalisation et la distribution. »		
Cinémathèque de Nice	« Depuis sa création en 1976, la Cinémathèque de Nice a pour mission principale la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique. Des dépôts et dons de films amateurs et professionnels et d'archives du cinéma viennent régulièrement enrichir ses collections. »	Pas d'informations disponibles.	Films en tout genre dont des films ayant un lien avec Nice et sa région.
Cinémathèque de Nouvelle Aquitaine	« Créée en 2009 par Marc Wilmart, la Cinémathèque de Nouvelle-Aquitaine a pour mission d'assurer la collecte, la numérisation, la conservation et la valorisation du patrimoine régional cinématographique. »	Pas d'informations disponibles.	Films en tout genre ayant un lien avec la région Nouvelle-Aquitaine.
Cinémathèque de Saint-Étienne	« La Cinémathèque de Saint-Étienne œuvre pour la collecte, la sauvegarde et la conservation du patrimoine cinématographique. [...] Pour la collecte, nous avons besoin de tous pour retrouver les supports pellicule afin de les conserver dans les meilleures conditions,	Un responsable archives - programmation et une archiviste documentaliste.	Films en tout genre ayant un rapport avec le territoire de Saint-Étienne.

	<p>les numériser et les mettre à disposition de tout le monde. Déposer vos films, c'est contribuer au développement d'une mémoire collective audiovisuelle de Saint-Étienne, de la Loire, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de la France. Les films sont témoins de notre culture et de notre histoire. Déposer, c'est sauver nos films pendant qu'il en est encore temps ! »</p>		
Cinémathèque des Pays de Savoie et l'Ain	« Depuis 1999, La Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain œuvre à la collecte, à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine audiovisuel et cinématographique inédit de la région Auvergne-Rhône-Alpes. »	Pas d'informations précises disponibles.	Films en tout genre ayant un lien avec les départements de l'Ain, de la Haute-Savoie et de la Savoie.
Cinémathèque régionale de Bourgogne Jean Douchet	« Collecter, cataloguer, conserver tout ce qui attrait au cinéma, films ou non films (photographies, articles, revus, livres, manuscrits, journaux, programmes, partitions musicales, matériel de publicité, scénarios, texte imprimés, manuscrits ou dactylographiés, maquette de décors, dessins,	Pas d'informations disponibles.	Films en tout genre.

	costumes, souvenirs). La Cinémathèque régionale de Bourgogne mène une politique d'acquisition par le don et le dépôt quotidien. »		
Cinémathèque Robert Lynen (Paris)	Pas de mention de la mission de collecte sur le site internet de la cinémathèque.	Pas d'informations précises disponibles.	Films en tout genre.
Cinémathèque universitaire de Paris	« Depuis 1973, les animateurs de la Cinémathèque universitaire collectent les films, les imprimés et les autres objets en rapport avec le cinéma et l'audiovisuel pour soutenir l'enseignement du cinéma et les champs de recherche des universitaires. »	Pas d'informations précises disponibles.	Films en tout genre.
Institut Jean Vigo (Perpignan)	« En tant que cinémathèque, l'Institut Jean Vigo œuvre pour la collecte, la conservation et la valorisation du patrimoine cinématographique. »	Pas d'informations précises disponibles.	Films en tout genre.
Normandie Images	« Notre mission de conservation du patrimoine cinématographique concerne les films de tous genres : films amateurs ou professionnels en lien avec le territoire de la région Normandie ou par	Un responsable du service Mémoire filmique et une chargée de mission Mémoire filmique.	Films en tout genre ayant un lien avec région Normandie.

	<p>des cinéastes de la région ayant tourné ailleurs.</p> <p>Si vous souhaitez faire un dépôt de film ou obtenir des renseignements, merci de contacter le service par téléphone, par mail ou courrier.</p> <p>Si vous souhaitez faire un dépôt, nous vous proposons après un entretien téléphonique, un rendez vous à votre domicile, dans un lieu public partenaire ou dans nos locaux.</p> <p>Lors de cette rencontre nous établirons une liste de pré-dépôt indiquant l'auteur (ou les auteurs), les titres, le nombre de bobines, le format, les dates des films concernés.</p> <p>Il vous sera possible dans le cas où vous n'auriez pas revu vos films de les pré-visionner sur visionneuse au préalable. »</p>		
Image'Est. Pôle de l'image en région Grand Est	<p>« Image'Est a entrepris un travail de collecte ciblé qui consiste à identifier, recenser et sauvegarder les images d'archives relatives à l'histoire du Grand Est et qui en constituent la trame mémorielle. »</p>	Deux chargés de collecte : un pour la Lorraine et une pour la Champagne-Ardenne.	Films en tout genre ayant un lien avec région Grand Est.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement.....	7
Remerciements.....	9
Liste des abréviations.....	11
Sommaire.....	13
Introduction.....	15
PARTIE I : Préservation le patrimoine cinématographique et audiovisuel français.....	20
I. Les cinémathèques en France, un « paysage éclaté».....	21
A- Le rôle central de la Cinémathèque française.....	22
B- Un réseau d'institutions d'envergure nationale.....	28
C- Les cinémathèques régionales : de l'essor local à la coordination nationale.....	33
II. La patrimonialisation des archives du cinéma.....	40
A- Les premiers moments de la patrimonialisation.....	41
B- Unir les archivistes et les historiens : le BIRHC et le congrès de Brighton.....	44
C- Des années 90 à aujourd'hui : accélération et nouveaux enjeux.....	49
III. Politiques et pratiques de collecte dans les services d'archives et les institutions d'envergure nationale.....	55
A- Les pratiques de collecte dans les cinémathèques et institutions nationales.....	56
B- Collecter des archives audiovisuelles en service d'archives.....	60
C- Construire une politique de collecte en service d'archives.....	63
Bibliographie.....	71
États des sources.....	79
PARTIE II : Collecter le patrimoine cinématographique et audiovisuel dans les cinémathèques régionales françaises.....	90
I. Historique et place de la collecte au sein des cinémathèques.....	91
A- La création des cinémathèques dans leurs contextes régionaux : les premières collectes.....	92
B- Des structures qui évoluent : et la collecte.....	95
C- Organisation et fonctionnement : quelles places pour la collecte et les collecteurs.....	98
II. Une collecte ancrée dans un territoire.....	102
A- Panorama des critères de collectes affichés.....	103
B- Une identité régionale systématiquement marquée ?.....	107
III. Faire des choix, les expliciter et les revoir : des pratiques aux politiques de collecte ?.....	111
A- Collecte passive et collecte active.....	112

B- Documenter les films collectés.....	116
C- Vers une entrée définitive dans les collections ? La réévaluation des fonds.....	120
Conclusion.....	125
Annexes.....	129
Annexe 1 : Guides d'entretien.....	129
Annexe 2 : Inventaires chrono-thématiques.....	133
Annexe 3 : Tableau de dépouillement des informations relatives à la collecte sur les sites internet des cinémathèques et structures régionales françaises.....	148
Tables des matières.....	156
Résumé.....	158
Engagement de non-plagiat.....	160

RÉSUMÉ

Préserver le patrimoine cinématographique et audiovisuel régional français. Les pratiques de collecte de films par les cinémathèques régionales en France

Patrimoine dont l'existence reste insoupçonnée pour une grande partie du public, le patrimoine cinématographique et audiovisuel fait pourtant partie intégrante du patrimoine national français. La première partie de ce travail est donc consacrée à la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel en France. L'objectif de cet état des connaissances est de revenir sur l'évolution du cinéma et de la cinématographie en tant que patrimoine à part entière et sur comment ce patrimoine est collecté et préservé en France aujourd'hui. La seconde partie se concentre sur un type d'acteur de la préservation du patrimoine cinématographique et audiovisuel en France, les cinémathèques régionales, par le biais d'un angle en particulier, celui d'une de leurs missions : la collecte. L'objectif est de montrer quelles sont les pratiques de collecte de ces cinémathèques régionales, sur quels critères elles se basent pour intégrer des films à leurs collections et quelle place la mission de collecte peut occuper au sein de ces structures.

Ce travail de recherche se base essentiellement sur une campagne d'enquête orale, prenant la forme d'entretiens réalisés avec des chargés de collecte, des responsables et des directeurs de plusieurs cinémathèques régionales françaises. D'autres ressources ont également été utilisées, notamment les sites internet et de la documentation produite par lesdites cinémathèques.

Mot-clefs : archives audiovisuelles, archives du cinéma, archives filmiques, cinéma, cinémathèque, cinématographie, collecte, film, films amateurs, patrimonialisation, patrimoine audiovisuel, patrimoine cinématographique, politique de collecte, pratiques de collecte, région.

ABSTRACT

Preserving French regional film and audiovisual heritage. Film collecting practices of regional film libraries in France.

A heritage whose existence remains unsuspected by a large part of the public, cinematographic and audiovisual heritage is nonetheless an integral part of France's national heritage. The first part of this work is therefore devoted to the preservation of France's cinematographic and audiovisual heritage. The aim is to review the evolution of cinema and cinematography as a heritage in its own right, and how this heritage is collected and preserved in France today. The second part focuses on one type of actor in the preservation of France's cinematographic and audiovisual heritage, the regional film libraries, from a particular angle, that of one of their missions: collecting. The aim is to show the collecting practices of these regional cinémathèques, the criteria they use to include films in their collections, and the role that collecting can play within these structures.

This research is essentially based on an oral survey campaign, with interviews conducted with collectors, managers and directors of several French regional film libraries. Other resources were also used, including websites and documentation produced by the aforementioned film libraries.

Key words : audiovisual archives, cinema archives, film archives, cinema, film library, cinematography, collection, film, amateur films, heritage, audiovisual heritage, cinematographic heritage, collection policy, collection practices, region.

ENGAGEMENT DE NON-PLAGIAT

Je, soussigné·e Théophile Constantin Le Rouzic

déclare être pleinement conscient·e que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publié sur toutes formes de support, numérique ou papier, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce mémoire.

signé par l'étudiant·e le 22/05/2025



