arbido

2009/2 Menschenrechte in Schweizer Informationseinrichtungen

Cosandey Roland,

Humanitaire et cinéma, DVD, ou: du visible au lisible

La «lisibilité» d'un document filmique analogique nécessite, en principe du moins, l'application de démarches familières à tout archiviste et l'apport d'historiens au fait du sujet comme du medium. Selon le même postulat, sa divulgation sous forme numérique suppose que l'on aborde l'objet dans un double mouvement, l'un pour souligner à quel point sa matérialité originelle vient à s'effacer, l'autre pour livrer les éléments les plus pertinents de sa compréhension. La tournure que prend cette forme de transmission est hautement significative. On y perçoit les décisions archivistiques prises en amont, comme on y saisit la manière dont l'institution entend s'adresser au public. Ce que nous dit à cet égard le DVD *Humanitaire et cinéma fait l'objet du présent article.**

***Humanitaire et cinéma. Films cIcR des années 1920,* CICR, Genève, 2005. 2 DVD. CICR, Memoriav, 2005**

En 2005, après une campagne de sauvegarde et de restauration entreprise avec le soutien de Memoriav, le Comité international de la Croix-Rouge publie un coffret de deux DVD réunissant un ensemble de films réalisés pour le CICR, en 1921 sur les fronts de l'action humanitaire pour quatre d'entre eux et pour le cinquième en 1923 au siège de l'institution. L'édition est réalisée par Jean-Blaise Junod, cinéaste neuchâtelois chargé également, avec Hermann Wetter (Genève), de la restauration du fonds des films du CICR[Le fonds de films 35 mm du CICR avait été déposé à la Cinémathèque suisse en 1963. Sa restauration fut menée entre 1995 et 2001. Venus à l'archive par d'autres voies, des films complémentaires sont en attente de traitement.]. La réunion de ces trois fonctions, rarement conjuguées en une seule et même personne, est certainement à l'origine de la forme particulière de l'objet, qui reste aujourd'hui, parmi la dizaine de DVD produite depuis 2002 par des archives audiovisuelles suisses, une proposition unique, exemplaire à bien des égards, discutable à d'autres[De valeur éditoriale très inégale, cette petite production due à la Cinémathèque suisse, à la Médiathèque Valais, à Historic CFF et à quelques autres institutions n'a jusqu'ici pas fait l'objet d'une véritable discussion critique. On trouvera des premiers éléments de réflexion dans la Revue historique vaudoise n° 115, 2007.].

Relever le fait, c'est souligner sa portée méthodologique. En l'occurrence, le travail a été mené par un spécialiste bénéficiant d'une connaissance approfondie des copies d'origine et maîtrisant les décisions particulières entraînées par leur transfert. Par ailleurs, ce dernier évolue dans un milieu favorable: le CICR est une institution qui dispose non seulement d'archives et d'archivistes, mais aussi d'historiens. Cette conjugaison de compétences constitue l'autre atout d'une entreprise de divulgation destinée à mettre en valeur publiquement une action patrimoniale de longue haleine.

Produits, utilisés et réutilisés selon des circonstances limitées dans le temps, les films retenus dans *Humanitaire et cinéma* sont les plus anciens du fonds et marquent les débuts de «la cinématographie du CICR», pour reprendre une expression de la jaquette. Pendant une septantaine d'années, ils avaient été stockés sous forme de négatifs partiels ou de copies usagées, pas forcément de première génération, ou encore en doublets inégaux, les positifs munis de générique sommaire, comme c'est ordinairement le cas pour ce genre de production, aux images et aux cartons de texte souvent lacunaires ou extrapolés (il s'agit bien sûr de films muets).

Tirées des archives papiers du CICR, des pièces administratives (correspondance avec les délégués sur le terrain ou les maisons de production locales, listes des intertitres, etc.) permirent d'éclairer l'histoire de leur réalisation et d'en savoir plus sur leurs instigateurs, les délégués du CICR sur le terrain, sinon sur les opérateurs et les maisons de production locales sollicités. Cette dimension contextuelle fut abordée par Lukas Straumann dans une étude concentrée sur les films, et par une contribution d'Enrico Natale consacrée à l'usage du cinéma par le CICR dans les années 1920[Lukas Straumann, L'humanitaire mis en scène: la cinématographie du cIcR des années 1920, 2000, 102 p., étude interne au CICR. Enrico Natale, Quand l'humanitaire commençait à faire son cinéma: les films du CICR des années 20, in Revue internationale de la croix-Rouge, n° 854, 2004, pp. 415–438.]. Si les historiens du cinéma trouveront dans ces recherches de riches informations, on pourra regretter la connaissance un peu courte de la place du cinéma dit documentaire et de la propagande filmique durant la cruciale période de la Première Guerre mondiale, qui constitue le contexte large de l'adoption du cinéma comme outil d'information et de persuasion par le CICR. Voir à ce sujet notre *Eloquence du visible*. La Famine en Russie 1921-1923. *Une filmographie documentée,* Institut Jean Vigo, Perpignan, 1998 (*Archives*, n0s75–76, juin 1998). Le DVD 2 de *Humanitaire et cinéma* contient en épilogue un fragment de film Nansen sur la famine russe. Corollairement, il semble bien que les cinémathèques des pays où les images furent tournées n'aient pas été sollicitées à l'époque de ces recherches, malgré l'ancienneté des films. Or les chances sont grandes de trouver là des informations sur les exécutants techniques des films, d'autres copies peut-être ou – nous l'avons vérifié pour la Hongrie – d'apprendre à l'archive qu'il existe des images dont elle ignorait jusqu'ici qu'elles eussent été conservées.

A partir de là, plusieurs sortes de décisions éditoriales pouvaient être prises sur le matériau retenu pour le DVD, un matériau dont le contenu et l'état faisaient qu'en dehors de l'accès archivistique proprement dit il ne pouvait être question de le transmettre tel quel [Les originaux, en 35 mm nitrate, sont préservés; des duplicata de conservation et de consultation en ont été tirés en 35 mm. Ces derniers ont été transférés sur BETA Digital, le travail de restitution ayant été mené ensuite sur banc numérique. Par restitution, il faut entendre élimination de plans insérés ultérieurement, rétablissement de l'ordre du montage original, réinsertion d'intertitres manquants à l'aide de listes subsistantes.].

Le parti pris finalement adopté procède d'une réflexion sur la transmission des sources, la lisibilité des documents originaux et le moment restauratif.

Le DVD n° 1 (l'ordre n'est pas indifférent) contient ce que Junod nomme les «films sources» et devrait permettre, dans l'idée des éditeurs, de prendre connaissance des copies anciennes dans l'état de leur transmission matérielle, avec la volonté de demeurer au plus près de l'image d'origine. Ces éléments digitalisés sont accompagnés des données catalographiques décrivant leur source, soit les copies 35 mm d'époque, et de l'indication dûment datée des opérations de préservation. Ce type de renseignements, curieusement négligés par la plupart des DVD édités par nos archives, souligne l'identité matérielle irréductible de l'objet transmis, en l'occurrence cette pellicule 35 mm en nitrate de cellulose, dont nous avons sous les yeux une reproduction, et signale en quelque sorte la différence qu'instaure le transfert.

Par contre, du moment qu'on prend la peine de livrer la source «telle quelle», comment comprendre qu'on ait fait l'économie de toute description analytique de ce matériau? Si l'usager est convié à prendre connaissance d'éléments fragmentaires ou remontés ou altérés par l'usage, pourquoi ne pas lui permettre de s'y orienter? Ce choix initial met en évidence le problème que pose l'édition de fragments, de doublets ou de variantes, dont la consultation opératoire passe par la juxtaposition, c'est-à-dire par une disposition spatiale (ce que le moyen DVD n'exclut d'ailleurs pas).

Insistons sur ce fait: le «tel quel» est une illusion, l'œuvre serait-elle complète. Le transfert produit un artefact qui efface par force les données physiques significatives du support d'origine (comme le type de collure, la forme du cadre et celle de l'inter-image), rend en général illisible des informations scripturaires voulues ou non dans l'image et les cartons de texte. Dans notre cas, de surcroît, la cadence de 25 images/seconde altère considérablement le rendu des mouvements et peut même passer à tort pour un trait propre à ces «vieux» films [Cette cadence est due au standard contraignant des télécinémas analogiques utilisés à l'époque de ces tranferts, les originaux posant par ailleurs des problèmes d'adaptation particuliers en raison des grandes variations de la vitesse d'enregistrement manuel, de 12 à 20 images/seconde selon les prises de vue (communication de Jean-Blaise Junod à l'auteur, 3 avril 2009).].

On peut se demander, par conséquent, à quel principe et à quel usager correspond la mise à disposition de ces «films sources», dont le contenu iconographique et discursif, en l'absence d'une forme quelconque d'apparat critique, n'apparaît pas différent de celui que présente leur restitution[Le plus abondamment préservé des cinq films se présente sous la forme d'un casse-tête de neuf éléments négatifs ou positifs variant entre 50 m et 262 m. Deux autres sont transmis en deux ou trois éléments. Les deux derniers subsistent en copie unique.].

Notre perplexité nous entraîne à porter le regard vers la deuxième galette d'*Humanitaire et cinéma,* celle des «Films restitués». Ce titre promet une unité regagnée, tributaire bien sûr de l'état des «films sources» et de leur interprétation. Nous percevons mieux aussi l'unité de l'ensemble, qui fait la pertinence et l'homogénéité de l'édition: quatre des films furent commandés en vue de la 10e Conférence internationale de la Croix-Rouge (30 mars – 7 avril 1921) pour illustrer l'activité humanitaire dans l'urgence de l'après-guerre: transit de prisonniers de guerre depuis la Baltique, lutte contre le typhus en Pologne, secours aux enfants à Budapest, accueil de réfugiés russes à Constantinople; le troisième, postérieur de deux ans, fait campagne pour le CICR en utilisant des scènes tirées des précédents.

Il faut garder à l'esprit, devant ces images, que la version restituée des films n'existe que sous forme vidéographique. Si la chose fait l'intérêt premier du DVD et donne à la notion d'édition tout son sens, elle exige aussi que l'on rappelle une donnée essentielle en matière de restauration filmique: l'artefact numérique d'un film originellement produit sur un support analogique n'est qu'un outil de consultation et ce dernier demeure un objet paradoxal si sa réalisation ne suppose pas l'existence d'une copie de projection[Sur ce point, voir Reto Kromer, Le cinéma comme patrimoine. De la restauration du film à la restitution du spectacle cinématographique, in Revue historique vaudoise, op. cit., pp. 141–146.].

Si le chapitrage d'un DVD permet en principe d'entrer en un point quelconque des ensembles proposés, sa présentation organise en général une hiérarchie qui n'est pas indifférente. Un «Prologue» invite ici à commencer par le film de 1923, que des annexes, regroupées sous la rubrique «Pour en savoir plus», permettent de mettre en perspective. L'ensemble du DVD s'éclaire à partir de ces informations concises, dues à Enrico Natale et dites par Junod lui-même, illustrées par des photographies, des affiches et des documents internes au CICR.

Cette présentation – le film restitué suivi de ces indispensables apports historiques – est reconduite d'une production à l'autre[Les chapitres de «Pour en savoir plus» sont conçus comme de brefs films de montage, où les documents défilent en illustration plutôt que comme documentation. S'agissant des textes, ceux-ci sont rarement filmés de telle sorte qu'un arrêt sur image en permette la lecture, ni a fortiori la consultation intégrale, alors qu'ils contiennent par force, plus de choses que le commentaire n'en tire.]. Les quelques feuillets accompagnant le coffret livrent la table des matières et les crédits de l'édition. Au regard de la démarche si pointue motivant le DVD des «films sources», on peut regretter que les sources secondaires rassemblées pour éclairer les films n'aient pas fait l'objet d'un effort éditorial particulier, soit dans le livret, soit dans le DVD lui-même, où l'on peut aisément passer de la vision temporalisée à la consultation spatialisée. Le degré de spécialisation des films et du DVD lui-même – qui entraîne, dans le même ordre d'idée, l'heureuse économie d'une musique d'accompagnement – aurait pleinement justifié cet enrichissement et modifié l'autorité du commentaire.

Nous n'aborderons pas le contenu propre des films, ni ne dirons en quoi ces quelque huitante minutes de documents cinématographiques uniques enrichissent effectivement notre connaissance de l'usage du cinéma documentaire et la compréhension de la notion elle-même, pour une période et un genre à peine étudiés en Suisse.

Notre insistance sur les questions méthodologiques et éditoriales tient à la fois à la volonté de souligner l'importance des principes signalés en introduction, au constat que leur aspect spécialisé semble trop souvent être considéré comme un obstacle à la divulgation, et enfin à notre étonnement devant la persistance de ce que nous pourrions appeler l'illusion de la transparence.

Si le premier des DVD *Humanitaire et cinéma* reconduit en quelque sorte cette illusion, le second fait la démonstration pratique que des images anciennes, si parlantes qu'on voudrait les croire en vertu d'une soi-disante présence cinématographique, ne sauraient être laissées à elles-mêmes sous peine d'être dessaisies du sens et de la fonction dont elles furent la manifestation.

Roland Cosandey

Historien du cine?ma

Résumé

Deutsch
Der Filmhistoriker Roland Cosandey untersucht Filme aus den Anfängen der zwanziger Jahre, die mit Hilfe von Memoriav restauriert wurden und die das IKRK in einem DVD-Schuber herausgegeben hat. Er stellt Fragen nach der Verantwortung der Historiker und Archivare, um einen möglichst einfachen Zugang zum Inhalt der Filme zu gewährleisten, die nun historische Zeitdokumente darstellen, und die durch digitale Technologien restauriert wurden. Die Überlegungen von Roland Cosandey setzen sich mit der Lesbarkeit historischer Filmdokumente und mit der Verantwortung für das audiovisuelle Erbe durch die verantwortliche Institution auseinander. Die genauere Analyse zeigt, wie wichtig die Übertragung der Projektverantwortung an Experten ist, die spezielle Kenntnisse zu den Originalfilme haben, und was der Beizug von Historikern und Archivaren des IKRK für dieses Modellprojekt gebracht hat. So konnten diese Filme, die lange ohne Zusatzinformationen gebraucht, kopiert und archiviert wurden, mit schriftlichen Quellen verglichen werden, die über die Entstehungsgeschichte Aufschluss geben. Roland Cosandey weist auf die Wichtigkeit hin, die Recherche auch auf Filmarchive der Länder auszudehnen, in denen diese Filme gedreht wurden, um damit auch etwas über die dortigen Filmtechniker und Kameramänner des damaligen Stummfilmkinos in Erfahrung zu bringen.

Die Originale-Nitratfilme im 35-Millimeter-Format wurden konserviert, und es wurden 35-Millimeter-Kopien zu Archiv- und Konsultationszwecken erstellt. Es wurden auch Überspielungen im Digital-Betacam-Format gemacht, die dann als Ausgangsmaterial für die Restaurierungsarbeit der Filme in Digitaltechnik dienten. Unter Wiederherstellung des Films wurde das Entfernen später hinzugefügter Szenen, das Herstellen der ursprünglichen Szenenabfolge sowie das Hinzufügen von fehlenden Zwischentiteln gemäss den noch vorhandenen Filmsequenzlisten verstanden. Die erste DVD des Schubers «Film und humanitäres Engagement» enthält damit das eigentliche Ausgangsmaterial, nämlich die Originalfilme. Damit sollen die Ursprünge der Filmarbeit des IKRK dokumentiert werden, die gezwungenermassen die gestellten Anforderungen nicht erfüllen konnten. Dies nicht zuletzt darum, weil die Filme nicht mehr in ihrem ursprünglichen Format wiedergegeben werden konnten und weil die Videos diese Filme nicht mehr in ihrer ursprünglich gedrehten Geschwindigkeit wiedergeben können.

Beim Betrachten der zweiten DVD mit den wiederhergestellten Filmen wird das Interesse an diesem Konzept und die verfälschende Transparenz des restaurierten Materials deutlich. In Tat und Wahrheit wurden die vier Filme für die 10. internationale Konferenz des IKRK bestellt, die vom 30. März bis 7. April 1921 stattfand. Dies geschah, um die Notwendigkeit der humanitären Arbeit in der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs darzustellen: Durchmarsch der Kriegsgefangenen im Baltikum, Kampf gegen den Typhus in Polen, Hilfe für die Kinder in Budapest, Ankunft der russischen

Flüchtlinge in Konstantinopel. Ein vierter Film, der auf die Anliegen des IKRK hinwies, entstand zwei Jahre später durch Verwendung von Szenen aus den drei erstgenannten Filmen,

Für Roland Cosandey wird damit deutlich, dass die Filme der ersten DVD aus dem Schuber den Eindruck einer verfälschenden Bildtransparenz erwecken, während die zweite DVD zeigt, wie die zu einem bestimmten Zweck und zu einer bestimmten Zeit gedrehten Bilder wiederverwendet und damit aus jenem Zusammenhang gerissen wurden, für den sie ursprünglich entstanden sind.

Humanitäres Engagement und Film. Filme des IKRK aus den zwanziger Jahren, Genf, 2005. 2 DVD. IKRK, Memoriav, 2005.