



HAL
open science

La valorisation et la médiation des patrimoines écrits et graphiques en cinémathèque : le corpus d'affiches de cinéma de la Cinémathèque royale de Belgique

Juliette Fries

► To cite this version:

Juliette Fries. La valorisation et la médiation des patrimoines écrits et graphiques en cinémathèque : le corpus d'affiches de cinéma de la Cinémathèque royale de Belgique. Histoire. 2023. dumas-04563090

HAL Id: dumas-04563090

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04563090>

Submitted on 29 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Année universitaire 2022-2023

La valorisation et la médiation des patrimoines écrits et graphiques en cinémathèques

*Le corpus d'affiches de cinéma de la Cinémathèque royale de
Belgique*



Présenté par **Juliette FRIES**

Sous la direction de **Patrick LOUVIER**, enseignant-chercheur, maître de conférences

le **07/09/2023**

devant un jury composé de :

Patrick LOUVIER, enseignant-chercheur, maître de conférences

Vincent CHALLET, enseignant-chercheur, maître de conférences

Sous la responsabilité de **Jean-Paul Dorchain**, maître de stage

Mémoire de stage de 2^e année

Mention : Patrimoine et Musées ; Parcours : Valorisation et Médiation des Patrimoines.

En quelques années, le cinématographe, d'une attraction au carrefour de diverses séries culturelles, devient un art. Que s'est-il passé? Bien des choses, dont une jusqu'ici laissée un peu de côté : l'affiche. [...]

[L]’affiche a transformé l’invention des frères Lumières en 7^{ème} Art. D’une certaine façon elle l’a inventé.

Michel Cadé
Président institut Jean Vigo

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier la Cinémathèque royale de Belgique, et plus particulièrement Jean-Paul Dorchain, responsable du département des collections non-film, pour l'attention qu'il a portée à ma candidature, et en sa qualité de tuteur professionnel pour son suivi tout au long de ce stage et au long de la rédaction de ce mémoire. Au sein de l'équipe je souhaite également remercier chaleureusement Emile Poppe, Jeni Reghem, Christophe Piette, Freddy Malonda et Céline Brouwez pour la confiance qu'ils m'ont accordée, pour leur accompagnement durant ces cinq mois de stage et pour les riches échanges qui les ont ponctués.

Bien sûr, je souhaite remercier l'ensemble de l'équipe pédagogique du Master Patrimoine et Musées parcours Valorisation et Médiation des Patrimoines pour tout ce qu'ils m'ont enseigné au cours de ce Master. Parmi eux, je souhaite remercier plus particulièrement Monsieur Vincent Challet en sa qualité de responsable de formation, et Monsieur Patrick Louvier en sa qualité de tuteur universitaire.

Enfin, ces remerciements manqueraient d'authenticité si je ne remerciais pas l'ensemble de la promotion 31 du Master Valorisation et Médiation des Patrimoines pour ces deux dernières années passées à leurs côtés. Parmi eux, je souhaite dédier plus personnellement un mot à Auriane, Léa, Elina, Eva, Gabriel et Loïc.

Sommaire simplifié

Remerciements	2
Sommaire simplifié	4
Introduction	6
Chapitre I - Cinémathèques et CINEMATEK	18
1) Cinémathèques, archives et musées du film	18
2) La cinémathèque royale de Belgique et son interface publique “CINEMATEK”	30
Chapitre II - L’affiche de cinéma, un patrimoine écrit et graphique cinématographique	50
1) Les affiches de cinéma ...	50
2) ... Un patrimoine peu connu aux enjeux de valorisation multiples	66
Chapitre III - Mise en place d’actions de valorisation et de médiation : de la normalisation à la présentation des collections	76
1) La normalisation des affiches de cinéma	76
2) La présentation des affiches de cinéma au public	89
Conclusion	110
Bibliographie	114
Sitographie	121
Liste des figures	123
Liste des annexes	124
Table des matières	125
Annexes	128

Introduction

L'expression *patrimoine écrit et graphique* résulte d'une conception récente, et reste aujourd'hui encore assez mal cernée. L'expression *patrimoine écrit*, d'abord, est née en 1982, inventée par Louis Desgraves, inspecteur des bibliothèques et président d'une commission chargée de dresser le bilan des patrimoines des bibliothèques. Son utilisation a été implantée en 2004 par le *Plan d'Action pour le Patrimoine Écrit*, « PAPE », ordonné par le Ministère de la Culture. C'est donc avant tout une expression institutionnelle, qui s'est imposée *par le haut*. Et pourtant, malgré ce côté très officiel, l'essence du patrimoine dit *écrit*, n'a pas été complètement dessinée.

Le langage d'indexation « RAMEAU », *Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié*, élaboré depuis 1980 et utilisé dans les bibliothèques francophones pour exprimer le sujet d'un document de tout type à partir de son contenu, et ainsi, pour permettre la recherche par sujet, décrit la *vedette matière*, c'est à dire la forme retenue pour représenter un concept, « patrimoine écrit », comme suit :

Sous cette vedette, on trouve les documents sur la préservation et la valorisation de collections publiques (musées, services d'archives, bibliothèques), ainsi que de collections privées, comme les archives de maisons d'édition.

Cette expression récente (1982) sert à désigner, comme objet d'intérêt national, les fonds patrimoniaux des bibliothèques, les documents écrits et graphiques conservés dans les services d'archives, les musées et les institutions de droit privé, tout ce qui fait partie de ce que l'on nomme couramment "ancien, rare et précieux" ¹.

L'expression là encore, reste floue : la notice RAMEAU n'évoque en effet pas le passage des collections dites *courantes* aux collections dites *patrimoniales*, ni les différences entre celles-ci. Il est seulement question d'ancienneté et de rareté, mais où sont leurs limites et comment les définir ? Le domaine juridique ne peut nous éclairer, puisque ni le deuxième, ni

¹ BNF. « Notice RAMEAU ». [en ligne]. BNF Catalogue général, 01/04/2013 [consulté le 24/08/2023]. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb136146729>

le troisième, ni même le cinquième livre du code du patrimoine, respectivement dédiés aux archives, aux bibliothèques et aux musées, n'emploient l'expression *patrimoine écrit*, et encore moins alors celle de *patrimoine écrit et graphique*. Si on ne trouve pas de réponse à cette question ni dans le domaine de la bibliothéconomie ni dans le cadre juridique, on n'en trouve pas non plus dans les différents domaines des sciences sociales, puisque chaque discipline a son propre référentiel et emploie des définitions aux délimitations qui lui sont distinctes.

De telles expressions ne sont pas d'usage dans les langages documentaires anglo-saxons ou germaniques, qui préfèrent désigner les objets de patrimoine écrit et graphique par la catégorie desquelles l'objet relève, de patrimoine *photographique* par exemple, ou ne désignent qu'une des ses deux composantes : en allemand, on choisit plutôt de parler de *Schriftliche Kulturerbe* ou de *Schriftliche Kulturgüter*, qui se réfèrent à la composante écrite uniquement. En anglais, on parle encore plus spécifiquement de patrimoine *imprimé* ou de patrimoine *manuscrit*.

Le patrimoine *écrit* ne saurait se définir seulement par sa nature, et ne saurait se cantonner à un seul objet ou à une seule catégorie d'objets. Cela est d'autant plus vrai quand on lui ajoute la composante *graphique*, puisqu'on a affaire ici à un patrimoine encore plus vaste. Comme tout type de patrimoine, il résulte d'un processus de patrimonialisation, c'est ce processus qui l'investit de valeurs et qui lui donne du sens en fonction d'enjeux sociaux et culturels, qui l'entourent et qu'il entoure. Le patrimoine écrit et graphique étant généralement constitué d'objets considérés comme ordinaires, il n'est pas étonnant qu'il soit difficilement saisissable. Il ne semble alors pas étonnant non plus que cette expression naisse à l'heure de la montée en puissance du numérique et de la troisième *révolution du livre*² (qui a, peut-être, stimulé une notion d'urgence de sauvegarde de ce patrimoine) et dans un contexte plus général de besoin de légitimation de formes considérées comme plus *populaires* de la culture.

² L'expression *révolution du livre* fait référence aux bouleversements des pratiques de lecture opérant suite à une innovation technique ou technologique majeure. La troisième révolution du livre fait référence aux bouleversements qui suivent l'invention d'internet, qui modifie profondément les pratiques de lecture, à travers le passage à l'hypertexte et à la lecture fragmentée et les modifications des conditions d'accès aux connaissances.

Il est par ailleurs intéressant dans ce sens que l'expression *patrimoine écrit* naisse dans les bibliothèques et fasse bien souvent référence aux collections patrimoniales des bibliothèques, car ces collections ont longtemps été mises de côté, délaissées au profit des politiques de lecture publique : c'est d'abord les archives qui ont endossé le rôle patrimonial, à tel point d'ailleurs qu'aujourd'hui encore, en France, les collections patrimoniales des bibliothèques sont insérées dans l'organigramme du Ministère de la Culture sous la rubrique «Médias et industries culturelles» et non sous «Patrimoine», alors que celles des archives, elles, le sont. En Belgique aussi, les collections patrimoniales des bibliothèques ne sont pas intégrées dans le «Service général du Patrimoine» dans l'organigramme de l'Administration générale de la Culture mais dans le «Service général du Livre et des Lettres». Ceci est révélateur de cette non-délimitation de ce patrimoine, de la non-délimitation du passage des collections dites *courantes* aux collections dites *patrimoniales* et de ce désintéressement envers les considérations patrimoniales des bibliothèques.

L'affiche de cinéma, telle que nous la connaissons aujourd'hui, cherche à condenser l'information des images animées d'un film en une seule image fixe, grâce à deux éléments sémiotiques : l'image et le texte. C'est donc un patrimoine hybride qui relève indéniablement de ce qu'on peut catégoriser comme *patrimoine écrit et graphique*.

Jean-Louis Capitaine, collectionneur d'affiches et ancien conservateur du musée de l'affiche et de la publicité de Paris déclare en septembre 2000 dans un article intitulé *L'art de l'affiche à la française* : « Dans la forme que nous lui connaissons, l'affiche de cinéma est née en même temps que l'industrie du cinéma. "L'invention du siècle" et son "argument de vente en papier" marquent tous deux les débuts de la civilisation de l'image.»³.

Et pourtant, beaucoup de monographies publiées autour des affiches de cinéma le sont en parallèle à la promotion d'une figure, d'une tendance, notamment graphique, ou d'un événement, et ainsi, peu le sont sur les affiches en tant qu'objet épistémologique. Ainsi, dans les ouvrages de cinéma, les affiches servent principalement d'illustration et ne sont que rarement l'objet des propos : Cela est mentionné par Pierre Fresnault-Deruelle dans *L'image*

³ CAPITAINE, J-L. «L'art de l'affiche de cinéma à la française». [en ligne]. Cinémathèque française, 2000 [consulté le 24/08/2023].

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb136146729>

placardée, François Albera dans *Affiches de cinéma* et Rik Stallaerts et Robbe de Hert dans *Prochainement dans cette salle : Chronique de l'affiche de cinéma* pour ne citer que quelques références bibliographiques. On peut aussi citer directement Bruno Communal qui indique dans son ouvrage *L'affiche et le cinéma* : « L'affiche de film n'a malheureusement jamais été l'objet d'une étude approfondie. La grande majorité des ouvrages existants est avant tout d'ordre iconographique, sans relation avec un quelconque objet scientifique »⁴.

1895, revue d'histoire du cinéma, publiée par l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma depuis 1984, dédiée à l'affiche de cinéma son premier dossier seulement en 2017⁵, soit, au bout de 33 années de publications, suite à une impulsion octroyée notamment par l'Institut Jean Vigo⁶, qui, en 2015 et en 2016, a monté deux expositions dédiées aux affiches de cinéma : *Le cinéma s'affiche en grand* en 2015 et *1892-1929, l'affiche invente le cinéma* en 2016. Comme cela est le cas pour les ouvrages, les expositions d'affiches de cinéma sont nombreuses, mais les expositions scientifiques qui leur sont dédiées se font rares.

Pourtant, l'affiche de cinéma constituant bien souvent la première rencontre entre le public et l'œuvre cinématographique à laquelle elle fait référence, elle est souvent pour le public un objet symbolique d'affection et d'engouement. Comme la bande-son, l'affiche est un élément qui permet de condenser un souvenir du film, plus efficacement encore que cette première car elle permet de fixer quelques heures en une image unique.

Dans l'enquête menée par Bruno Communal en 2012 auprès de 100 personnes dans un cinéma multiplexe (en semaine et en jours fériés afin de croiser les types de profil) pour son ouvrage *L'affiche et le cinéma*, 49% du panel interrogé a déclaré avoir déjà disposé une affiche de cinéma dans son espace personnel ou sur son lieu de travail ⁷. Selon une autre étude, mentionnée dans le même ouvrage, menée par l'Institut Toluna pour Clear Channel sur un panel de 500 personnes, 74% des personnes interrogées ont dit considérer l'affiche de cinéma, en elle-même, comme une œuvre d'art à part entière. L'affiche de cinéma semble

⁴ COMMUNAL B., *L'affiche et le cinéma*, Publication indépendante, 2019. p.15

⁵ ALBERA F., «Affiches de cinéma», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 81, 2017, p.133

⁶ L'institut Jean Vigo est une cinémathèque euro-régionale et un centre permanent associatif d'animations et de recherche sur le cinéma situé à Perpignan.

⁷ COMMUNAL B., *L'affiche et le cinéma*, op. cit., p.100.

alors être assez hautement considérée par le public. Elle est également investie d'une valeur patrimoniale, au sens financier, importante : si on fait une recherche en ligne des affiches les plus chères ou d'affiches mises aux enchères, la majorité est constituée d'affiches de films. Ces prix sont représentatifs de l'importance de l'affiche pour sa capacité à fixer, figer, un film, et plus globalement de la valeur que nous plaçons, en tant que société, dans le cinéma.

Si l'affiche de cinéma est en ce sens investie de valeurs, elle se situe néanmoins dans une zone d'ombre scientifique relative.

Inscrite en deuxième année de Master Patrimoine et Musées, parcours "Valorisation et Médiation des Patrimoines" à l'Université Paul Valéry Montpellier III, c'est dans ce contexte que j'ai réalisé un stage de cinq mois, du 1er mars au 31 juillet, à la Cinémathèque royale de Belgique. De formation initiale en bibliothéconomie et ce stage signant la fin de mes études supérieures, j'ai souhaité pouvoir traiter d'un sujet qui me permettait de relier la bibliothéconomie et la valorisation et la médiation des patrimoines. Ainsi, j'ai pu réaliser mon stage auprès de deux départements : celui des collections non-films et celui des activités publiques.

Mes missions auprès du département des collections non-film consistaient à participer à l'inventorisation et au récolement de la collection d'affiches de cinéma. Auprès du département des activités publiques, les missions qui m'ont été confiées consistaient en la création d'ateliers autour des affiches de cinéma à destination des publics scolaires ; la rédaction de brochures et supports pédagogiques autour des ateliers déjà existants à destination des scolaires ; la rédaction de newsletters ; et la préparation de deux expositions portant sur des éléments de patrimoine écrit et graphique. La première portait sur *Afterimage*, une revue de cinéma britannique de 13 numéros, publiée à intervalle irrégulier entre 1970 et 1987, et la seconde sur Corneille Hannoset, graphiste de la Cinémathèque royale de Belgique et architecte de l'ancien musée du cinéma. Pour l'exposition *Afterimage*, j'ai pu participer à la création de vitrines et de la scénographie, et à la rédaction d'un guide d'exposition. Pour l'exposition sur Corneille Hannoset, j'ai participé à la numérisation des documents nécessaires à la préparation de l'exposition et de sa scénographie.

Tout au long de ces cinq mois, j'ai été encadrée par Jean-Paul Dorchain, responsable du département des collections *non-film*. J'ai travaillé principalement avec et sous la régie d'Emile Poppe, responsable de la section Affiches du département des collections *non-films* ; Jeni Reghem, coordinatrice des activités d'éducation et de la programmation jeunesse ; Christophe Piette, chargé de programmation responsable des expositions ; Freddy Malonda, coordinateur des activités publiques ; et Céline Brouwez, responsable de la fondation Chantal Akerman.

Lors de ce stage, j'ai pu me rendre compte de quelques difficultés desquelles découle cette zone d'ombre, et des entraves à la valorisation, et par extension de la médiation, du patrimoine que constituent les affiches de cinéma.

Si on le qualifie généralement de *patrimoine écrit et graphique*, on le qualifie en cinémathèque dans le langage documentaire francophone également de *patrimoine non-film*. Là encore, émerge à nouveau la question épineuse de la définition. Le patrimoine *écrit et graphique*, on l'a explicité plus haut, est difficilement saisissable, il en va de même, voire peut-être plus encore, pour le *non-film*.

L'expression *film* désigne en premier lieu la pellicule argentique, support autour duquel les cinémathèques ont commencé à se constituer, et non pas l'œuvre cinématographique, qui peut se trouver sur d'autres supports. La dissociation *film* et *non-film* semble alors signifier qu'il ne s'agit pas de la collection principale des cinémathèques, qu'il ne s'agit pas de leur première intention ou de leur priorité, qui serait le *film*, la pellicule.

L'expression *non-film* devient plus ambiguë alors avec l'émergence des autres supports de films. L'expression *film* désignant uniquement le support pellicule, à la Cinémathèque de Grenoble par exemple, les œuvres cinématographiques sur DVD n'appartiennent donc pas à la collection *film* mais à la collection du *non-film*. Cette opposition explicite semble particulièrement radicale pour parler de collections pourtant évidemment complémentaires.

Christine Braemer et Sophie Labonne, dans *Les archives audiovisuelles* (2013), définissent une archive audiovisuelle comme « un matériel, un contenu et un dossier de

production »⁸, le *film* et le *non-film* constitueraient alors ensemble seulement une archive audiovisuelle, le film étant à la fois le support et l'oeuvre, et le *non-film* «concern[ant] tout ce qui appartient au contexte du film »⁹ (constituant ainsi en quelque sorte son métatexte). Joël Daire, qu'elles citent, définit dans son *Référentiel des métiers du patrimoine cinématographique en France* le *non-film* comme « un mot forgé qui désigne un ensemble plus ou moins vaste et diversifié de collections qui ont pour traits communs d'avoir pour objet le cinéma sans pour autant être des films ! »¹⁰ et s'attelle à un panorama complet de ce que cela peut englober :

Il peut s'agir d'objets tridimensionnels comme des appareils (de prise de vue, de prise de son, de projection, etc.) accompagnés ou non de leur documentation (brevets, notices techniques, catalogues de fabricants), des costumes, des éléments de décors, des accessoires. Il peut s'agir de matériels utilisés pour la promotion du film (affiches, photographies, dossiers de presse), ou de documents retraçant la préparation du tournage (archives de production, esquisses, plans et maquettes « papier » de décors et de costumes, story-boards, scénarios, photos de repérages...), la réalisation du film (feuilles de service, scénarios de scripts, découpages techniques, photos de tournage, etc.), sa post-production (feuilles de montage, documents relatifs à la musique, au son, archives de laboratoire), son exploitation (fortunes critiques, comptes d'exploitation, catalogues de festivals, etc.). Il peut s'agir souvent de collections relatives à la production intellectuelle (historique, théorique, critique) suscitée par le cinéma (ouvrages, périodiques spécialisés, documentaires sur le cinéma).¹¹.

Face à cette expression fourre-tout, Marc Vernet écrit, pour en exprimer l'absurdité, que «stricto sensu, ce qu'on appelle le non-film devrait également inclure le bâti : salle de cinéma, studio de tournage... »¹².

L'expression *non-film* semble être née par analogie à l'expression *non-livre*, issue du domaine de la bibliothéconomie, et pensée pour traiter de l'impossibilité de cataloguer

⁸ BRAEMER C., LABONNE S., *Les Archives audiovisuelles*, Paris, Association des archivistes français, 2013, p. 29.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ DAIRE, Joël, *Référentiel des métiers du patrimoine cinématographique en France*, Institut National du Patrimoine, 2007, p.7.

¹¹ *Ibid.*

¹² VERNET, M., *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*, Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 2006, p. 2.

certain documents selon les normes habituelles de la *description bibliographique internationale normalisée* (ISBD) :

Par documents non livresques de type monographique, il faut entendre une variété de documents, autres que ceux qui font déjà l'objet des autres ISBD, dont le but principal est la transmission d'idées, d'information ou d'une expression artistique. Cette définition doit s'appliquer à la plupart des documents existant en plusieurs exemplaires ; elle exclut donc les œuvres d'art non multipliables et les spécimens d'objets trouvés, sauf dans la mesure où de tels objets sont conditionnés et commercialisés.¹³.

L'expression *non-film* en revanche, ne cherche pas à normaliser les documents qu'elle recouvre comme c'est le cas pour le *non-livre*, qui fait lui l'objet d'un ISBD spécifique : l'ISBD «NBM» (pour «Non-Book Material»). Pour Donata Pesenti-Campagnoni, la négation utilisée dans l'expression *non-film* est d'ailleurs moins légitime que celle de l'expression *non-livre*, puisque les documents dits *non-film* sont étroitement liés à la création du film¹⁴. Dans *The Preservation, Care and Exploitation of Documentation Related to the Cinema : An Unresolved Issue*, elle souligne par ailleurs le statut paradoxal du *non-film* : Si le fait qu'il est indéniablement important fait consensus au sein de la Fédération Internationale des Archives du Film, la FIAF, le traitement de ce matériel n'en demeure pour elle pas moins en attente de solutions efficaces¹⁵.

S'il est difficilement possible de savoir pourquoi le terme de *non-film* a été choisi, il crée, quoi qu'il en soit, une certaine hiérarchie, consciente ou non, et intentionnelle ou non, dans les collections. Le langage documentaire anglo-saxon lui préfère désormais pour cette raison l'expression *film-related*¹⁶, qui, comme l'expression *patrimoine écrit et graphique*, elle non plus, ne saurait se définir seulement par sa nature, et ne saurait non plus se cantonner à un seul objet ou à une seule catégorie d'objets. Des expressions équivalentes sont utilisées dans les langages documentaires germaniques, néerlandais et flamands : *Filmbezogene*

¹³ IFLA (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS DE BIBLIOTHÉCAIRES ET D'INSTITUTIONS), *ISBD NBM : Description bibliographique internationale normalisée des non-livres*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1987, p.8

¹⁴ PESENTI CAMPAGNOLI D.; «The Preservation, Care and Exploitation of Documentation Related to the Cinema : An Unresolved Issue», *Film History*, Vol.18 n°3, 2006, p. 317

¹⁵ *Ibid.* p.306-318

¹⁶ En français : "relatif au film"

Sammlungen et *Filmgerelateerde collecties*¹⁷. Dans d'autres langues comme l'espagnol, on choisit de paraphraser l'expression : *documentación relacionada con el cine*. Ces expressions paraphrases en revanche ont tendance à réduire quelque peu l'éventail des matériels considérés comme *non-film*.

Puisqu'il est question ici de patrimoine, et que le processus de patrimonialisation s'aboutit par la valorisation, comment valoriser un patrimoine si celui-ci, dans le cas de l'expression *non-film*, est défini par ce qu'il n'est pas? Comment faire vivre un patrimoine s'il existe seulement, dans le cas de l'expression *film related*, comme un patrimoine relatif, annexe, à un autre ? Quels sont les freins à cette définition, cette connaissance, cette saisissabilité, et, par prolongement, à la valorisation et à la médiation de ce patrimoine?

Plus précisément, puisque cela sera le sujet ici, et puisqu'il existe une zone d'ombre scientifique les concernant, les affiches de cinéma ne méritent-elles pas d'être étudiées et mises en avant? Pourquoi ce manquement existe, quand bien même ce patrimoine est déjà investi de valeurs - sentimentales, artistiques et financières, on l'a vu - par le public? Quels moyens de valorisation et de médiation des affiches de cinéma peuvent être mis en place en cinémathèques? Pourquoi est-il difficile de les mettre en place, quels sont les freins à cette valorisation et à cette médiation?

Ces questionnements seront abordés ici à travers le prisme de la Cinémathèque royale de Belgique et par sa collection d'affiches de cinéma. Ce mémoire aura pour objectif de développer cette réflexion, conjointement à une réflexion sur le travail réalisé lors de ce stage et sur le travail réalisé par la Cinémathèque royale de Belgique. Pour ce faire, il sera composé de trois parties principales.

Le premier chapitre consistera à revenir sur le contexte duquel émanent ces réflexions, et l'environnement dans lequel elles se construisent. Il s'agit de se pencher sur l'émergence des cinémathèques et leurs objectifs ainsi que sur la constitution des collections dites *non-film* ou *film related*, puis d'étudier plus précisément la cinémathèque qui héberge notre corpus d'étude : la Cinémathèque royale de Belgique. Le deuxième chapitre sera consacré à l'affiche

¹⁷ Ces deux expressions, respectivement en allemand et en néerlandais / flamand, se traduisent en français par "collections relatives au film"

de cinéma. À sa définition, ses spécificités et son potentiel patrimonial, mais aussi aux difficultés qu'elle présente et aux freins qu'elle impose, à ses enjeux de valorisation. Le troisième et dernier chapitre sera consacré aux actions de valorisation et médiation des affiches de cinéma mises en place à la Cinémathèque royale de Belgique et au long de ce stage, mais s'attellera aussi de façon plus générale à porter un regard sur ce qui est fait dans d'autres structures et à amorcer une certaine réflexion sur ces actions.

Chapitre I - Cinémathèques et CINEMATEK

Si les débuts de la narration graphique remontent au paléolithique¹⁸ et que les débuts de l'animation et de l'illusion de mouvement d'images remontent au moins au XVII^e siècle avec l'invention des lanternes magiques¹⁹, on considère généralement que le cinéma naît à proprement parler en 1895, lorsque Auguste et Louis Lumière inventent le cinématographe, machine qui permet à la fois de filmer et de projeter. Cette invention connaît très vite un grand succès et une diffusion à l'internationale.

Le cinéma cependant, industrie avant d'être un art, est soumis à des logiques commerciales qui le voue à la destruction. Naissent alors, graduellement, des structures - cinémathèques, archives ou musées du film - , qui ont pour but de les conserver : Raymond Borde, auteur de l'ouvrage de référence *Les Cinémathèques*, déclare en incipit « Les Cinémathèques s'emploient à conserver ce que l'industrie du cinéma s'emploie à détruire »²⁰.

Ce chapitre s'attachera en premier lieu à définir les raisons de cette destruction, à expliciter les conditions d'émergence de telles structures, à en définir les objectifs, les richesses et les enjeux. Une fois ce contexte commun mis en lumière, il s'agira de se pencher plus précisément sur la Cinémathèque royale de Belgique.

1) Cinémathèques, archives et musées du film

1.1) Émergence, rôle, définition et statuts

1.1.1 - Le film : le passage d'un bien commercial voué à la destruction à un bien patrimonial

Les questions du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle, bien que formulées différemment qu'elles ne le sont aujourd'hui, s'articulent aux États-Unis et en Europe dès le

¹⁸ AZÉMA M., *La préhistoire du cinéma, Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Actes Sud, Arles, 2015.

¹⁹ Les *lanternes magiques*, également appelées «lanternes de projection», sont des machines permettant de projeter des images peintes sur des plaques de verre à travers un objectif, grâce à la lumière d'une chandelle ou d'une lampe à huile. Elles ont été inventées au cours du XVII^e siècle par Christian Huyghens.

²⁰ BORDE R., *Les Cinémathèques*, L'Age d'Homme, 1983.

XVIII^e siècle. La Convention de Berne du 9 septembre 1886, qui regroupe 168 pays signataires, instaure la protection des œuvres, qu'elles soient publiées ou non. À la fin du XIX^e siècle ces droits sont alors reconnus, et s'appliquent alors également au cinéma puisque le film est considéré comme une succession de photographies, qui faisaient déjà l'objet de cette protection. L'œuvre cinématographique et son support appartiennent ainsi à leur ayant-droits, qui en est souvent le producteur. Lorsqu'elles sont distribuées, l'œuvre et son support sont alors prêtés aux exploitants des salles de projection, généralement moyennant compensation financière, et non cédés. Puisque la destruction des pellicules constitue la garantie que le film ne sera pas exploité après l'échéance du prêt des droits, la destruction des copies faisait alors partie intégrante du fonctionnement de l'industrie cinématographique : Pour ses ayants-droits, le film est un bien de consommation, sur lequel il dispose du droit de vie ou de mort.

Au début de son histoire, le cinéma est ainsi condamné à n'être qu'un art éphémère, que sa destruction soit chimique, puisque les premières pellicules argentiques se détériorent très vite²¹, ou intentionnelle. Dans son ouvrage *Les Cinémathèques*, Raymond Borde consacre un chapitre à la destruction des pellicules cinématographiques et en évoque trois grandes vagues. Il en définit une première dans les années 1920, lorsque le cinéma passe d'un art forain à un art sédentaire : puisque le cinéma devient à ce moment une industrie de masse, les pellicules argentiques sont revendues en grande quantité dans l'industrie chimique pour reconversion. La deuxième vague définie est la plus connue : il s'agit de la destruction des pellicules du cinéma muet, jugé comme dépassé, lors du passage au cinéma sonore dans les années 1930. La troisième vague définie, proportionnellement moins importante, est associée au passage des pellicules de nitrate de cellulose au film acétate : ce dernier étant ininflammable et ne fondant pas comme les premières le font, il est jugé plus sécuritaire. De nombreuses copies nitrates ont alors été jetées au profit des copies acétate.²²

Dès 1898, Boleslaw Matuszewski reconnaît, dans *Une nouvelle source de l'histoire, création d'un dépôt cinématographique historique*²³, le cinéma comme une source historique et patrimoniale, et préconise la création d'un musée ou d'un dépôt du cinéma. Deux

²¹ On estime la durée de vie moyenne d'une pellicule en nitrate de cellulose (les premières pellicules à être utilisées) à 50 ans.

²² BORDE R., *Les Cinémathèques*, op. cit. p.11-36.

²³ MATUSZEWSKI B., *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, 1898.

décennies plus tard, Hermann Häfter, dans *Das Kino und die Gebildeten*²⁴ (en français : “Le cinéma et ses instruits”), paru en 1915, articule les enjeux et difficultés auxquelles de telles structures pourraient faire face, avant même qu’elles n’existent, et articule diverses stratégies de conservation²⁵. Ces deux textes témoignent du fait qu’un courant de pensée favorable à l’idée de la constitution de ce qu’on appelle aujourd’hui *cinémathèques*, né alors très vite après l’apparition du cinéma, existe bien, mais que cette idée n’est pas encore suffisamment ancrée puisque ces deux textes demeurent alors avant-gardistes : Si le 27 août 1919 Lénine décide de nationaliser l’industrie cinématographique soviétique, les pouvoirs publics européens restent en effet, hors cas nationalistes, assez peu intéressés à l’idée de préserver les productions cinématographiques.

Les collections cinématographiques émanent alors principalement de particuliers et d’initiatives personnelles, et s’appliquent à des champs généralement bien délimités, ou sont soumises à une forme de sélection esthétique dans le choix des œuvres conservées. En parallèle à l’établissement de ces collections personnelles se constituent des ciné-clubs, qui organisent des séances de projection et des rencontres entre cinéastes et spectateurs. Mais il faut attendre les années 1930 pour que l’idée qu’il faut conserver tout le cinéma s’impose. Et pour que, par prolongement, des réelles cinémathèques naissent.

Elles naissent en parallèle à l’apparition de l’idée que le cinéma n’est pas seulement un spectacle marchand, mais bien un art, à lui seul. Pour Roberta Shapiro, la légitimation patrimoniale du cinéma se confond avec la « transformation de ce non-art en art »²⁶. Nadia El Kenz, qui cite Ange-Dominique Bouzet, déclare :

la cinémathèque naît à partir du moment où le concept d’art se substitue à celui du spectacle, et le film cesse d’être une valeur marchande aux manifestations immédiates et éphémères pour devenir, au même titre que les autres arts, un instrument culturel. Instrument pour lequel des institutions doivent être créées, afin de le pérenniser. “Car ce qui permet de caractériser [...] une discipline quelconque comme un art, ce sont

²⁴ HÄFKER H., *Der Kino und die Gebildeten: Wege zur Hebung des Kinowesens*, Cologne, Volksverein-verlag, 1915.

²⁵ BALLHAUSEN T., « On the History and Function of Film Archives », *European Film Getaway*, 2008, p.2.

²⁶ SHAPIRO R., « Qu’est-ce que l’artification ? », manuscrit d’auteur, publié au XVIIe Congrès de l’Association internationale de sociologie de langue française « L’individu social », Tours (5 au 9 juillet 2004), dactyl, p. 1.

essentiellement trois choses : la reconnaissance de l'objet créé en tant qu'oeuvre, l'acquisition par l'histoire de l'art et la concrétisation par un "musée"²⁷.²⁸.

Elle ajoute de plus :

On ne peut baptiser les collections d'avant 1930 du substantif de "cinémathèque", mais plutôt de celui de "filmothèque", car elles partent de l'idée de conserver non pas pour préserver le cinéma en soi, mais pour être [...] essentiellement fonctionnelles, d'où la délimitation de leur champ d'action à des domaines particuliers.²⁹.

Ce basculement de paradigme s'opère parallèlement à la pulsion de sauvegarde qui accompagne la disparition du cinéma muet au profit du cinéma sonore dans les années 1930 : Cette rupture donne en effet du sens à la constitution de collections d'un patrimoine que l'on sait alors risquer de disparaître, elle fait émerger la nécessité de le conserver et d'en constituer des archives.

1.1.2 - La constitution de structures dédiées au patrimoine cinématographique

La première cinémathèque, dans cette conception moderne, est fondée en 1933 en Suède, à Stockholm. La même année est fondé le *British Film Institute* (en français : Institut du Film Britannique) à Londres. Ils sont suivis par le *Reichsfilmarchiv* (en français : Archives du film du Reich) à Berlin en 1934, la Cinémathèque française à Paris en 1936, et les cinémathèques de Bruxelles, Moscou et Milan en 1938. Dans les pays capitalistes, ces structures émergent d'organismes privés ou de cinéclubs subventionnés, alors que dans les pays socialistes, elles tendent à émerger plutôt d'initiatives étatiques³⁰. Elles naissent alors à la fois sous l'impulsion des organismes qui les précèdent, sous la pression des milieux intellectuels et sous une pression politique.

Les statuts propres à chaque cinémathèque ou archives du film bien sûr diffèrent, mais les trois principes qui leur sont souverains, sont souvent les suivants, ici formulés par la

²⁷ BOUZET A., «La Cinémathèque, belle quinquagénaire», *Libération*, 12 févr. 1986, pp. 34-35.

²⁸ EL KENZ N., «Les premières cinémathèques.», *Communication et langages*, 108 - 2ème trimestre, 1996, p.80..

²⁹ *Ibid* p.89.

³⁰ CLOSET A., *Cinémathèque royale de Belgique*, mémoire, Université Libre de Bruxelles, 1981.

Fédération Internationale des Archives du Film, la FIAF : « Promouvoir la collecte et la conservation des films, comme des œuvres d'art et/ou des documents historiques »³¹ ; « faciliter la collecte et la conservation de documentations de toutes sortes liées à ce qui précède »³² ; et « promouvoir l'art et la culture cinématographique et encourager la recherche historique dans tous les aspects du cinéma »³³.

Bien qu'elles cherchent à conserver tout le cinéma, ces structures restent fortement influencées par les personnalités de ceux qui les dirigent : L'enrichissement de leurs collections dépend grandement de leurs attraits et sensibilités, et des relations, professionnelles et personnelles, qu'ils entretiennent, entre eux d'abord, mais aussi avec les producteurs, distributeurs et autres professionnels du domaine cinématographique. Puisque ces structures restent encore souvent, en principe, des structures illégales (puisqu'elles conservent des pellicules qui auraient dû être détruites), ces relations interpersonnelles jouent alors un rôle important dans le processus de patrimonialisation dont font l'objet leurs collections, et dans la légitimation de ces structures : Leur histoire est intrinsèquement liée à celles de leurs conservateurs. Une génération de conservateurs a par ailleurs marqué l'histoire du cinéma et des cinémathèques, musées et archives du film. Parmi eux figurent notamment Henri Langlois, fondateur et conservateur de la Cinémathèque française, et Jacques Ledoux, conservateur de la Cinémathèque royale de Belgique, dont il sera question plus tard dans ce mémoire.

Ces structures prennent le nom de *cinémathèque* ou *archives du film*, et sont parfois accompagnées de *musées du film*, *bibliothèques du film* ou de *centres de documentation du cinéma*. Si toutes ces structures s'intéressent et participent au même domaine (le patrimoine cinématographique) certains expliquent ces dénominations différentes par des fonctions premières différentes. Nommer, après tout, est une affaire de positionnement. Christophe

³¹ FIAF (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM), *FIAF Statutes & Rules*, FIAF, 2015, p. 6.

(en version originale dans le texte en anglais : « *to promote the collection and preservation of films, as works of art and/or as historical documents* »)

³² *Ibid*

(en version originale dans le texte en anglais : « *to facilitate the collection and preservation of documentation of all kinds relating to the above* »)

³³ *Ibid*

(en version originale dans le texte en anglais : « *to promote film art and culture and encourage historical research into all aspects of the cinema* »)

Gauthier et Natacha Laurent, de la Cinémathèque de Toulouse définissent les missions (ou fonctions) de ces structures et les dénominations qui y sont associées, ainsi :

L'ensemble de ces missions consiste à la fois à conserver (archives et cinémathèques), documenter (archives, cinémathèques et bibliothèques), enfin valoriser (cinémathèques et ciné-clubs, ces derniers ne reposant pas sur des collections à proprement parler) le cinéma dans ses aspects les plus divers ³⁴.

Bien sûr, ces missions s'entremêlent, s'entrecoupent et se complètent. Ces structures restent, quoi qu'il en soit, des structures qu'on pourrait qualifier de structures soeurs. On note dans cette citation, que le terme de *cinémathèque* est le seul qui répond là aux trois fonctions premières déterminées. Il semblerait alors que la notion de *cinémathèque* soit, parmi ces structures, la plus polyvalente, la plus ubiquiste. Il faut tout de même nuancer cette différenciation, puisqu'un grand nombre de *cinémathèques* utilisent elles-même, pour se définir, aussi le terme d'*archives du film*, et inversement. Il en va de même, dans le domaine du cinéma, pour les notions de *bibliothèque* et de *centre de documentation* : ces deux expressions sont bien souvent utilisées sans distinction. Il faut noter que l'utilisation du suffixe *-thèque*, qui sert à désigner un ensemble, et qui est utilisé dans les expressions *cinémathèque* et *bibliothèque*, relève de la langue française et ne dispose pas toujours d'équivalents dans les autres langues. L'allemand par exemple emploie l'expression équivalente *Kinemathek*, mais en anglais en revanche il n'existe pas d'équivalent à l'expression puisque ce substantif n'existe pas. Il semble alors difficile d'établir une typologie stricte qui déterminerait une réelle différence entre les *cinémathèques* et les *archives du film*. On peut cependant penser que le terme de *cinémathèque* est préféré dans les langues qui disposent du suffixe *-thèque* à celui d'*archives du film* notamment par analogie au terme *bibliothèque*, dont les actions semblent généralement mieux cernées par le public que celles des archives. Quant à l'appellation *musée*, on peut imaginer que celle-ci est choisie pour apporter une légitimité aux structures en prenant le nom, le musée étant en effet un type d'institution reconnu comme patrimonial, et pour insister sur leur fonction d'exposition.

³⁴ COHEN E., GOETSCHEL P., «La Cinémathèque de Toulouse Questions à Christophe Gauthier et Natacha Laurent», Sociétés & Représentation, 32, 2011, p.186.

Le processus de patrimonialisation du patrimoine cinématographique ne s'arrête évidemment pas dans les années 1930 avec la constitution de structures qui lui sont dédiées, puisque le processus de patrimonialisation est un processus qui s'effectue sur un temps généralement long, et qui répond à des considérations mouvantes, en constante évolution.

1.1.3 - Une patrimonialisation de longue haleine

Dans les années 1980, la prise de conscience patrimoniale du cinéma s'accélère au niveau international : l'UNESCO adopte en septembre 1980 une recommandation pour la sauvegarde et la préservation des images en mouvement. Pour ce faire, trois points sont préconisés : La création d'archives du film ou de télévision dans les pays qui n'en disposent pas encore, l'institution du dépôt légal pour les productions nationales et le dépôt volontaire pour les productions étrangères, et la fourniture de moyens suffisants.³⁵

Dans *Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français* Stéphanie-Emmanuelle Louis se penche sur les évolutions des considérations patrimoniales dont les collections des cinémathèques font l'objet :

En 1986, Jean A. Gili et Pierre Milza appellent, dans la Revue d'Histoire moderne et contemporaine, à ce que "le film ne soit plus considéré comme une simple source mais comme un secteur autonome de la recherche historique"³⁶, ajoutant que "l'histoire du cinéma devient un chapitre important de l'histoire socio-culturelle"³⁷ dès lors qu'on ne l'isole plus des autres phénomènes artistiques, ni des courants culturels et idéologiques présents dans la société.³⁸

³⁵ UNESCO. «Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement». [en ligne]. UNESCO, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.unesco.org/fr/legal-affairs/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

³⁶ AUDÉ F., «Compte-rendu», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXIII, « Cinéma et société », avril-juin 1986, 1895, revue d'histoire du cinéma, 1, 1986, p.32. p. 177.

³⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁸ LOUIS S.E., «Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 79, 2016, p. 50-69

Elle indique en outre, plus haut dans son développement, au delà des évolutions dont font l'objet les collections patrimoniales des cinémathèques, l'évolution des considérations patrimoniales dont ces structures font elles-même l'objet :

Pour Philippe Poirrier, la publication au début des années 2000 de la première thèse française sur les cinémathèques par Patrick Olmeta³⁹ marque l'émergence de "la patrimonialisation du cinéma"⁴⁰ comme problématique d'histoire culturelle. Les cinémathèques s'étant peu à peu imposées en France comme des musées du cinéma, il est légitime que la problématique patrimoniale se soit développée concomitamment à l'écriture de leur histoire.⁴¹

En matière de patrimoine, et par extension, de lieux patrimoniaux, la réflexivité est en effet un enjeu important. S'il est accepté que les cinémathèques accueillent des collections patrimoniales en leur sein, il faut aussi prendre en compte que ces collections se constituent selon l'histoire des structures qui les détiennent, et, comme mentionné plus haut, selon les personnalités à l'origine de leur constitution : L'histoire du cinéma ne nous apparaît pas par elle-même comme une évidence, son écriture est influencée par les indices dont nous disposons pour l'écrire, et de la hiérarchisation à laquelle ces indices ont été soumis. Tout comme l'histoire du cinéma se construit conjointement à l'histoire de l'industrie cinématographique, elle se construit également aussi conjointement à l'histoire des cinémathèques et des archives du film, qui permettent de l'écrire et de l'activer. Intégrer l'étude des cinémathèques à l'étude du cinéma semble donc être nécessaire pour le comprendre au mieux, et pour sortir des biais occultés par le manque de recul lié au manque de connaissances des mécanismes qui régissent ou ont régi les institutions qui en garantissent la conservation.

1.2) La diversité du patrimoine *cinématographique*

Si la patrimonialisation des cinémathèques ou archives du film et de leurs collections est un processus qui s'inscrit sur un temps long, c'est aussi parce que les considérations

³⁹ OLMETA P., *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2000.

⁴⁰ POIRRIER P., *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.166.

⁴¹ LOUIS S.E., «Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français», art. cité.

patrimoniales dont elles relèvent sont diverses et variées : Le patrimoine dit *cinématographique* est en effet une catégorie patrimoniale large, qui peut se situer à la croisée de nombreux autres types de patrimoines, et qu'il nous faudra avant toute chose définir ici. Selon la définition de patrimoine établie par l'étude dirigée par Jean-Paul Oddos, *Le Patrimoine. Histoire, pratiques et perspectives*, résumé et étayé en ces mots par Alexandre Thevenot :

Le patrimoine désigne au sens premier un "bien d'héritage", à qui, par extension, on accorde aussi des sens liés au "fonds réservé", à sa "configuration matérielle", à son "classement" ainsi qu'aux "exégèses" que sa forme et son intérêt suscitent.⁴². En suivant rigoureusement ces caractéristiques, il est possible de dire que le patrimoine cinématographique désigne l'ensemble des documents ayant de près ou de loin rapport au cinéma, constitué en fonds et conservé par une institution reconnue responsable de sa sauvegarde, de sa conservation et de sa valorisation.⁴³.

1.2.1 - La constitution du patrimoine non-film

Si on s'en tient à cette définition, le patrimoine cinématographique ne peut alors n'être constitué que de *film*, au sens premier de la pellicule, puisqu'il existe un grand nombre d'autres types de documents et objets se rapportant, de près ou de loin, au cinéma : les collections des cinémathèques, archives et musées du film sont aussi composées de *non-film*. Cette dénomination très large, on l'a vu en introduction, ne fait pas l'objet d'une définition précise, et un grand nombre d'éléments peuvent être considérés comme du patrimoine cinématographique *non-film*.

Si des premières tentatives de collections de *non-film* émergent assez rapidement, en parallèle à la constitution de collections de *film* (on peut citer celle de Will Day, constituées de documents relatifs au pré-cinéma et au cinéma animé des années 1900, ou celle d'Auguste Rondel, qui collectionne dès 1895 des documents relatifs aux arts du spectacle, dont le

⁴² ODDOS, J-P. (dir), *Le Patrimoine. Histoire, pratiques et perspectives*, Paris, Éditions du Cercle, 1997, p. 58.

⁴³ THEVENOT A., *Les cinémathèques à travers le «non-film»*, mémoire de master 2 professionnel dirigé par Bonamy Robert, Université Grenoble Alpes, 2016, p.70

cinéma⁴⁴), constituer des collections *non-film* en cinémathèque n'est pas toujours chose évidente. Dans *Les Cinémathèques*, Raymond Borde écrit en 1982 que « l'idée que les documents ont autant d'importance que la pellicule, est une conviction récente »⁴⁵, et admet de plus que « la théorie des bibliothèques spécialisées dans le cinéma est encore à faire »⁴⁶ : La priorité des cinémathèques a demeuré pendant longtemps la constitution de collections de *films*, peut-être parce que, comme mentionné plus haut, elles se sont en premier lieu formées pour sauver celui-ci d'une disparition certaine.

Dans l'univers des cinémathèques francophones, la création de la Bibliothèque du Film (BiFi) à Paris, née d'une séparation des collections de *film* et de *non-film* de la Cinémathèque française, permet, du moins en partie, de sortir des paradigmes d'opposition qui entourent ces collections. Pour Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque française à l'origine de cette séparation, séparer les collections *non-film* des collections *film* c'était offrir à ces collections « des conditions favorables au développement des métiers de l'archive »⁴⁷. Pour Marc Vernet, qui a été son directeur, « la grande chance de la BiFi aura été de pouvoir immédiatement se détacher de la tradition de cinémathèque, d'école, ou de centre d'archives pour se fixer à elle-même ses propres règles de conduite et ses propres objectifs »⁴⁸. Elle est en effet la première structure en France à tenter d'établir une uniformisation à la normalisation des collections de *non-film*. La Bibliothèque du Film a par la suite réintégré la Cinémathèque, en 2007, dans l'objectif non pas de « restaurer cet antagonisme mais bien pour ajouter une force de proposition à la structure aux côtés de ses activités traditionnelles de cinémathèque (programmation, projections de films, conférences...) et du Musée du cinéma »⁴⁹.

⁴⁴ DORCHAIN J.P., BLOT-WELLENS C., « Introduction » dans LEYDER D. (dir.), *Non-film, la mémoire du cinéma / Filmgerelateerde collecties, het geheugen van de film*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique / Archief- en Bibliotheekwezen in België, 2015, p.11

⁴⁵ BORDE R., *Les Cinémathèques*, op. cit., p.181.

⁴⁶ *Ibid.* p. 188

⁴⁷ DORCHAIN, J-P., BLOT-WELLENS C., « Programmer, exposer : "le filet qu'on jette dans la mer". Quelques questions à Dominique Païni », dans LEYDER D. (dir.), *Non-film, la mémoire du cinéma / Filmgerelateerde collecties, het geheugen van de film*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique / Archief- en Bibliotheekwezen in België, 2015, p. 136.

⁴⁸ VERNET M., « La BiFi 1992-2001 : Patrimoine et management », *Bulletin des bibliothèques de France*, 5, 2001, p.63.

⁴⁹ THEVENOT A., *Les cinémathèques à travers le «non-film»*, op. cit. p.68

S'il existe des faits généraux qui permettent de dépasser la dichotomie *film* et *non-film*, comme l'émergence d'autres supports que le *film* pour fixer l'oeuvre, et de réfléchir la constitution des collections *non-film*, les mécanismes qui s'y appliquent sont différents pour chaque cinémathèque et son histoire propre, il est alors difficile d'établir un basculement général dans l'intérêt porté au *non-film*. Ce basculement semble venir simplement de la notion générale que la sauvegarde du cinéma dans son ensemble est importante, et découler ainsi de la même impulsion que celle qui a permis de patrimonialiser le *film*⁵⁰. Le patrimoine *non-film* permettant de plus aux cinémathèques de répondre au besoin d'exposition, les collections *non-films* apparaissent alors comme indispensables, au même titre que le *film* pour faire vivre le cinéma.

1.2.2 - L'intérêt patrimonial large des collections cinématographiques

En effet, si le *film* en tant que support est patrimonial, l'oeuvre qu'il fixe l'est également. C'est pourquoi le *non-film* ne s'intéresse pas seulement au support mais aussi au contenu auquel il permet d'accéder. Si on les englobe sous le terme *patrimoine cinématographique*, c'est car la portée du cinéma en matière patrimoniale dépasse ce paradigme d'opposition entre le *film* et le *non-film*.

L'intérêt documentaire du cinéma, et donc du patrimoine cinématographique, émerge assez rapidement, on l'a vu avec l'écrit de Boleslaw Matuszewski : Le cinéma est très vite vu comme un outil documentaire. Ses inventeurs, les frères Lumière, l'utilisent par ailleurs dès son début pour filmer des événements locaux à travers le monde⁵¹, et ainsi, les documenter. On le voit également dans la constitution de collections pédagogiques par exemple, qui font du cinéma un outil utile à l'instruction. Les documents des collections des cinémathèques et archives du film constituent en effet un patrimoine documentaire dans les deux sens du terme: ils sont à la fois eux même des documents qui apportent des informations, ou peuvent appartenir au genre que l'on nomme *documentaire*. Un élément de patrimoine

⁵⁰ DORCHAIN, Jean-Paul et Camille Blot-Wellens, « Programmer, exposer : « le filet qu'on jette dans la mer ». Quelques questions à Dominique Païni », op. cit. p.13

⁵¹ GARCIA MARTIN, P. «Comment les frères Lumière ont inventé le cinéma». [en ligne]. National Geographic, 26/02/2019 [consulté le 24/08/2023]
<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>

cinématographique peut ainsi constituer une source historique, aussi bien de l'histoire au sens général (il peut par exemple être un recueil de mémoire) que de l'histoire de l'art, des sciences et techniques ou de l'histoire de l'industrie cinématographique (ou de l'histoire d'un élément précis de l'industrie cinématographique).

D'autres types de considérations patrimoniales mettent plus de temps à émerger, on a mentionné plus haut qu'il faut attendre les années 1930 pour que le cinéma soit considéré comme un art, puisque les questions patrimoniales évoluent parallèlement à des questions sociétales : Le fait que le cinéma soit un patrimoine artistique ne s'est pas imposé mais est une considération qui a été construite. La notion de patrimoine *industriel et technique* et la notion de patrimoine *audiovisuel* sont par exemple des notions patrimoniales assez récentes, auxquelles le patrimoine cinématographique peut se rattacher.

Il serait alors impossible d'établir une liste exhaustive des types de patrimoines englobés par la catégorie qu'est le patrimoine cinématographique. D'abord par la grande diversité des objets et des documents qui le constitue (on ne met généralement pas dans les mêmes catégories patrimoniales une caméra, une affiche ou une maquette qui a servi de décor) et par la grande variété des sujets que le cinéma s'approprie (le film ethnographique, les films de propagande et les faux films par exemple font l'objet de considérations particulières). Cela est ensuite rendu impossible par le fait que les questions patrimoniales sont encore vouées à évoluer et à se (re)déterminer : le patrimoine cinématographique sera toujours analysé à travers des filtres patrimoniaux nouveaux.

Ainsi, les cinémathèques, archives et musées du film sont des structures nées d'une impulsion de sauvegarde face à la destruction certaine des films, qui œuvrent pour le patrimoine cinématographique au sens large. Ainsi, leur champ ne saurait se limiter au *film* seulement, et englobe des intérêts patrimoniaux larges, qui se sont construits au cours du temps. C'est dans ce contexte global qu'est née la Cinémathèque royale de Belgique, qui sera présentée plus amplement dans la partie suivante.

2) La cinémathèque royale de Belgique et son interface publique

“CINEMATEK”

2.1) Émergence et histoire récente de l’institution

2.1.1 - Le Club de l’Écran

Les statuts du *Club de l’Écran* de Bruxelles paraissent au Moniteur Belge, recueil qui assure la production et la diffusion de publications officielles et publiques, en août 1931⁵². Son fondateur, André Thirifays, est rapidement rejoint par Henri Storck, cinéaste et fondateur du ciné-club d’Ostende, et Pierre Vermeyleen, cinéophile et avocat militant dans le mouvement communiste. Leur première intention était éminemment politique, il s’agissait de faire connaître les films russes en Belgique. Dans les mots d’André Thirifays : «Notre ciné-club à l’origine se voulait propagateur de l’idéal communiste et des films qui défendrait celui-ci»⁵³.

Pourtant, dans les statuts parus au Moniteur, l’article premier annonce « L’association a pour objet de propager et de défendre l’art cinématographique en faisant connaître les oeuvres représentatives des différentes écoles et en luttant contre le conformisme artistique et social qui caractérise l’industrie cinématographique »⁵⁴. C’est bien cela qu’ils vont faire, puisque le ciné-club dépassera vite cette physiologie politique pour s’intéresser plus largement au cinéma d’avant-garde, et prend pour objectif de défendre les cinéastes indépendants et de les aider à se constituer un réseau de spectateurs. Le *Club de l’Écran* programme ainsi douze séances par an dans Bruxelles, et organise de plus des séances dites *éducatives* en province pour d’autres ciné-clubs, des écoles ou encore des syndicats.

La brochure éditée en 1936 pour fêter les cinq ans de l’association affirme cette volonté:

Un seul grand souci a présidé au choix des films projetés à notre écran : celui de servir le développement d'un art que l'emprise du commerce a laissé encore à un stade mineur. Le cinéma est le plus admirable des moyens d'expression que l'homme ait jamais eu entre les

⁵² Annexes au moniteur belge de 1931. recueil des actes concernant les asbl et les établissements d’utilité publique jouissant de la personnalité publique, acte 1012

⁵³ Lettre d’André Thirifays à Raymond Borde

⁵⁴ *Ibid.*

mains. Nous voudrions qu'il devienne, à la mesure de sa puissance, à la fois le reflet de notre époque et le plus efficace des instruments de progrès social.

Pour que cette évolution se poursuive normalement, il faut garantir au cinéaste le droit à la libre expression de sa pensée. C'est la lutte pour ce droit essentiel, reconnu dans les pays démocratiques aux tenants des autres arts, que nous avons mis et voulons mettre à l'avant-plan de notre activité. C'est elle qui motivera notre irréductible opposition à toutes les formes de censure officielles ou officieuses (les dernières étant souvent les pires), ainsi qu'aux entreprises des commerçants qui n'hésitent pas à falsifier les œuvres qui tombent entre leurs mains.

Notre tâche la plus importante consistera donc à défendre les cinéastes indépendants, les jeunes, à faire connaître leurs tentatives, à les aider par une critique intelligente, et, par la constitution d'un réseau de spectateurs dans tout le pays, à leur assurer un public qui les soutiendra matériellement et moralement.⁵⁵

2.1.2 - La Cinémathèque de Belgique

L'association sans but lucratif *Cinémathèque de Belgique* (ASBL) paraît, elle, au *Moniteur* en avril 1938⁵⁶. Elle est fondée par André Thirifays, Henri Storck et Pierre Vermeylen, sous l'impulsion notamment de Henri Langlois, un des fondateurs de la Cinémathèque française, qui avait rencontré André Thirifays plus tôt dans l'année⁵⁷. Ils sont rejoints par trois critiques de cinéma, Joris de Maeght, René Jauniaux et Carl Vincent. Ils ont pour objectif de réunir la collection de films et de documentation la plus large possible et d'en assurer la consultation et l'étude, dans un but scientifique et esthétique.

Pierre Vermeylen écrit cette année les statuts de la Cinémathèque, et fonde le principe de la parité linguistique et politique au sein de son comité. Ces principes sont toujours d'actualité, et ces statuts, qui suivent, sont toujours ceux en vigueur :

⁵⁵ CLUB DE L'ÉCRAN, «Ce que nous voulons», *Cinq années d'activité du club de l'écran 1936 : Brochure pour le 5ème anniversaire*, Bruxelles, Club de l'écran, 1936.

⁵⁶ Annexes au *moniteur belge* de 1938. recueil des actes concernant les asbl et les établissements d'utilité publique jouissant de la personnalité publique, acte 774

⁵⁷ MARÉCHAL C., *Cinémathèque royale de Belgique*, mémoire, Université Libre de Bruxelles, 1990.

L'objet de la Cinémathèque est donc:

"a) De réunir et de conserver une collection de films de cinéma et de télévision, possédant un intérêt esthétique, technique, social, historique permanent, en vue de permettre l'étude du cinéma et de la télévision considérés comme arts, techniques, moyens de communication ou documents d'archive reflétant le visage et les événements d'une époque.

b) De réunir et de conserver la plus large documentation possible relative au cinéma et à la télévision considérés sous leurs aspects esthétiques, sociologiques, économiques et techniques, en ce compris notamment les livres, brochures, périodiques, photographies, affiches, scénarios, maquettes et dessins ayant servi à la production des films.

c) D'assurer dans un but artistique, scientifique ou pédagogique la consultation et la diffusion de ces films et documents dans les limites où l'y autorisent les obligations et engagements pris envers les ayants droit ou les cinémathèques étrangères.

d) D'une façon générale, de promouvoir la culture, la connaissance et l'amélioration du cinéma et de la télévision, par l'organisation de projections, cours, journées d'étude, stages, conférences, expositions; par l'édition et la distribution d'ouvrages, de périodiques, catalogues, de films ayant une corrélation avec ses activités ; par toute autre voie jugée utile"⁵⁸.

La volonté est de créer une cinémathèque ouverte et pluridisciplinaire, orientée vers tous les cinémas.

Il faut cependant attendre la fin de la guerre pour que la Cinémathèque puisse prendre réellement son envol. Sa collection s'enrichit à l'issue de la guerre grâce aux nombreux dons de l'industrie cinématographique, notamment ceux des laboratoires belges et de la société Gevaert, mais aussi grâce au séquestre de l'UFA : elle reçoit les films saisis (ou du moins, ce qu'il en reste) et les films distribués par le service de propagande allemand.

La Cinémathèque de Belgique propose alors dès 1944 des projections à travers le ciné-club *Le Séminaire de l'Écran de l'Art*, qui succède au *Club de l'Écran*, et qui propose des films classiques dont des films muets. Dans les premières années, la cinémathèque

⁵⁸ *Ibid.*

fonctionne uniquement sur les recettes de ces projections, et connaît des difficultés financières importantes, ce qui est resté vrai tout au long de son histoire. Pour André Thirifays « toute cette période qui va de 1945 à 1960 fut placée sous un signe vivant d'enthousiasme qui n'avait d'égal que la misère de [leurs] ressources »⁵⁹.

En 1945, l'ASBL s'établit au palais des Beaux-arts de Bruxelles, qui lui offre son hospitalité. En 1946 elle intègre la *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF), créée en 1938, qui regroupe les plus grandes cinémathèques sur le plan international. En 1948 Jacques Ledoux est nommé conservateur, et en 1950 la Cinémathèque inaugure un dépôt climatisé pour la sauvegarde des films nitrates, c'est le premier en Europe. En 1951, le gouvernement belge lui accorde alors pour la première fois des subventions, demandées dès 1938, qu'elle touche en 1952.⁶⁰

Grâce à son adhésion à la FIAF, sa participation au Festival mondial du Film et des Beaux-Arts de 1947, et à la création du Festival du Film Expérimental et Poétique de Knokke-le-Zoute («EXPRMNTL»), la Cinémathèque s'est créé un réseau solide parmi les professionnels du domaine cinématographique, les exploitants distributeurs et laboratoires. En 1951 se crée alors l'Association *Les Amis de la Cinémathèque*, qui permet de systématiser les dépôts volontaires, l'enrichissement des collections se faisant principalement grâce à la générosité de l'industrie du cinéma, la plupart des objets (*film* et *non-film*) conservés ayant été confiés gratuitement à la Cinémathèque à des fins de préservation.

S'ensuit alors une reconnaissance institutionnelle. En 1962, la Cinémathèque fête ses vingt-cinq ans en présence du Roi, et est nommée cinémathèque *royale*. Cette même année Jacques Ledoux inaugure avec Constantin Brodzki et Corneille Hannoset le *Musée du Cinéma*, en projet depuis 1959. Il dispose d'un espace muséal, dans lequel on trouve une exposition illustrant l'histoire du pré-cinéma, et d'une salle de projection d'une centaine de places. En 1967 on en inaugure une deuxième, plus petite, d'une trentaine de places, destinée à la projection de films muets. Le Musée du Cinéma est ouvert tous les jours, et chaque jour sont projetés trois films. Les films ne sont projetés qu'une fois, pour assurer la meilleure

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ CINEMATEK, *50 ans de la Cinémathèque*, Bruxelles, CINEMATEK, 1988.

rotation possible de la collection. Ces projections sont assez novatrices, car elles sont organisées par thématiques, et car ces thématiques cherchent à être exhaustives.

L'Écran du Séminaire des Arts et le Musée coexistent pendant un an, puis le ciné-club s'éteint, le Musée permettant en effet de projeter déjà à lui seul deux milles films par an. Avec la création du Musée, deux pôles d'activité émergent : conserver et montrer. La Cinémathèque conserve, le Musée montre.

Puisque c'est la seule structure en Belgique en son genre, dédiée à la promotion de la culture cinématographique la plus large possible, et qu'elle s'adresse aux deux communautés linguistiques, la Cinémathèque royale de Belgique est nommée en 1966 établissement reconnu d'*utilité publique* : elle devient le dépositaire par excellence du patrimoine cinématographique belge.

Jacques Ledoux reçoit en 1988 à titre posthume, quelques mois seulement après sa mort, le prix Erasme⁶¹ pour sa contribution exceptionnelle dans le domaine cinématographique : sa philosophie de tout conserver, sans sélection, qu'il a appliquée à la Cinémathèque royale de Belgique.

Le plus grand enjeu de la Cinémathèque demeure ses finances. Entre 1977 et 1989, les subventions représentent en moyenne 80% de son budget. A titre d'exemple, en 1990, le *Nederlands Filmmuseum* (la cinémathèque des Pays-Bas, aujourd'hui appelée *EYE Film Instituut Nederland*), dispose d'un budget 2,5 fois plus élevé, bien que sa collection ne soit équivalente en quantité qu'au quart de la collection belge,⁶².

2.1.3 - Du musée du cinéma à CINEMATEK

Le palais des Beaux-Arts, construit par Victor Horta dans les années 1920, et qui abrite le Musée du cinéma, fait l'objet en 2002 d'un plan de rénovation. En effet, une loi adoptée en 1999 et en vigueur dès 2002 transforme le Palais des Beaux-Arts en une société anonyme de

⁶¹ Le prix Erasme récompense les personnes ou les institutions qui ont contribué à la diffusion et l'image de la culture et des valeurs européennes. Il est décerné depuis 1958.

⁶² CLOSET A., *Cinémathèque royale de Belgique*, op. cit.

droit public à vocation sociale, et l'Association Sans But Lucratif qui assurait la gestion du bâtiment absorbe alors une grande partie des sociétés affiliées abritées par le Palais. Le plan de rénovation visait alors à permettre une meilleure gestion et utilisation de l'espace. De plus, outre la détérioration courante de certaines parties du bâtiment, de nombreux puits de lumière avaient été occultés au cours des années. L'axe principal de la rénovation visait alors à remettre en l'état le bâtiment tel que Victor Horta l'avait imaginé, soit, dans un style art déco tardif. Si le Musée du Cinéma n'a pas été absorbé et a pu conserver son indépendance, il a tout de même été intégré à ce plan de rénovation, puisque certains de ses murs sont en réalité ces puits de lumière.

Lors de l'étude du bâtiment par l'équipe d'architectes, on découvre sous le musée une zone non bâtie d'environ 350 mètres carrés ⁶³. Cela a permis au Palais des Beaux-Arts de creuser deux nouvelles salles d'exposition et de rétablir la liaison qui existait entre la rue et un hall⁶⁴, et a permis au musée du cinéma d'aménager deux salles de projection en sous-sol plutôt qu'au rez-de-chaussée.

Entre 2006 et 2009 le Musée du Cinéma ferme ses portes dans le cadre de ce projet de rénovation du Palais des Beaux-Arts, mais la Cinémathèque royale de Belgique continue à projeter des films, notamment dans l'ancienne salle de conférence du Palais des Beaux-Arts, mise à sa disposition pendant les travaux.

Fin janvier 2009, le Musée du Cinéma rouvre ses portes et dévoile au public sa nouvelle scénographie, ainsi que ses deux nouvelles salles de projections : la salle Ledoux, qui peut accueillir 117 personnes, et la salle Plateau qui peut en accueillir 29. Ce changement de décor est accompagné d'un changement de nom : on appelle désormais le Musée du Cinéma et la Cinémathèque royale de Belgique « CINEMATEK », ce qui permet d'utiliser un seul et même nom pour les différentes communautés linguistiques, et ainsi d'assurer une parité linguistique. À la réouverture au public, c'est donc toute l'interface publique qui a fait peau neuve.

⁶³ BELGA. «Le Musée du Cinéma devient "Cinematek"». [en ligne]. RTBF.be, 02/02/2009 [consulté le 24/08/2023]

<https://www.rtbef.be/article/le-musee-du-cinema-devient-cinematek-5298363>

⁶⁴ RÉGIE DES BÂTIMENTS. «Palais des Beaux-Arts : travaux antérieurs de restauration». [en ligne]. Régie des bâtiments, le gestionnaire immobilier de l'État fédéral, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.regiedesbatiments.be/fr/palais-des-beaux-arts-travaux-anterieurs-de-restauration>

2.1.4 - La cinémathèque aujourd'hui

Aujourd'hui, les statuts de la Cinémathèque royale de Belgique sont toujours ceux imaginés par Pierre Vermeulen, l'espace muséal et les salles de projection sont toujours tels qu'ils ont été aménagés en 2009, et son interface publique est toujours désignée par "CINEMATEK". CINEMATEK se décrit elle-même ainsi :

CINEMATEK est une archive cinématographique internationale axée sur le cinéma belge et régional ; "local dans un contexte international". En tant qu'institution scientifique, nous souhaitons partager nos archives et notre savoir-faire avec des partenaires dans le domaine de la recherche. En tant qu'institution d'utilité publique, nous souhaitons partager notre passion du cinéma avec un large public éducatif et direct.

Avec l'une des collections de films les plus importantes et les plus éclectiques au monde, la Cinémathèque Royale de Belgique navigue entre l'expression artistique des auteurs-cinéastes, le divertissement accessible à un large public et la recherche scientifique à vocation historique et sociale.

Le fonctionnement de CINEMATEK se distingue dans ces trois domaines ; une fonction d'archivage (la conservation durable de l'ensemble de notre collection), une fonction d'enquête (promouvoir la recherche à partir de cette collection) et une fonction publique (programmer des films de cette collection). Ensemble, ces trois domaines forment l'ensemble du champ sur lequel joue la Cinémathèque Royale de Belgique.

Le cinéma porte en lui la riche culture de notre humanité: il ne représente pas seulement le résultat d'une expression artistique individuelle, mais nous donne aussi un aperçu anthropologique et en tant que tel une réflexion sur notre société. La collection de la Cinémathèque royale de Belgique nous offre un regard détaillé sur ce passé récent ; qui nous étions et qui nous sommes. Il est important que nous n'excluons aucun film ou document de la projection, mais que nous encadrions certains films de manière appropriée en tenant compte du racisme et du spectre de genre.

Avec notre collection de films et liés au cinéma et notre savoir-faire en matière de cinéma et de conservation, nous voulons stimuler activement la recherche - en collaboration avec les universités, les collèges, les écoles de cinéma et d'autres partenaires. Aujourd'hui plus que jamais, des voix différentes sont nécessaires pour contribuer au dialogue culturel et

social. Des voix qui peuvent venir des sciences, des arts et d'une connaissance de notre histoire. Avec des recherches approfondies, une programmation diversifiée et une éducation ciblée, CINEMATEK souhaite contribuer à cette conversation sociale en cours.⁶⁵.

En effet, de par sa fonction d'archivage, sa composante *conservation*, forte, la Cinémathèque est considérée par l'État belge plutôt comme un établissement scientifique qu'un établissement culturel. Ses dotations financières structurelles lui sont par ailleurs accordées principalement par la Politique scientifique fédérale, qui « est chargée par le gouvernement de la préparation, l'exécution et l'évaluation de la politique scientifique en soutien des compétences de l'Autorité fédérale »⁶⁶. Elle lui attribue chaque année environ 3 millions d'euros. Cette dotation est complétée par des financements attribués par la Loterie Nationale, Société Anonyme soumise au contrôle du gouvernement fédéral belge par le biais des Ministères des Finances et des Budgets. Cumulées, ces deux dotations élèvent l'aide publique fédérale accordée à la Cinémathèque royale de Belgique à environ 3,5 millions d'euros annuels.

À ces aides s'ajoutent des aides financières complémentaires attribuées ponctuellement, donc non structurelles, accordées pour des projets par diverses institutions, les Communautés belges, l'Europe ou encore des sponsors ou des mécènes.

La Cinémathèque royale de Belgique souffre ainsi d'un sous-financement important. En 2017, la collection de la Cinémathèque royale de Belgique est doublement équivalente en termes de quantité à celles d'Amsterdam ou de Paris, et pourtant, elle est largement moins financée.

Cela est aussi univoque en termes de ressources humaines. À titre comparatif, en 2020 la Cinémathèque française a pu employer 213 Équivalents Temps Plein Travailleurs⁶⁷, alors que

⁶⁵ CINEMATEK. «Notre institution, Notre vision». [en ligne]. CINEMATEK, [consulté le 24/08/2023] <https://cinematek.be/fr/notre-institution/onze-visie>

⁶⁶ BELSPO. «Qui sommes-nous ?». [en ligne]. Belspo, [consulté le 24/08/2023] https://www.belspo.be/belspo/organisation/about_intro_fr.stm

⁶⁷ CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, Rapport d'activité 2020, Paris, Cinémathèque française, 2020 (<https://www.cinematheque.fr/media/rapport-d-activit-2020-de-la-cin-math-que-fran-aise.pdf>, consulté le 13/07/2023). p.83

la Cinémathèque royale de Belgique ne peut en employer que 45. Par manque de moyens, la rémunération de ses salariés est malheureusement même en dessous des barèmes applicables envisagés par les commissions.⁶⁸

Quant aux questions de la fonction publique de CINEMATEK, un effort conscient est effectivement de tout montrer et d'être au service de tous les cinémas, dans la lignée de ce que la Cinémathèque royale de Belgique annonce dans ses statuts, et dans la lignée du travail entrepris par son ancien conservateur Jacques Ledoux. Dans un ouvrage qui lui a été dédié, Jean-Marie Buchet, cinéaste belge, dit :

J'ai une idée, une très vague idée de ce qu'est la Cinémathèque de Belgique. Une des choses que je ne pardonne pas à ce pays c'est d'ignorer qu'il y a là une des collections les plus extraordinaires du cinéma mondial. Si l'Égypte a les pyramides de Gizeh, la Belgique a la Cinémathèque royale de Belgique. Je suis sérieux.

Ceci est en partie dû au fait que Ledoux avait une qualité extraordinaire : il ne méprisait rien. Quelque chose était sur pellicule, ça valait la peine de le conserver. Ledoux n'était pas sélectif du tout. Et consciemment. C'est un film, il faut le conserver, point. [... Il] a très vite compris que le rôle des musées du cinéma était de faire découvrir le cinéma sous toutes ses formes⁶⁹.

La volonté de montrer tout le cinéma et de contribuer à une conversation sociale, comme annoncé plus haut par la structure, est rendue assez évidente par la programmation et les divers cycles qu'elle propose. Cela sera exposé plus bas, dans la partie 2.3.2 de ce chapitre, dédiée au département des activités publiques.

2.2) Un stage réalisé à cheval entre les départements des collections *non-film* et des activités publiques : Établir des liens centre de documentation et programmation

Inscrite en seconde année de Master Patrimoine et Musées, parcours « Valorisation et Médiation des Patrimoines » à l'Université Paul Valéry Montpellier III, mais aussi diplômée

⁶⁸ CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2020, page 21

⁶⁹ BUCHET J.-M., « Il faut dire qu'à l'époque une cinémathèque était une institution illégale... » dans CINEMATEK, *Jacques Ledoux*, Bruxelles, CINEMATEK, 2021, p.28

d'une Licence Arts, Culture et Patrimoine parcours « Métiers du livre et stratégies numériques », je souhaitais, pour finaliser mes études, réaliser un stage à mi chemin entre ces deux disciplines.

La Cinémathèque royale de Belgique m'a alors proposé de réaliser un stage à cheval entre le département des collections *non-film* ou *film related*, chargé des collections de patrimoine écrit et graphique et de la collection d'objets liés au cinéma, et le département des activités publiques, chargé de l'accueil des publics, de la programmation et de la diffusion des activités de la cinémathèque.

Le stage a ainsi été découpé à hauteur de trois jours par semaine auprès du département des collections *non-film* ou *film related*, et de deux jours par semaine auprès du département des activités publiques. Sur le volume horaire total du stage, j'ai donc effectué l'équivalent de trois mois complets au département des collections *non-film* et de deux mois complets au département des activités publiques.

2.3.1 - Le département des collections *non-film*

Le département des collections *non-film*, ou en anglais *film related* (terme, préféré à son homonyme français par la Cinémathèque royale de Belgique, bien que les deux soient utilisés) a pour objectif de collecter, conserver et assurer la consultation de documentation liée au cinéma belge et international dans un but scientifique et esthétique :

Le Centre de documentation gère la bibliothèque ouverte au public ainsi que l'acquisition, la conservation, la numérisation et la mise en accès des collections afférentes au cinéma (*film-related* collections) telles que les livres, publications périodiques, photos, affiches, dossiers et revues de presse, fonds d'archive et scénarios, tant en version papier qu'en format numérique.⁷⁰

En effet, la Cinémathèque royale de Belgique collecte depuis sa création en 1938 de nombreux livres, périodiques (revues, annuaires et publications de festival), affiches, photographies, dossiers de presse, scénarios et fonds d'archives. Ces documents ont été un

⁷⁰ CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2021, p.7.

point focal de la collection de la Cinémathèque dès ses débuts, mais il faut tout de même attendre les années 1950 pour que le département et le centre de documentation soient créés officiellement. Pour le *non-film* comme pour le *film*, la règle d'or est de ne pas opérer de sélection parmi les documents mais de tout conserver.

Les collections du département *non-film / film related* sont ainsi constituées de plus de :

- 67.000 livres, de la période du pré-cinéma aux titres récents, adaptés au grand public tout comme aux spécialistes ;
- 6.000 titres de publications périodiques : revues, annuaires et publications diverses de festivals ;
- 600.000 photos format papier, principalement de films belges ou internationaux, de portraits, d'exploitation et de promotion mais aussi de salles de cinéma et de cinémathèques, qui ont toutes également été numérisées par un prestataire externe ;
- 200.000 photos numériques natives qui complètent la collection papier ;
- 1.400.000 coupures de presse, articles et dossiers de presse publiés en Belgique et à l'étranger ;
- 6.000 scénarios et listes de dialogues déposés par des scénaristes, producteurs ou réalisateurs ou provenant du Centre du cinéma ou du Fonds Audiovisuel de Flandres ;
- 40.500 affiches en format papier et près de 30.000 affiches numériques natives, belges ou internationales, principalement de films distribués en Belgique ;

et de différents fonds d'archives de festivals, ciné-clubs, réalisateurs et sociétés, principalement belges.

Puisqu'il n'existe pas de dépôt légal en Belgique, tous ces documents proviennent de dépôts sur base volontaire, principalement de distributeurs, sociétés de production, ou de collectionneurs privés, ou proviennent d'échanges ou d'acquisitions.

Les collections du département *non-film / film related* sont abritées dans trois lieux. Au siège social, à la bibliothèque mais aussi à travers deux autres étages, et dans deux dépôts séparés du siège social de la structure. Le premier est situé à proximité directe du siège social, et donc de la bibliothèque, on y conserve principalement les documents livres et les fonds d'archives. Le second est excentré d'environ une demi-heure selon le moyen de transport. Ce

dernier est partagé entre les départements des collections *non-film* ou *film related* et le département des collections de *films*, pour le *non-film* on y conserve principalement les affiches.

Les documents de la collection *non-film* sont accessibles au public au centre de documentation de la Cinémathèque royale de Belgique, soit à la bibliothèque de CINEMATEK. Il est situé au sous-sol du siège social de la Cinémathèque, au 3, rue Ravenstein dans l'ancien hôtel aristocratique de Clèves, dans le centre de Bruxelles. Il s'agit de l'unique bibliothèque consacrée entièrement au cinéma sur le territoire belge. Elle est ouverte au public les lundis, mercredis et vendredis. En 2018 elle a accueilli 1310 lecteurs, soit 12 lecteurs par jour⁷¹. En 2022 elle a accueilli 849 lecteurs, soit 8 lecteurs par jour⁷².

Le département des collections *non-film* est composé de huit personnes : un responsable, cinq collaborateurs du centre de documentation (dont trois travaillent à temps partiel), un bibliothécaire et une collaboratrice dédiée aux objets de cinéma.

L'équipe est de plus épaulée par quatre volontaires bénévoles, qui travaillent dans le dépôt où sont conservées les affiches et accueille régulièrement des stagiaires. En effet, le budget structurel de la Cinémathèque royale de Belgique ne permet malheureusement pas d'employer plus de collaborateurs, certaines missions sont alors assurées par des volontaires bénévoles et des stagiaires. Il s'agit en particulier du traitement de fonds d'archives (déposées par des réalisateurs, leurs ayant-droits ou des sociétés de production) ou celles de la Cinémathèque (ses archives propres ou les archives des événements récurrents qu'elle organise ou a organisé), de la gestion de la photothèque, et de l'inventorisation de la collection d'affiches.

Les travaux de numérisation de la Cinémathèque royale de Belgique sont partiellement financés par le *Service public fédéral de programmation Politique Scientifique* ou *Politique scientifique fédérale*, dit BELSPO à travers le programme de numérisation DIGIT qui vise à soutenir les musées, bibliothèques et archives fédéraux belges dans la numérisation du patrimoine scientifique et culturel. Ainsi, un pourcentage des salaires du personnel du

⁷¹ CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2018.

⁷² CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2022.

département des collections *film* et *non-film* ou *film related* participant aux actions de numérisation entre dans le budget alloué par BELSPO à la Cinémathèque et non pas dans son budget structurel. Le programme de numérisation actuellement en cours est le programme DIGIT-04 lancé en 2019 et aboutissant en 2024. Il permet à la Cinémathèque royale de Belgique de numériser notamment une partie de sa collection d'affiches. Ce programme sera détaillé dans la suite du déroulé de ce mémoire et présenté plus amplement dans le chapitre III à la partie «1.2.1 - Le plan de numérisation de l'État fédéral belge et son application à la Cinémathèque royale de Belgique».

2.3.2 - Le département des activités publiques

Le département des activités publiques est le département chargé de la fonction publique de Cinémathèque royale de Belgique mentionnée plus haut, soit de l'interface publique « CINEMATEK ».

Pour ce faire, il est divisé en trois volets. Le premier est le volet *programmation*, chargé de la programmation des projections de film, des événements et des expositions. Le deuxième est le volet *éducation*, chargé des visites guidées, des ateliers et séances à destination des scolaires, des séances jeune public et famille, et de la collaboration avec des partenaires éducatifs. Le troisième, et dernier, est le volet *communication*, chargé de l'information du public et de la presse des activités de CINEMATEK, principalement à travers le site internet de la structure, la brochure trimestrielle, la newsletter et les réseaux sociaux.

Le département des activités publiques est composé de quatre programmeurs, d'une éducatrice, d'une responsable d'accueil et de salle, et de douze chargés d'accueil et projectionnistes.

La grande majorité de la partie de mon stage réalisée auprès du département des activités publiques a été réalisée auprès du volet *éducation* et du volet *programmation*. C'est pourquoi ces deux volets seront détaillés ici. Cependant, il ne sera question dans la suite, dans le chapitre III à la partie «2.2) Permettre au public de s'appropriier les collections uniquement de mon activité au volet *éducation*. En effet, mon activité auprès du volet *programmation*,

bien qu'étant en lien avec le patrimoine écrit et graphique, n'était pas en lien avec les affiches de cinéma et n'a donc pas pour vocation à être détaillée dans le présent mémoire.

Le volet éducation :

L'offre proposée par le volet éducation à destination des publics scolaires et jeunes publics est découpée en deux tranches d'âge principales : de 3 à 12 ans et de 12 à 18 ans. La Cinémathèque propose des visites guidées, des projections et des ateliers sur des thèmes divers et variés, comme le pré-cinéma, les effets spéciaux et le trucage, les effets sonores, les techniques d'animation, la restauration de films, le jeu théâtral, les mouvements cinématographiques et le pouvoir des images dans nos sociétés contemporaines.

Le volet éducation du département des activités publiques n'est composé que d'une seule personne, qui travaille étroitement avec les programmeurs, la responsable de salle du musée, les projectionnistes et ses deux partenaires éducatifs : le Service de Culture Cinématographique et CINEA, anciennement appelé le *Vlaamse dienst voor filmcultuur* (en français : « Service flamand de culture cinématographique »).

De plus, pour les animations, la coordinatrice du volet éducation fait appel à des professionnels des domaines concernés par le propos des ateliers : pour les animations «Jeu d'acteur.rice» (qui porte sur le jeu théâtral) et «Écouter les images» (qui porte sur les effets sonores) par exemple, elle travaille avec une comédienne.

Les visites guidées de l'espace muséal et les activités pédagogiques sont proposées en français et en néerlandais. En 2019, avant la crise sanitaire liée au Covid-19, le volet *éducation* a pu proposer 60 visites guidées de l'espace muséal, 74 animations dans les locaux de CINEMATEK, 5 animations propres à la Cinémathèque en classe, et 47 animations en classe dans le cadre des projets à long terme en lien avec le Service de Culture Cinématographique.⁷³

⁷³ CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2021, p.17.

En plus des animations, le volet éducation propose un programme de projection récurrent, intitulé «Jeunes Fan de Ciné», le dimanche après-midi.

Le volet programmation :

Toute l'année, la Cinémathèque royale de Belgique propose quatre projections par jour et des projections supplémentaires en fin de semaine. Le service de programmation propose des programmes uniques dédiés à des réalisateurs ou à des acteurs, ou des programmes thématiques très variés.

En plus de ces programmes uniques, elle offre des programmes récurrents :

- «Classics», propose des films qui ont influencés le développement du cinéma,
- «Films de Jadis» propose des films dit populaires des années 1930 à 1980,
- «OurStory» propose des films qui représentent les communautés queer et LBGT,
- «B to Z», une sélection mensuelle de deux films catégorisés série B sur le même thème,
- «Jeunes Fans de Ciné» propose des films à destination de la jeunesse,
- «Anthologie du cinéma muet» propose des films muets accompagnés au piano,
- «Anthologie libre» propose des films rarement montrés
- et «Sorties nationales» propose des films belges inédits, souvent atypiques.

CINEMATEK organise également cinq jours par semaine des projections hors-les-murs de films d'art et d'essai, issus de ses collections ou inédits, dans le studio Agnès Varda du centre culturel Flagey, situé également à Bruxelles. Celles-ci sont soutenues financièrement par une aide au cinéma d'art et d'essai de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Parallèlement au travail de sélection pour les projections, l'équipe de programmation élabore également des expositions, et préparent des événements, comme des collaborations avec des musées ou la venue de réalisateurs.

2.3.3 - Les liens entre centre de documentation et programmation

En 1996, la Bibliothèque publique d'information a organisé un cycle de séminaires intitulé *Le Musée et la Bibliothèque, vrais parents ou faux amis?*. Ces deux types d'institution, et les deux disciplines qui y sont associées, ont effectivement connu au cours de leurs histoires de nombreux rapprochements et de nombreux éloignements.

Les musées et les bibliothèques relèvent traditionnellement de deux branches des *sciences de l'information et de la communication* : la *muséologie* et la *documentologie*. La muséologie est définie sur la plateforme Ortolang, (Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue) du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) comme : «Science et techniques concernant la conservation, le classement et la présentation des collections, ainsi que l'organisation et l'animation socioculturelle des musées»⁷⁴. La documentologie est définie sur la même plateforme par une citation de H. Bernaténé dans son ouvrage *Comment concevoir, réaliser et utiliser une documentation* écrit en 1955 et réédité en 1965 comme « l'activité qui consiste à rechercher les sources de documentation, à les recueillir, à enregistrer les notions qu'elles contiennent et à diffuser ces notions auprès des intéressés tout en assurant la conservation méthodique des sources »⁷⁵.

Si les limites entre ces deux institutions semblent à la fois bien délimitées dans nos constructions et représentations mentales, elles peuvent tout de même rester aussi quelque peu floues quant au patrimoine constitué par leurs collections, puisque les musées conservent aussi des livres et que les bibliothèques et centres de documentation conservent aussi des objets tels que, souvent, des médailles ou des pièces. De plus, pour ces deux institutions, il s'agit de conserver, classer et présenter des collections qui peuvent être, comme on vient de l'énoncer, documentaires ou muséologiques. En ce sens, les musées et les bibliothèques relèveraient-ils alors tous deux à la fois de la muséologie et de la documentologie?

⁷⁴ CNRTL. «Muséologie». [en ligne]. CNRTL Ortolang Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.cnrtl.fr/definition/mus%C3%A9ologie>

⁷⁵ CNRTL. «Documentologie». [en ligne]. CNRTL Ortolang Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, [consulté le 24/08/2023]

<https://cnrtl.fr/definition/documentologie>

Dans *Collection de presse, numérisation et patrimoines des bibliothèques*, Geneviève Lallich-Boidin et Céline Brun-Picard citent Germain Viatte qui écrit en 1990 : « Un musée, c'est d'abord une collection ; ce n'est ni un manuel, ni un spectacle, ni un forum, mais il est peut-être à la fois tout cela à travers l'objet »⁷⁶. Elles complètent :

Intrinsèquement, la collection se situe bien au cœur de l'approche fonctionnelle de la bibliothèque, comme dans celle du musée. Elle est d'abord perçue tel un gage de significativité documentaire, et cet élément prend tout son sens [...] quand il s'agit de traiter de la politique d'acquisition patrimoniale d'une bibliothèque. Constituer la collection, la nommer, l'enrichir apparaît comme un travail de mise en contexte ou de mise en perspective du document avec d'autres objets grâce auxquels il est possible d'en découvrir l'intérêt – un des sens possibles – à destination d'usagers ou de publics. C'est la collection qui devient exemplaire, via l'assemblage organisé d'exemplaires de monographies ou de publications en série.⁷⁷

Elles continuent plus loin : «En bibliothèques, tout comme dans les musées, la fonction patrimoniale de l'objet est donc rattachée à l'exercice de la collection et du projet intellectuel qui la gouverne.»⁷⁸ et «Du point de vue fonctionnel, bibliothèques et musées se ressemblent, c'est une évidence. La «chaîne patrimoniale» est une «chaîne documentaire», qu'elle soit appliquée aux objets en trois dimensions des musées ou aux textes des bibliothèques»⁷⁹.

La situation des centres de documentation associés à des musées pourrait amplifier encore ce rapprochement entre musée et bibliothèque et entre chaîne *patrimoniale* et chaîne *documentaire*, leurs collections, aussi bien *patrimoniales* que *courantes*, se rapprochant bien évidemment des collections des musées dont ils dépendent.

En cinémathèques, les centres de documentation sont souvent les détenteurs des collections dites *non-film*. Si l'expression *non-film* englobe tout ce qui n'est pas de la pellicule, et qu'un centre de documentation est l'attributaire de cette collection, on peut le

⁷⁶ LALLICH-BOIDIN G., BRUN-PICARD C., «Collections de presse, numérisation et patrimoine des bibliothèques.», *Culture & Musées*, 21, 2013. p.98.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.* p.102.

⁷⁹ *Ibid.*

considérer comme l'attributaire à la fois des collections *documentaires* et de collections *muséales* de la cinémathèque à laquelle il est associé.

À la Cinémathèque royale de Belgique, la bibliothèque et le centre de documentation dépendent du département *non-film* et détiennent ses collections. En matière d'expositions, le département des activités publiques, chargé de la programmation culturelle, est l'investigateur. Bien qu'une partie des expositions ne porte pas sur les collections propres de la Cinémathèque, le département des activités publiques fait ainsi souvent appel au département *non-film* pour composer ses expositions. Pour l'instant, le département des collections *non-film*, dont le but premier est de conserver, n'a pas encore proposé d'expositions mais répond simplement aux demandes (être force de proposition en matière d'exposition est bien évidemment pour le département des collections *non-film* envisagé comme quelque chose de souhaitable mais n'est pour l'heure pas possible au vu du peu de moyens humains dont il dispose : cela nécessiterait en effet de pouvoir créer un poste⁸⁰). Ainsi, pour chaque cycle ou rétrospective, quelques documents illustratifs et ouvrages sont présentés.

Parmi les collections *non-film*, un type de document est particulièrement connu du grand public : l'affiche de cinéma. Le prochain chapitre lui sera dédié.

⁸⁰ Entretien avec Jean-Paul Dorchain.

Chapitre II - L'affiche de cinéma, un patrimoine écrit et graphique cinématographique

La 9^e édition du Dictionnaire de l'Académie française désigne comme affiche une «Feuille manuscrite ou imprimée apposée sur les murs ou à certains emplacements réservés, pour donner connaissance au public d'un avis officiel ou privé»⁸¹. Le terme d'affiche vient du verbe *afficher*, lui-même une extension des verbes *ficher* ou *fixer*. L'affiche s'auto désigne et se définit alors par son mode d'attache. Il en va de même pour son synonyme placard, qui, selon la 9^e édition du Dictionnaire de l'Académie française encore, décrit un «Texte, manuscrit ou imprimé, que l'on affiche dans un lieu public pour informer la population »⁸² et qui au XIV^e siècle désigne la « lettre qui n'est pas pliée »⁸³. On attribue à l'affiche diverses fonctions, dont les principales sont l'information, la séduction, et l'esthétique.

Dans ce chapitre, il s'agira d'abord de déterminer la place de l'affiche de cinéma au sein de l'affichage public et au sein de la catégorie générale qu'est l'affiche, et à en faire émerger les spécificités et les divers intérêts patrimoniaux. Il s'agira ensuite de déterminer les freins auxquels la conservation, la valorisation et la médiation font face.

1) Les affiches de cinéma ...

1.1) L'affichage public et de l'affiche de cinéma

1.1.1 - Bref historique de l'affichage public et de l'affiche

L'affichage public n'a rien d'une idée récente, les messages publicitaires ou politiques qui ornaient les *alba*, murs enduits de calcaire destinés aux publicitaires et annonceurs de

⁸¹ ACADÉMIE FRANÇAISE. «Affiche». [en ligne]. Dictionnaire de l'académie française, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0721>

⁸² ACADÉMIE FRANÇAISE. «Placard». [en ligne]. Dictionnaire de l'académie française, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P2624>

⁸³ *Ibid*

Pompéi en témoignent. La communication lettrée s'est cependant faite rare dès le V^e siècle, et a laissé une place bien plus importante à la communication orale. Chacun aujourd'hui connaît la figure emblématique du crieur public, très prégnante dans l'imaginaire collectif du Moyen-Âge notamment. En effet, les informations administratives circulent longtemps par la proclamation et les lectures collectives, c'est durant la Renaissance que l'écrit reprend progressivement une place de choix au cœur de la société. L'affiche est mentionnée en France dès 1407 dans une lettre de Charles IV portant sur l'interdiction de placarder des convocations d'assemblées dans des églises sous le nom *crédules*. Selon Marcel Fitoussi, la première affiche telle qu'on la définit aujourd'hui aurait été inventée en 1456 par William Caxton⁸⁴, celui qui a apporté l'imprimerie de Gutenberg en Angleterre⁸⁵, pour faire connaître les cures thermales de Salesbury.

On distingue deux types d'affiches : l'affiche officielle, qui sert de communication à la royauté et à l'Église, et l'affiche privée, composée d'annonces légales ou financières et d'annonces de promotion pour les créations. Ces dernières ont connu une expansion importante au cours du XVII^e siècle. L'évolution de l'affiche de cinéma est indéniablement liée à celle plus vaste de l'affichage public et de l'affiche publicitaire, ce pourquoi il est intéressant de s'y pencher ici brièvement.

L'histoire de l'affiche, bien sûr, est intrinsèquement liée à celles des évolutions techniques, qu'elles aient des conséquences directes ou indirectes sur l'élaboration des affiches. La recherche en matière d'affiches et d'affichage ne peut se faire sans recherche en matière de gravure, imprimerie, typographie ou graphisme, puisque les moyens techniques disponibles sont décisifs à la création d'une affiche. À partir de 1715 la gravure sur bois permet de placer des dessins sur les documents typographiques et l'invention de la lithogravure vers 1798 apporte une encore plus grande facilité à reproduire des dessins détaillés. La chromolithographie, inventée en 1837, permet même d'imprimer 10 000 feuilles à l'heure, et d'utiliser jusqu'à 16 couleurs : L'illustration et la littérature illustrée, notamment la littérature illustrée jeunesse qui apparaît au XIX^e siècle, connaissent suite à cette invention une véritable explosion. Les libraires sont les premiers à utiliser des placards illustrés et

⁸⁴ FITOUSSI M., *L'Affichage*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1996, p.8

⁸⁵ BRITISH LIBRARY. «William Caxton». [en ligne]. British Library People, [consulté le 24/08/2023]
<https://www.bl.uk/people/william-caxton#:~:text=William%20Caxton%20>

colorés pour faire la promotion des prochaines parutions. Cet essor annonce l'âge d'or de l'image qui se profile, et l'iconographie commerciale devient le standard de communication. C'est à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que se scellent les codes du langage graphique de l'art de l'affiche, dont l'héritage perdure encore aujourd'hui. Parmi les affiches les plus célèbres de cette période, et toujours reprises, on peut citer *Le Chat Noir* de Théophile Steinlein.

En France, la loi du 29 juillet 1881 sur la liberté de la presse abroge toutes les dispositions relatives à l'affichage public qui lui ont précédé : On passe en matière d'affichage d'un système préventif (d'un besoin d'une autorisation d'affichage préalable à l'affichage, et donc d'une censure *a priori*) à un système répressif (qui réprime uniquement les délits lorsqu'ils sont commis). La liberté d'affichage devient alors quasi-totale, et alors, «[d]ans un contexte sociétal grandement urbanisé, l'affiche s'impose comme l'indispensable allié d'un nouveau système de communication. »⁸⁶ : De la fin du XIX^e au trois quarts du XX^e siècle, l'affiche est omniprésente dans l'espace public et urbain.

De la fin du XIX^e au début du XX^e siècle (Bruno Commercial indique en 2012 dans son ouvrage *L'affiche et le cinéma* la période 1880 à 1915) le monde du spectacle est le plus grand commanditaire d'affiches illustrées. Le cinéma ne fait pas figure à part, il en est lui aussi particulièrement friand.

Le début du XX^e siècle est de plus marqué par des évolutions techniques et technologiques majeures, mais aussi par de nombreux mouvements artistiques et de design, qui s'emparent de l'affiche à la fois dans l'art commercial et dans l'art comme le Futurisme, le Dada, le Bauhaus ou le style typographique international (école suisse de design). Avec ces deux derniers mouvements, l'art de l'affiche connaît un basculement : de la recherche d'une prouesse illustrative, on passe à la recherche d'une forme de communication claire, concise et succincte, qui prend forme artistiquement par l'utilisation des formes et des couleurs. Les affiches polonaises et tchécoslovaques de cette période sont reconnues internationalement pour leur graphisme conceptuel, éloigné de tous les styles graphiques précédents, qui leur permettait contourner la censure pour diffuser des messages politiques. En matière

⁸⁶ COMMUNAL B., *L'affiche et le cinéma*, op. cit., p.26

cinématographique, on peut citer parmi les affiches polonaises celles de Roman Cieślewicz, qu'il a élaborées, dans cette lignée, dans la complète liberté de sa vision artistique, loin de toute pression commerciale : le cinéma a constitué pour lui un territoire fertile d'expérimentation⁸⁷.

Au cours des années 1950, le boom économique que connaît l'Europe de l'Ouest à l'issue de la seconde guerre mondiale encourage le consumérisme de toutes les classes sociales et économiques : La production en masse d'affiches publicitaires, et *in extenso* d'affiches de cinéma, reflète la production en masse des marchandises (culturelles ou non) dont elles font la promotion.

L'arrivée des nouvelles technologies a ensuite considérablement modifié les processus de création des affiches et leur place dans les sociétés. L'apparition de la Conception Assistée par Ordinateur dans les années 1980 a conduit à une certaine mécanisation de la composition des affiches publicitaires, et la multiplication des supports de diffusion de l'information en ligne dans les années 2000 a conduit à une multiplication des formats.

1.1.2 - L'affiche de cinéma

L'affiche de cinéma n'est, à ses débuts, pas dédiée à une œuvre cinématographique, mais au procédé de la projection. Le cinéma naît en 1895, et les premières affiches de cinéma font, jusqu'aux années 1910, la promotion de ce procédé, présenté comme une véritable attraction, les films étant en effet alors montrés principalement dans des arrières boutiques de cafés et commerces, voire même dans des fêtes foraines. Ces affiches ont un double rôle de promotion et d'éducation, puisqu'au-delà d'informer le public de ce procédé et des projections qu'il permet, certaines affiches mettent en avant les comportements à adopter. Une des plus connues de ces affiches au double rôle est la toute première, celle de Marcellin Auzolle qui fait la promotion du *Cinématographe Lumière*. Cette affiche illustrée remplace le programme de la première séance payante du Cinématographe Lumière, qui s'est tenue le 28 décembre 1895, qui n'était composé que de texte.

⁸⁷ GRABOWSKA-KONWENT A., «Les affiches de cinéma polonaises de Roman Cieślewicz», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 85, 2018, p. 105-112.

Le public, bien évidemment, n'était alors pas encore familier avec les procédés cinématographiques, ni même avec ce à quoi une projection pouvait ressembler. Il fallait alors l'éduquer quant aux codes, aux pratiques, associées à ceux-ci. Cette affiche illustrée, proposée dès 1896, permettait alors de répondre au double besoin d'informer et d'éduquer : Elle présente le public assis, face à un écran, et montre ce à quoi ressemble une projection (soit, une image plate sur un écran). Elle annonce ainsi simultanément : le média, l'environnement physique du cinéma et les codes et comportements qui lui sont associés, son inventeur, mais aussi en partie le programme de projection, puisqu'elle représente *L'Arroseur arrosé* (1895), une des dix *vues* alors projetées lors de ces présentations publiques.

Dans les années 1900 et 1910, le public mieux averti, le cinéma gagne en popularité, et entame alors une transition d'un art forain à un art purement sédentaire : des salles de projection, dédiées au procédé cinématographique s'implantent.

Les exploitants de ces salles continuèrent à faire réaliser des affiches sur mesure pour le programme de leur salle (plutôt que pour les films projetés) parfois jusqu'aux années 1920 mais l'expansion importante du cinéma entraîna vite la nécessité pour les entreprises de production de mettre en place une réelle infrastructure de diffusion des films et des campagnes de promotion harmonisées et réfléchies : Elles commencent alors à s'organiser afin de maîtriser le circuit du film, et donc aussi celui de l'affiche.

Les affiches ne furent alors plus commandées par les exploitants, mais plutôt par les distributeurs ou même par les producteurs, qui réalisent des cahiers des charges de plus en plus précis : Les affiches grand format, 120 x 160 cm, avec un intérêt esthétique fort, orienté sur la ressemblance des personnages représentés sur l'affiche aux acteurs qui les incarnent, prévalent. On laissait sur ces affiches une bande vierge, souvent sur la partie haute, réservée aux cinémas et exploitants, pour qu'ils puissent y apposer leur nom et les horaires des séances de projections. Les entreprises Pathé et Gaumont notamment, installent un modèle d'intégration verticale : ils commandent leurs affiches auprès d'artistes ou ateliers d'artistes et les font imprimer en interne, dans leurs propres imprimeries.

Il est par ailleurs important ici de préciser que le cinéma ne gagne pas en popularité sans l'affiche, et que ces deux médias ne se développent pas parallèlement : Le cinéma et

l'affiche de cinéma naissent simultanément et se nourrissent mutuellement. Le cinéma n'aurait pu se faire connaître sans affiche, puisque celle-ci a servi, premièrement, on l'a vu, à le faire connaître, mais aussi, dans un deuxième temps, à le faire gagner en légitimité. En effet, elle le présente comme un média à part entière et met en avant des acteurs ou comédiens reconnus afin de toucher un public plus élitiste, qui considère alors encore le cinéma comme une attraction foraine. Pour Michael Cadé, président de l'Institut Jean Vigo, c'est l'affiche qui «a transformé l'invention des frères Lumières en 7ème Art [, d'] une certaine façon elle l'a inventé»⁸⁸, en «l'intégrant dans la série noble des spectacles où des grands acteurs disputent à des grands auteurs la palme de la culture légitimée»⁸⁹. Leur développement, leur essor, ne se juxtaposent pas, mais se font donc bien conjointement. C'est alors aussi conjointement au gain de popularité du cinéma que naît réellement la lithographie cinématographique (puisque évidemment sans cinéma, il n'y a pas d'affiche de cinéma), que des formats spécifiques commencent à se standardiser et que des sémiotiques naissent. Si aux débuts du cinéma on essaye d'attirer le public avec des billets et des dépliants soignés qui rappellent ce qui se faisait dans les théâtres ou les opéras, ce sont dès lors les affiches à la composition narrative qui s'imposent.

Les premières sémiotiques types, toujours utilisées aujourd'hui, apparaissent à cette période. On peut citer ici l'affiche pour *Le masque d'horreur* d'Abel Gance de 1912 qui présente une typographie stylisée, l'affiche pour *Fantômas* de Louis Feuillade de 1913 qui présente une sémiotique de type portrait⁹⁰, ou encore, quelque peu plus tard, l'affiche pour *Le capitaine fracasse* d'Alberto Cavalcanti de 1929 qui présente le personnage principal en gros plan au centre, puis les personnages secondaires dans un ordre décroissant selon leur importance narrative dans l'œuvre cinématographique.

Dans les années 30, la photographie fait son apparition dans le monde des affiches. Une nouvelle sémiotique naît, à base d'une ou plusieurs scènes du film autour d'un gros plan du personnage principal ou des personnages principaux.

⁸⁸ CADÉ M., «*Du cinématographe au cinéma : une histoire d'affiches?* », dans INSTITUT JEAN VIGO, *1892-1929: l'affiche invente le cinéma*, Arles, Arnaud Bizalion Editeur, 2016, p.15

⁸⁹ *Ibid*

⁹⁰ Il semble cependant intéressant de préciser ici que cette affiche reprend l'illustration de Gino Starace pour la couverture du roman de Pierre Souvestre et Marcel Allain *Fantômas*, dont le film est adapté, édité en 1911 aux éditions Fayard dans la collection «Le livre populaire», dans la couverture pourra être vue dans les annexes, sous Annexe 1.

Avec l'émergence de ces sémiotiques graphiques types, ces formules stéréotypées, le cinéma et l'affiche de cinéma commencent à adopter des codes commerciaux et les emplacements des éléments deviennent réguliers. L'affiche s'affirme comme un élément clef du marketing et de la communication : Il n'est plus question de présenter le média mais bien de fixer le film en une seule image, d'en faire comprendre le genre, l'intrigue et les intentions, afin qu'il soit vu, en suivant des codes qui informent le public, qu'il soit conscient ou non de connaître ces codes.

Dans ces années 1930 encore, l'impression offset, adaptée au papier au début des années 1900, se démocratise et devient le principal procédé d'impression utilisé. La transition entre la lithographie et l'impression offset déséquilibre toutefois pendant quelques temps la production, ce qui résulte en des affiches de mauvaise qualité, imprimées avec un décalage entre les calques de couleur. Cette mauvaise qualité persiste durant la Seconde Guerre mondiale, en raison de pénuries de papier.

Pour cette même raison et durant cette même période, les affiches changent drastiquement de format : on coupe en quatre les affiches de l'avant-guerre pour en imprimer le verso, ou on imprime le verso de cartes de l'état major, comme on peut le voir ci-dessous :



Figure 1 :

Recto et verso d'une affiche pour le film *Forçats d'honneur* de Georges Lust et E.G. de Meyst, sorti en 1946.

Affichiste et ayants-droits inconnus. Exemplaire issu de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique et numérisée en interne.

Après la guerre, il est pendant un temps difficile pour l'affiche de retrouver sa place, car les annonceurs lui préfèrent d'autres médias comme la radio. Les salles de cinéma misent alors en plus des affiches sur des photographies promotionnelles, des bandes de lancement ou des *calicots*, ces grandes banderoles inscrites déployées sur les devantures des cinémas.

Dans les années 60, le cinéma perd quelque peu de sa popularité, et les affiches conséquemment aussi, bien qu'elles restent jusqu'à aujourd'hui, en France et en Belgique du moins, le premier support de communication extérieur.

Durant les dernières décennies l'affiche de cinéma a été profondément modifiée par les pratiques numériques. Elle est aujourd'hui déclinée sous plusieurs formats, afin de servir de signature, de logo en quelque sorte, à l'œuvre cinématographique.

1.2) L'affiche de cinéma et / vs l'affiche publicitaire

1.2.1 - L'affiche dite d'affichiste : une dichotomie art et publicité ?

La conception des affiches de cinéma, on l'a vu, est historiquement confiée à des illustrateurs, artistes, ou caricaturistes, qu'on nomme *affichistes*, par les entreprises de production de films. Le processus de création et les relations entre entreprises de production (clientes), affichistes (artistes) et imprimeurs restent aujourd'hui assez peu connues. Mais on sait que généralement, aux débuts des affiches, des photographies en noir et blanc et un dossier de presse semblent avoir été souvent les seuls points de départ à leur réalisation : Les affichistes ne voyaient pas toujours les films avant de créer une affiche, pendant longtemps l'invention graphique de l'affichiste était alors relativement indépendante du film.

Longtemps l'affiche n'était pas considérée comme un art mais comme des travaux *imbéciles*. De nombreux artistes comme Magritte ont alors choisi de réaliser des affiches en utilisant des pseudonymes, afin de ne pas hypothéquer leur travail sérieux, leurs travaux d'art. L'affichiste Cassandre, de son vrai nom Adolphe Jean-Marie Mouron, dira notamment en 1935 que :

L'affiche exige du peintre un complet renoncement. Il ne peut s'exprimer en elle ; le pourrait-il, il n'en aurait pas le droit. La peinture est un but en soi. L'affiche n'est qu'un moyen de communication entre le commerçant et le public, quelque chose comme le

télégraphe. L'affichiste joue le rôle du télégraphiste : il n'émet pas de message, il les transmet. On ne lui demande pas son avis, on lui demande d'établir une communication claire, puissante, précise... Une affiche doit porter en elle la solution de trois problèmes : optique, graphique, poétique.⁹¹.

Jean Carlu, affichiste phare du XX^e siècle en France et en Belgique, le rejoint : «L'affiche est un moyen de propagande destiné à associer un nom à une image, il est donc nécessaire de réduire son rôle à cette seule ambition»⁹².

Cette réduction de l'art de l'affiche vaut également pour l'affiche de cinéma. L'affiche de cinéma et sa chaîne de production étant dirigées par les entreprises de production de films, les affichistes étaient encouragés à se comporter non pas comme des artistes mais comme des publicistes. L'affiche de cinéma était même vue comme mineure au sein des affiches de publicité, et reste longtemps la moins bien rémunérée.

Et pourtant, aujourd'hui parmi les affiches de cinéma communément considérées comme faisant patrimoine, un type s'impose, les affiches dites *d'affichiste*. Ce sont généralement ces dernières qui font l'objet de monographies ou de catalogues et qui accompagnent les expositions comme celles de Jean Vigo mentionnées en introduction⁹³ ou celle de la Bibliothèque Nationale de France *À l'affiche*.

Ces affiches, d'abord considérées comme peu méritantes, ont au cours du temps été investies de valeurs. Grâce, peut-être, au processus de patrimonialisation évoqué en introduction et la notion de sauvegarde. Le cinéma subit dès les années 1930 la codification commerciale des affiches de cinéma, et dès les années 1950 l'Europe subit l'influence du marketing américain : les affiches de cinéma doivent alors s'harmoniser aux autres supports de communication comme la télévision. Cette période qui voit émerger des stratégies de distribution mondiale marque le déclin de nombreux imprimeurs traditionnels et la disparition

⁹¹ MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. «De la réclame à la publicité. Collection du musée de la publicité 1920-1950». [en ligne]. Musée des arts décoratifs [consulté le 24/08/2023] <https://madparis.fr/de-la-reclame-a-la-publicite#:~:text=Cassandre%2C%20le%20c%3%A9%3%A8bre%20affichiste%2C%20pressent,est%20un%20but%20en%20soi.>

⁹² AUZEL D., «Les affiches de cinéma au fil des films», *24 images*, 68-69, 1993, p.89

⁹³ Soit : *Le cinéma s'affiche en grand et 1892-1929 L'affiche invente le cinéma*, expositions respectivement montées en 2015 et 2016.

de nombreux illustrateurs et graphistes affichistes. Par contrebalancement avec la domination de la photographie et des pratiques numériques dans la création d'affiches, les affiches d'affichistes, menacées de disparition, s'élèvent au rang d'art pour l'œil contemporain, par opposition à une affiche considérée appartenant davantage au publicitaire ou aux publicistes.

On peut citer ici Pierre Fresnault-Deruelle qui cristallise parfaitement cet enjeu dans son ouvrage *L'image placardée* :

On a coutume d'opposer l'affiche des affichistes à celle des publicitaires [...]. Les affiches d'affichistes, comme la BD il y a trente ans, font l'objet de nombreuses expositions, d'études de caractère général (livres, articles), pour ne rien dire des monographies et des catalogues. En vérité, ceci ne laisse pas s'inquiéter si l'on veut bien considérer dans quelle situation le "9è art" (les *comics*) se trouve aujourd'hui Tardi se tait, Bilal et Fred se font rares... Un musée à part entière (rue de Paradis, à Paris) fut même, un temps, consacré à l'affiche mais ses collections durent être rapatriées au Musée des Arts Décoratifs on ne prend jamais avec autant d'égards qu'avec ce qu'on sait menacé de disparition. "Avec l'anxiété du sursitaire, dit Régis Debray dans *Vie et mort de l'image*, grandit la fureur documentaire." Activité ou activisme? Pour l'heure, une chose est certaine, l'affiche des affichistes a presque disparu, tandis que, massive et omniprésente, l'affiche des publicitaires fait la loi.⁹⁴

On associe en effet à l'affiche d'affichiste une notion plus artisanale qu'à l'affiche photographique considérée plus publicitaire, puisqu'elle mobilise les compétences artistiques classiques que sont le dessin ou la peinture. La méthode de production crée ainsi une hiérarchisation dans la valeur patrimoniale, accordée, ou non, à l'affiche.

Cette distinction entre art et publicité résulte-elle seulement d'une observation *a posteriori*, ou est-ce que d'autres signes distinguent l'affiche de cinéma de l'affiche publicitaire?

1.2.2 - Les spécificités de l'affiche de cinéma

⁹⁴ FRESNAULT-DESUELLE P., *L'image placardée*, Paris, Nathan, 1997, p.5

Dès lors que l’affiche de cinéma se concentre sur le film, et non pas sur les procédés cinématographiques, l’affiche de cinéma tient une place particulière parmi l’affichage public et l’affichage publicitaire. John Lewis fait émerger en 1962 dans son ouvrage *Printed ephemera, the changing uses of type and letterforms in English and American printing* la notion de l’imprimé dit éphémère (“*ephemera*”), soit les documents dont la pertinence est de courte durée. Nicolas Petit reprend en 1997 cette notion dans *L’éphémère, l’occasionnel et le non-livre*, ouvrage dans lequel il déclare que l’affiche, lorsqu’elle renvoie à la décision d’une autorité comme c’est le cas de l’affichage officiel ou lorsqu’elle fait la promotion d’un évènement, a un rapport au temps qui lui est spécifique et dévient alors rapidement obsolète.

L’affiche de cinéma, elle, dispose vastement moins de ce rapport spécifique au temps : L’affiche de cinéma cherche à condenser, en une seule image fixe, les images animées qui constituent le film, à en être quelque part une métaphore, puisqu’elle cherche à le représenter et à traduire ses intentions. Là encore, on peut citer Pierre Fresnault-Deruelle dans le même ouvrage qui écrit très justement :

L’affiche de cinéma, en somme, participerait d’une esthétique du naufrage, celui où sombre tout film dès lors que le mot fin s’inscrit sur l’écran, et que les servitudes de l’affichage poussent à exhumer sous formes de pièces éparses. Composer une affiche de cinéma, c’est donc faire en sorte que, face à une telle “image catastrophique”, le spectateur se sente appelé à la restituer dans le contexte fabuleux qui fait défaut le film. L’affiche de cinéma offre ainsi la particularité, tout comme la couverture de certains livres, d’être un programme (l’annonce d’un déroulement spectaculaire) et la forme “ruinée” de ce dernier.⁹⁵

La forme du message passé par l’affiche reste associée à un temps spécifique, puisque les affiches suivent des tendances graphiques et plastiques : L’affichiste (au sens large de celui qui produit une affiche) est en effet enfermé dans les codes graphiques qui lui sont contemporains. Néanmoins, le message ne devient pas obsolète pour autant, son intérêt publicitaire peut-être ⁹⁶, mais sa force évocatrice, non. Même si une affiche semble dépassée

⁹⁵ *Ibid.* p.153-154

⁹⁶ Il semble intéressant par ailleurs de mentionner ici qu’il est courant que, lors de la ressortie d’un film, son affiche soit remise au goût du jour selon les diktats et tendances esthétiques contemporaines à cette réédition.

(graphiquement ou socialement ⁹⁷), elle évoque toujours le film. L'affiche de cinéma propose, d'une certaine façon, un *échantillon* du film.

Cette évocation et cette incitation se font à travers deux éléments sémiotiques : le titre et l'image. Ces deux éléments sémiotiques ne sont généralement élaborés ni en simultanée, ni par la même personne ou par le même ensemble de personnes, mais l'imbrication de ces deux codes doit transmettre une information de la façon la plus concise et homogène possible.

Cette sémiotique double présente là encore une différence avec l'affiche publicitaire : elle fait de l'affiche de cinéma un genre à part entière qui se ne confond généralement pas (à moins que cela ne soit volontaire) avec l'affiche publicitaire. L'affiche de cinéma a en quelque sorte une *géographie* qui lui est propre, elle dispose de ses propres codes graphiques et de ses propres normes de mise en page, sa propre sémio-rhétorique. On a mentionné plus haut quelques sémiotiques types : typologie stylisée, portrait et alignement d'acteurs (ou personnages) dans l'ordre décroissant, mais il en existe bien sûr bien d'autres. Jean-Louis Capitaine propose deux catégories d'affiches : celles qui la décomposent en plusieurs tableaux, plusieurs séquences, et celles qui construisent une temporalité synthétique ⁹⁸.

C'est cette force d'évocation et cette sémiotique double de l'affiche qui en font un objet symbolique et d'affection pour le public. À travers le titre et l'image, elles permettent de fixer les images mouvantes d'un film qu'on affectionne, de faire une synthèse immobile du mobile.

Le succès d'un film est relatif à celui de son affiche, mais le succès de l'affiche est lui aussi relatif à celui du film qu'elle représente. Certaines affiches, plus ou moins récentes, sont d'ailleurs célèbres ou voire même parfois des véritables emblèmes de la *pop culture*. On peut citer par exemple l'affiche du film *Pulp Fiction* qui est reprise sur tous les formats. Dans le commerce international des *goodies* du cinéma, l'affiche est en tête et nombreux en sont les produits dérivés et les ré-interprétations. Pour ce qui est des affiches historiques, on peut citer ici Frédérique Bredin, directrice du Centre National du Cinéma pour en illustrer l'importance:

⁹⁷ (Puisque les choix esthétiques et graphiques et les choix narratifs sont liés aux mœurs contemporaines à la production.)

⁹⁸ CAPITAINE J-L, *Les premières feuilles de la marguerite. Affiches Gaumont 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1994, p.69-70

Il y a un moment extrêmement fécond entre les années 1890 et 1930 où le pré-cinéma, puis le cinéma, s'inventent, grâce aux arts visuels, une identité autre que celle du théâtre et de la foire, pour devenir non seulement le spectacle le plus populaire, mais aussi un art à part entière, au croisement de tous les autres.

Au temps du muet, les affiches de films, serials, feuilletons, burlesques, féeries et jusqu'au films d'art, renouvellent avec une grande créativité l'illustration et la publicité, et font entrer le futur 7ème art dans la culture de masse. Combien d'affiches de cette période ont à jamais marqué tout à la fois l'histoire du cinéma, le graphisme, et plus encore, l'inconscient collectif, exorcisant les peurs et les fantasmes du public, comme celles de Fantômas, de King Kong, de Metropolis ou encore de Nosferatu, mais aussi ses bons sentiments et ses désirs d'évasion? ⁹⁹.

Les affiches de cinéma, au-delà de l'opposition art et publicité, peuvent-elles témoigner ou relèvent-elles également d'autres considérations patrimoniales ?

1.3) Un patrimoine protéiforme

1.3.1 - L'affiche de cinéma, un patrimoine documentaire

À même titre que les différentes collections des cinémathèques et à l'instar des films en eux-même, les affiches de cinéma peuvent témoigner de bien de types de patrimoines. On a montré plus haut l'affiche comme un élément de patrimoine artistique et graphique, qui témoigne de tendances esthétiques mais aussi comme un élément qui témoigne de l'avancée des techniques d'impression. Elles ne sauraient cependant se limiter à cela tant elles sont au croisement de disciplines.

En matière de cinéma, elles sont d'abord bien sûr des éléments qui témoignent de l'histoire de l'industrie cinématographique, puisqu'elles présentent le plus souvent des informations importantes sur les personnes ayant participé à la production (réalisateur, acteurs, etc). Il n'est pas rare de voir des affiches qui ont été *corrigées*, soit sur lesquelles on trouve des autocollants qui modifient le titre ou le nom du producteur ou du distributeur.

⁹⁹ INSTITUT JEAN VIGO, *1892-1929: l'affiche invente le cinéma*, Arles, Arnaud Bizalion Editeur, 2016, p.5

Les modifications de titre peuvent donner des indications sur les diverses traductions de titres ou de *remarketing* ou de *rebranding* des films, pour s'adapter par exemple à une population locale. Les modifications des noms du producteur ou du distributeur, quant à elles, donnent des indices sur les rachats et les agglomérats d'entreprise du domaine du cinéma.



Figure 2 :

Affiche pour le film *Poupée diabolique* (*The psychopath*) de Freddie Francis, sorti en 1966, sur laquelle le titre français, «*Poupée diabolique*», a été remplacé par «*Vengeance diabolique*».

Affichiste et ayants-droit inconnus. Exemplaire issu de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique.

Les modifications de titre peuvent donner des indications sur les diverses traductions de titres ou de *remarketing* ou de *rebranding* des films, pour s'adapter par exemple à une population locale. Les modifications des noms du producteur ou du distributeur, elles, donnent des indices sur les rachats et les agglomérats d'entreprise du domaine du cinéma.

On fait émerger ici une notion qui est souvent associée au patrimoine écrit et graphique: celle de *service*. Le patrimoine écrit et graphique est en effet une source historique de premier ordre, il constitue un véritable patrimoine documentaire. Pour Flood, la pertinence des affiches, au sens large, «*dépasse les domaines de l'art et du design*. Leur caractère fugitif et spécifique dans le temps confère aux affiches une signification et une force poignante en tant

que documents historiques »¹⁰⁰. Cette notion de service par ailleurs, on l'a vu, est une des préoccupations patrimoniales qui a permis le processus de patrimonialisation de l'affiche.

Pour les affiches de cinéma, cela est vrai pour cette industrie, mais est vrai aussi pour d'autres disciplines. On mentionnait par exemple plus haut les affichettes imprimées au verso d'anciennes cartes de l'état major durant la première guerre mondiale : les affiches de cinéma sont aussi témoins de l'histoire globale, celle *avec un grand H*, et de l'histoire culturelle de façon plus générale, pas seulement celle du cinéma. Timmers affirme au sujet des affiches que:

Leur voix peut varier d'une simple annonce à un appel émotionnel, moral ou intellectuel, ou à une annonce impérative. De plus, étant donné qu'ils utilisent un idiome familier, ils peuvent changer de ton et de vocabulaire pour exprimer et refléter l'évolution des valeurs culturelles et des codes de comportement¹⁰¹.

Un autre élément qu'on trouve régulièrement sur les affiches de cinéma est le *timbre fiscal*. Comme on peut en voir ci-dessous :



Figure 3 :

Détail d'un timbre fiscal d'un franc, daté du 6 février 1950, placé sur une affiche de cinéma issue de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique. .

¹⁰⁰ FLOOD C., *British Posters: Advertising, Art & Activism*, Londres, V&A Publishing, 2012.

(En version originale en anglais : « ranges beyond the realms of art and design. Their time- specific, fugitive nature gives posters meaning and poignancy as historical documents ».)

¹⁰¹ TIMMERS M. (dir.), *The Power of the Poster*, V&A Publications, Londres, 1998.

(En version originale : « Their voice can vary from plain announcement to emotional, moral or intellectual appeal, or to an imperative advertisement. Also, being cast in a colloquial idiom, they can change their tone and vocabulary to express and reflect shifting cultural values and codes of behaviour ».)

En Belgique, pour pouvoir accrocher une affiche dans l'espace public, il fallait s'acquitter d'une taxe par timbre fiscal. Ces derniers sont très intéressants en matière de datation, puisque, si aujourd'hui les dates de sortie de films sont (sauf avant-première) nationalisées, cela n'a pas toujours été le cas. Les timbres fiscaux permettent de rendre compte des dates de sorties et des écarts de temps dans la distribution d'un film. Le décalage temporel de la sortie d'un même film entre pays, villes d'un même pays mais aussi notamment entre le centre-ville et les salles de quartier d'une même ville pouvait être de quelques semaines, quelques mois ou voire même parfois de quelques années.

L'affiche de cinéma est alors un outil documentaire intéressant à l'étude de la géographie urbaine et de la géographie de l'information, ainsi qu'à l'étude de la géographie sociale.

1.3.2 - L'affichette belge

Puisqu'il est question dans ce mémoire de la Cinémathèque royale de Belgique et de ses collections, mais aussi plus vastement d'affiches de cinéma, il est bien évidemment impossible de ne pas se pencher sur la question de l'affichette belge. Parmi les affiches d'affichistes dont il était question plus haut, les affichettes belges font en effet partie de celles qui sont les plus représentées dans les monographies consacrées à l'art de l'affiche. Elles se différencient en trois points.

La première caractéristique de l'affichette belge, est celle qui semble plus anecdotique peut-être, mais c'est aussi celle qui lui donne son nom : sa taille. En effet, pendant la Seconde Guerre mondiale l'affiche belge adopte en raison des pénuries de papier un format réduit, d'environ 36 x 56 cm, qui fut gardé par la suite.

La deuxième caractéristique de l'affichette belge, est son style graphique qui rappelle fortement la *ligne claire*. L'expression *ligne claire* désigne un dessin caractérisé par un trait noir d'épaisseur constante qui sépare des aplats de couleur. Ce style est hérité des contraintes d'impression qui étaient imposées à la presse illustrée, notamment celle destinée à la jeunesse, et est fortement associée à la bande dessinée, particulièrement la bande dessinée dite *franco-belge*. Facilement identifiable, c'est ce style esthétique, son intérêt graphique et sa lisibilité qui ont fait de l'affiche belge, comme pour la bande dessinée belge, un style reconnu

à l'international : Nombreuses sont les affichettes belges représentées dans des monographies de toutes origines ou qui ont fait l'objet de réimpressions pour être distribuées à l'étranger ¹⁰².

La vie culturelle et artistique belge, et donc aussi son cinéma, ont longtemps été dominés par la bourgeoisie francophone, mais à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les affiches belges commencent à présenter des doubles titres voire des triples titres quand le titre original apparaît. Cette bilinguisme spécifique à la Belgique, divisée en deux communautés linguistiques principales, est caractéristique de ses affiches. Les affiches de cinéma bilingues pourraient alors constituer un élément de patrimoine témoin de l'identité nationale.

Cependant, il serait difficile d'établir une typologie géographiquement ou par période historique indiquant quelle langue est mise en avant par rapport à l'autre, et il semble important de préciser que les titres flamants tendent de plus en plus à disparaître au profit des titres en langue originale ¹⁰³.

Si les affiches de cinéma présentent ainsi de nombreux éléments qui en font un patrimoine intéressant à bien des égards, et lui donnent une valeur historique importante, elles demeurent difficiles à étudier et à mobiliser.

2) ... Un patrimoine peu connu aux enjeux de valorisation multiples

2.1) Manque de connaissances scientifiques

2.1.1 - Un héritage d'abord issu de collections privées : de la difficile constitution de collections

La conservation des affiches de cinéma, comme c'est le cas au début pour les collections *film* et *non-film* en matière de cinéma, et comme c'est le cas de l'*éphémère* en matière d'affiches et plus généralement de patrimoine *écrit et graphique*, n'aurait pu se faire sans les collectionneurs privés. Dans *Printed ephemera, the changing uses of type and*

¹⁰² STALLAERTS R., DE HERT R., *Prochainement dans cette salle : chronique de l'affiche de cinéma belge*, Liège, Editions du Perron, 1995.

¹⁰³ Entretien avec Jean-Paul Dorchain.

letterforms in English and American printing ¹⁰⁴ John Lewis détermine que le rapport à l'imprimé *éphémère*, défini on le rappelle comme les documents dont la pertinence est de courte durée et auquel on peut rattacher l'affiche, est structuré par trois types de tradition : celle du bibliophile, celle du bibliothécaire, et celle du collectionneur amateur. C'est grâce aux collectionneurs amateurs que les affiches, et par extension les affiches de cinéma, ont petit à petit gagné le statut d'archives : c'est l'intérêt que leur porte les collectionneurs amateurs qui a éveillé son intérêt auprès des bibliothèques et autres structures culturelles qui ont des fonctions de conservation.

Le passage de l'affiche au travers des filtres patrimoniaux est en effet une chose ardue car, souffrant de la dichotomie entre le statut de publicité et celui d'art, elles ont longtemps été exclues des logiques de conservation. Nicolas Petit dans *L'éphémère, l'occasionnel et le non-livre* évoque et justifie de la manière les problèmes de conservation dont les éphémères, et donc les affiches de façon générale, font l'objet :

Les éphémères sont mal conservés par les institutions parce qu'ils sont mal pensés. Une contradiction intrinsèque à l'éphémère heurte notre esprit classificateur, donc réducteur : il s'agit de documents imprimés qui véhiculent des bruits et des échos proches de l'oralité. Véritable oxymoron par nature, l'éphémère nous trouble¹⁰⁵.

C'est l'effort de collecte mené par les collectionneurs amateurs qui permet, par la constitution de collections, d'identifier et de mettre en contexte ces documents. Ces deux mécanismes sont importants pour qu'on puisse considérer les affiches comme des biens patrimoniaux, puisqu'ils permettent de dépasser, d'aller au-delà de, cet oxymore que décrit Nicolas Petit. L'effort de collecte, du fait qu'il permet d'activer ces deux mécanismes, par système de comparaison et de hiérarchisation, permet aux collectionneurs à partir du milieu du XIX^e siècle de commencer à remettre leurs collections à diverses institutions patrimoniales : Il les légitime. Les collectionneurs amateurs sont ainsi les moteurs du processus de

¹⁰⁴ LEWIS J. *Printed ephemera, the changing uses of type and letterforms in English and American printing*, Ipswich, W.S. Cowell, 1962.

¹⁰⁵ PETIT N., *L'éphémère, l'occasionnel et le non livre (xv^e-xviii^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 22.

patrimonialisation des affiches de cinéma¹⁰⁶. Ernest Maindron exprime à ce sujet dans la Gazette des beaux-arts en 1884 dans un article portant sur les affiches illustrées :

Les collectionneurs sont des gens fort respectables. C'est à leur douce et innocente manie, à leur patience que rien ne lasse que l'on doit la conservation de nombre de documents importants, qui seraient à tout jamais perdus pour l'histoire, si, avec la persévérance qui les distingue, ils ne prenaient pas le soin de les recueillir, [et] de les classer pieusement. ¹⁰⁷

Cependant, l'enrichissement des collections d'affiches de cinéma, comme des affiches de façon générale, dépend alors grandement des intérêts personnels de chacun de ces collectionneurs. Laurent Cuvelier, dans son article *L'affiche d'avant l'affiche*, cite et traduit de l'anglais Ian Maxted : «L'historien étudiant les imprimés éphémères se retrouve dans la position d'un "paléontologue qui reconstruit des paysages millénaires à partir de preuves fournies par des fossiles éparpillés"¹⁰⁸ »¹⁰⁹. En effet, si on doit aux collectionneurs les affiches qui ont été conservées, il n'en reste pas moins vrai qu'il demeure des lacunes dans ces collections, en partie dues à la spécification, à la délimitation, de leur champ.

L'enrichissement des collections d'affiches de cinéma en cinémathèques dépend alors des centres d'intérêt de ces collectionneurs, mais aussi en outre, comme cela est le cas pour le *film* et le *non-film*, des intérêts des conservateurs et des relations interpersonnelles entretenues par les conservateurs avec les autres professionnels du domaine cinématographique.

Une des autres problématiques centrales à la constitution des collections d'affiches est le manque de moyens humains et financiers souvent observés en cinémathèque. L'acquisition d'affiches par la voie de l'achat pour combler ces lacunes est souvent rendue difficile par ce point. De plus, les collections d'affiches, *a contrario* des films ou des ouvrages par exemple,

¹⁰⁶ CUVELLIER L., «L'affiche d'avant l'affiche, Biographies d'une archive urbaine», *Histoire urbaine*, 59, 2020/3, p.87/

¹⁰⁷ Ernest Maindron, « Les affiches illustrées », Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité, Paris, novembre 1884, p. 418.

¹⁰⁸ MAXTED I., « Single Sheets from a Country Town : The Example of Exeter », in Robin, Myers (ed.), *Spreading the Word : The Distribution Network of Print, 1550-1850*, Winchester & Detroit, St. Paul's Bibliographies, 1990, p. 109.

(Version originale en anglais : « anyone who studies this body of literature today is in the position of a palaeontologist who has to reconstruct antediluvian landscapes from the evidence of scattered fossils»)

¹⁰⁹ CUVELLIER L., «L'affiche d'avant l'affiche, Biographies d'une archive urbaine», art. cité. p.85-86

sont bien moins montrées au public : elles ont alors malheureusement souvent fait l'objet de moins de considérations de conservation¹¹⁰.

La valorisation et la médiation ne peuvent se faire sans conservation, puisqu'il est certainement impossible, ou du moins très difficile, de valoriser ou de faire la médiation de quelque chose dont l'on ne dispose pas. En matière de valorisation des affiches de cinéma, le premier frein semble alors résider dans la difficulté d'en établir des collections. De plus, quand bien même on dispose de collections, leur valorisation reste compliquée du fait de l'opacité de leurs modes de production.

2.1.2 - Des modes de productions opaques et les difficultés juridiques qui s'ensuivent

On a en effet vu plus haut dans le développement, à la partie «1.2.1 - L'affiche dite d'affichiste : une dichotomie art et publicité ?», que les processus de création des affiches de cinéma et les relations entre entreprises de production et affichistes sont relativement peu connues. On a vu aussi dans la partie «1.1.2 - L'affiche de cinéma» le modèle d'intégration verticale mis en place par les sociétés Pathé et Gaumont, qui décident d'imprimer certaines de leurs affiches en interne. Cette impression en interne, et le fait que les affiches répondent à des commandes formulées par la société (il ne s'agit pas de créations libres mais de créations qui répondent à un cahier des charges plus ou moins conséquent), justifient chez Gaumont l'anonymat de l'affichiste qui est à l'origine de sa réalisation. Ainsi, jusqu'en 1914, seule la marque Gaumont apparaît sur les affiches des films qu'ils ont produits. Il est pour ces raisons généralement assez difficile de déterminer qui est l'ayant droit, ou qui sont les ayants-droits, d'une affiche et de déterminer son histoire.

Les affiches sont de plus bien souvent des œuvres collaboratives. En France, l'Académie des Arts et Techniques du Cinéma, l'Académie des Césars, régie par l'Association pour la promotion du cinéma, a souhaité mettre en place une récompense permettant de distinguer les meilleures affiches de cinéma. Une récompense a alors vu le jour en 1986, celle du «César de la meilleure affiche». Cette reconnaissance institutionnelle a

¹¹⁰ DORCHAIN J.P., BLOT-WELLENS C., «Introduction» dans LEYDER D. (dir.), Non-film, la mémoire du cinéma / Filmgerelateerde collecties, het geheugen van de film, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique / Archief- en Bibliotheekwezen in België, 2015, p.15

cependant été de courte durée. S'il est difficile d'identifier une personne unique à l'origine d'une affiche puisqu'elles sont généralement composées par des équipes, comment savoir qui récompenser? Le dernier «César de la meilleure affiche» est alors décerné en 1990, quatre ans seulement après sa création. Seules cinq affiches se sont vues décerner ce titre¹¹¹ avant que cette récompense ne s'éteigne.

On constate là que les droits de la propriété intellectuelle posent ainsi des questions importantes relatives à la valorisation, puisqu'ils la limitent. Le statut légal des collections *non-film* dépend de chaque pays et de la typologie individuelle de chaque document, l'affiche ne déroge pas à cette règle. Il n'est pas possible en effet d'utiliser une affiche et d'en disposer comme on le souhaite puisqu'elles font l'objet de protections juridiques. Attendre la fin de l'échéance des droits d'auteur semblerait alors être une solution, mais celle-ci n'est pas suffisante car se posent alors encore les questions du droit de reproduction et d'utilisation (dont ceux de diffusion).

Les œuvres orphelines, terme qui désigne des œuvres protégées et divulguées pour lesquelles il est impossible de retrouver le ou les ayants-droits, ont fait l'objet d'une directive européenne, la *Directive 2012/28/UE du Parlement Européen et du Conseil du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines*, qui prévoit certaines utilisation de ces oeuvres par «les bibliothèques, les établissements d'enseignement, les musées accessibles au public, les archives, les institutions dépositaires du patrimoine cinématographique ou sonore et les organismes de radiodiffusion de service public établis dans les États membres»¹¹². Si cette directive n'a pas été transposée au droit français, elle a bien été transportée au droit belge, par la loi du 20 juillet 2015. L'utilisation des œuvres orphelines reste cependant malgré cette transposition extrêmement difficile. En effet, la directive européenne et la loi belge qui la transpose indiquent qu'une œuvre orpheline ne peut être utilisée et diffusée seulement après que l'organisme qui souhaite l'utiliser ai réalisé «une recherche diligente des titulaires de droits»¹¹³, ainsi, « L'utilisateur doit pouvoir prouver qu'il

¹¹¹ ALLOCINÉ. «César de la Meilleure affiche - César». [en ligne]. Allociné, [consulté le 24/08/2023] <https://www.allocine.fr/festivals/festival-128/palmares/prix-18353362/>

¹¹² DIRECTIVE 2012/28/UE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines, Journal officiel de l'Union européenne, 27.10.2012, version française, alinéa 1

¹¹³ *Ibid* alinéa 13

a tout mis en œuvre pour rechercher le titulaire du droit.»¹¹⁴. Cela représente bien sûr un travail conséquent, difficilement possible pour des structures qui disposent de moyens financiers, et donc humains, limités. En outre, cette directive ne s'applique, «Pour des raisons de courtoisie internationale, [...] qu'aux œuvres et phonogrammes qui sont initialement publiés sur le territoire d'un État membre ou, en l'absence de publication, radiodiffusés pour la première fois sur le territoire d'un État membre ou, en l'absence de publication ou de radiodiffusion, rendus publiquement accessibles par les bénéficiaires de la présente directive avec l'accord des titulaires de droits.»¹¹⁵. À ce jour, il n'existe ainsi regrettamment pas encore de solution législative concrète et efficace répondant aux problématiques de la propriété intellectuelle permettant la valorisation, et par extension de la médiation, des affiches de cinéma.

2.2) Le passage de l'analogique au numérique : une redéfinition de ces enjeux

En outre, la question de la conservation, de la valorisation et de la médiation des affiches, cela s'entend, dépend de considérations qui diffèrent au cours du temps puisque ces pratiques, tout comme la question patrimoniale plus largement, évoluent en parallèle à des évolutions et considérations sociétales. Parmi ces évolutions, une bien sûr a particulièrement marqué les dernières décennies : le numérique. Dans son ouvrage *L'affiche et le cinéma*, Bruno Communal indique :

Si l'on considère l'art filmique dans sa globalité, la révolution numérique a modifié toutes les strates d'une industrie construite jusqu'alors autour de processus analogiques. L'enseignement, l'apprentissage, les outils, les modes de création, la diffusion et l'exploitation ont subi de massives transformations intrinsèques qui ont bouleversé les champs théoriques, pratiques, ainsi que le rapport entre l'individu et la création artistique. [...] De telles transformations interrogent la pérennité de certaines traditions propres au

¹¹⁴ SPF ÉCONOMIE. «Personnes ou organismes ayant le pouvoir de donner des autorisations pour l'utilisation d'œuvres». [en ligne] SPF Économie, 12/09/2022 [consulté le 24/08/2023] <https://economie.fgov.be/fr/themes/propriete-intellectuelle/droits-de-pi/droits-dauteur-et-droits/droits-dauteur/protection-des-oeuvres/personnes-ou-organismes-ayant>

¹¹⁵ DIRECTIVE 2012/28/UE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines, Journal officiel de l'Union européenne, 27.10.2012, version française, alinéa 12

Septième art. En France, l'une des plus anciennes est la communication des œuvres par voie d'affichage¹¹⁶.

2.2.1) Modification du processus de diffusion et communication

En effet, l'affichage est une tradition éminemment importante en matière de cinéma. L'affiche de cinéma est par ailleurs au cœur de la stratégie marketing d'une œuvre cinématographique. Elle se doit de respecter l'unité graphique du film mais aussi de définir le public cible de l'œuvre. Au vu de la courte durée d'un film en salle (environ trois semaines), il est particulièrement important de marquer sa sortie pour entraîner des entrées : la conception de l'affiche doit donc être considérée sous un angle économique. En France, ce sont en moyenne 10 000 affiches qui sont déployées sur l'ensemble du territoire national, ce qui permet à l'affichage d'extérieur de toucher jusqu'à 90% de la population¹¹⁷.

Le terme affiche, on l'a vu, désigne un manuscrit ou un imprimé fixé de façon à informer le public. Avec le numérique, cette définition s'élargit quelque peu puisqu'une affiche peut désormais aussi être numérique, et être alors affichée numériquement. Les processus de création graphique de l'affiche sont donc impactés par les nouveaux médias, d'abord car les moyens techniques disponibles définissent ce qu'il est possible de faire, mais aussi car ces nouveaux médias ont tous des formats différents auxquels il faut pouvoir décliner l'affiche produite. Cela est bien sûr vrai aussi pour les formats imprimés, un *pantalon* n'est pas conçu comme un *one sheet*, mais l'émergence de ces nouveaux médias et des formats correspondants implique de devoir multiplier de plus en plus les déclinaisons, tout en gardant toujours un ensemble graphiquement cohérent.

De par la multiplication des formats promotionnels, l'affiche est aujourd'hui un outil incitateur ou informationnel plus qu'un outil déclencheur : C'est l'affiche qui appelle à *cliquer* sur la bande-annonce et qui rappelle la sortie du film, et plutôt la bande-annonce qui pousse, qui incite, à aller voir le film. Effectivement, une bande annonce est disponible indéfiniment, mais les affiches ne sont affichées qu'à proximité de la date de sortie, qu'elle soit en salle ou en ligne. L'enquête menée par Bruno Communal en 2012 mentionnée en

¹¹⁶ COMMUNAL B., *L'affiche et le cinéma*, op. cit. p.11-14

¹¹⁷ *Ibid.*

introduction de ce mémoire (une enquête menée auprès de 100 personnes dans un cinéma multiplexe) relève que 38% des personnes interrogées estiment que l’affiche n’a que peu d’importance dans leur choix du film¹¹⁸, et 40,6% déclarent que leur premier contact avec le film choisi était la bande-annonce (le deuxième élément classé comme premier contact étant le bouche à oreille, avec 32,7% des réponses)¹¹⁹. Il associe ces résultats à la «part probable d’inconscient dans la perception des affiches de film»¹²⁰, en raison de leur omniprésence et de «l’indispensable étape du “clic” sur le visuel du film pour accéder aux contenus promotionnels disponibles sur les nouveaux médias»¹²¹. Le numérique a alors fait évoluer la nature même de l’affiche, en quelque sorte *remplacée* (bien les deux outils soient au-delà de leur opposition en réalité complémentaires) dans certains de ses rôles par la bande-annonce.

Cette nouvelle perception de l’affiche de cinéma aurait-t-elle un impact sur son statut patrimonial?

2.2.2) Des nouvelles pratiques patrimoniales

Les fichiers numériques natifs ont fait leur apparition en 2005 et depuis, les archives des professionnels du cinéma arrivent de plus en plus souvent sous ce format auprès des cinémathèques et autres structures culturelles qui ont pour mission de préserver ces matériaux. Évidemment, conserver et valoriser un document papier, et conserver et valoriser un document nativement numérique relèvent de dispositions et d’égards différents. L’avantage du numérique sur le papier est qu’il facilite la conservation des documents, puisque, par exemple, ils ne font pas l’objet de dégradations et que ce format est plus simple d’accès pour le traitement en interne. En termes de valorisation et de médiation, le numérique facilite certains usages, mais la dématérialisation des objets induit également un nouveau rapport à celui-ci. Pour ce qui est de l’exposition, on ne conçoit pas une exposition numérique comme une exposition physique, celles-ci ne visent pas le même public et n’ont pas la même portée.

¹¹⁸ *Ibid.* p.98.

¹¹⁹ *Ibid.* p.97.

¹²⁰ *Ibid.* p.100.

¹²¹ *Ibid.*

En matière de cinéma, en France, le Centre National du Cinéma définit le *cinéma de patrimoine* comme les films dont la première sortie en salle est antérieure à dix ans. Si les affiches dites d'affichistes ont passé le filtre patrimonial, cela ne semble généralement pas encore tout à fait le cas des affiches numériquement natives, qui semblent encore trop récentes pour être considérées comme patrimoniales par le grand public : le glissement des collections *courantes* aux collections *patrimoniales* des affiches récentes n'a pas été défini et ne semble pas s'être encore complètement effectué dans les représentations mentales, peut-être en raison de la dichotomie art et publicité définie précédemment. La portée patrimoniale des affiches contemporaines est encore à définir. Si les cinémathèques se donnent pour mission de tout conserver, c'est car ce sera aux générations futures d'y appliquer les filtres patrimoniaux futurs et de déterminer la valeur de cette production. L'enjeu de définition patrimoniale des versions numériques d'affiches se pose d'autant plus qu'elles sont reproductibles à l'infini : Elles ne disposent ainsi pas du caractère d'unicité certaine¹²² que présentent les affiches papier.

Les différents intérêts patrimoniaux, et les enjeux de la valorisation et de la médiation du patrimoine que constituent les affiches de cinéma ayant été explicités, le prochain chapitre portera sur les actions de valorisation et de médiation qui sont tout de même mises en place à la Cinémathèque royale de Belgique.

¹²² Ce caractère d'unicité peut être fictif, attribué à l'exemplaire par sa matérialité, ou réel, si l'unicité renvoie à l'état de conservation et aux éventuelles altérations de l'exemplaire.

Chapitre III - Mise en place d'actions de valorisation et de médiation : de la normalisation à la présentation des collections

Puisqu'il s'agit ici d'un mémoire de stage, ce dernier chapitre se penchera plus précisément sur les missions qui m'ont été confiées autour de la valorisation et de la médiation des affiches de cinéma de la Cinémathèque royale de Belgique. Il s'agit de présenter ce que j'ai pu réaliser à ce sujet, et d'en faire une analyse, en mobilisant des apports théoriques et en effectuant des comparaisons avec d'autres structures œuvrant pour le patrimoine cinématographique.

Une première partie portera sur le travail effectué au sein du département des collections *non-film*, à savoir la normalisation des affiches de cinéma. Une deuxième partie portera sur le travail effectué au sein du département des activités publiques, à savoir la mise en place d'actions de médiation, ou *a minima*, le portage à connaissance du patrimoine constitué par les affiches de cinéma.

1) La normalisation des affiches de cinéma

1.1) Inventorisation et récolement des collections : des étapes fondamentales à la constitution de connaissances de la collection

1.1.1 - Deux opérations au fondement de la constitution de la connaissance des collections

Dans *Traitement documentaire de l'image fixe*, Thompson, Melot et Collard indiquent :

Le classement des images par auteur, sujet, ou typologie a longtemps dispensé de toute description catalographique. Les portefeuilles d'estampes, les boîtes de cartes postales et de plaques de verre ont été considérés comme suffisants et même plus pratiques pour la recherche. Une norme de description objective a longtemps semblé de peu d'intérêt et le classement permettait d'en faire l'économie¹²³.

¹²³ THOMPSON M., MELOT M., COLLARD C., «Traitement documentaire de l'image fixe», *Images et bibliothèques*, p.145-186

Alors que « des programmes de catalogages et d'inventaires de documents en tous genres, ainsi que des programmes de traductions et d'échanges de livres »¹²⁴ apparaissent dès le XVIII^e siècle¹²⁵, l'image est une des dernières catégories de document à avoir fait l'objet de normes de description¹²⁶, la lecture d'une image différant en effet selon les cultures et environnements sociaux-culturels et pouvant se faire à divers niveaux de lecture.

En France, l'image a fait l'objet d'un fascicule publié par l'Afnor, l'Association française de normalisation, en 1997 : le fascicule FD Z 44-077. Celui-ci a été imaginé suite à quelques années de pratique durant lesquelles divers groupes de travail ont normalisé diverses collections d'affiches, photographies et estampes. Selon Thompson, Melot et Collard à nouveau, ce travail a permis de confirmer l'intérêt de l'application de l'ISBD, mentionné en introduction, à l'image, même lorsqu'elle est multipliable.

L'inventorisation est l'opération qui consiste en l'élaboration d'une liste des objets ou des documents possédés par une bibliothèque, un centre de documentation ou tout autre type de structure culturelle à vocation de conservation. Élaborer ces listes nécessite de décrire l'objet ou le document qu'on souhaite y faire figurer, et donc, de le normaliser.

Établir un inventaire est bien évidemment une étape primordiale à la constitution de la connaissance de sa collection, puisqu'il n'est pas possible de travailler sur quelque chose dont on dispose sans le savoir. L'inventaire permet ensuite d'établir le catalogue de la structure, qui permet d'effectuer des recherches dans son inventaire. Le travail de normalisation est crucial car il permet d'obtenir les informations dont on dispose sur l'objet ou le document. Récoler consiste à vérifier l'inventaire et à le mettre à jour, et ainsi, de continuer le travail de normalisation et de traitement du fonds.

¹²⁴ BERTHIER A., « Inventaires et catalogues, une longue histoire », *Remmm Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 100, 2002, p.17-32

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ LE GUILLOU J., *Le traitement d'un fonds d'affiches en bibliothèque*, mémoire de maîtrise dirigé par L. Bolka-Tabary et M. Pengam, université de Lille, 2022, p33

1.1.2 - L'inventorisation et le récolement de la collection d'affiches de la Cinémathèque royale de Belgique

Une des missions principales qui m'ont été confiées au long de ce stage était l'inventorisation et le récolement de la collection d'affiches de la cinémathèque, actuellement constituée de plus de 40.500 affiches de tailles diverses. Les formats d'affiches les plus représentés dans cette collection sont les *one sheet* (environ 70 x 100 cm), les affiches dites *françaises* (environ 120 x 160 cm), les *pantalons* (soit des affiches bien plus longues qu'elles ne sont larges), les 60 x 80 cm et les *affichettes* (des affiches plus petites, de taille réduite). Il existe de plus des affiches grands formats, généralement constituées de plusieurs pages de 70 x 100 cm, qu'on désigne alors, en anglais, par le nombre de pages suivi de "sheet" : les *two-sheets*, *three-sheets*, et ainsi de suite. Pour chacun de ces types de formats, il existe diverses variations de taille, plus ou moins importantes.

En adéquation avec les recommandations de conservation du patrimoine écrit et graphique de ce type, les affiches sont classées et rangées à plat, selon leur taille. Pour chacun de ses formats, il peut aussi exister des affiches au format paysage plutôt qu'au format portrait, on les appelle les *landscapes*. Hormis pour les affichettes, qui présentent dans la collection de la cinémathèque un certain nombre de *landscapes* et qui disposent alors d'un espace et d'une côte dédiée, les affiches format *landscape* ne sont pas rangées à part des autres affiches de même format de taille mais dans les côtes dédiées à la taille correspondante avec les affiches au format portrait.



Figure 4 :

Un des rayonnages d'affiches de la Cinémathèque royale de Belgique.

Photographie fournie par Jean-Paul Dorchain.

Au-delà de leur taille, les affiches sont également triées par type de papier : on distingue le *soft paper* du *hard paper*, qui font l'objet de côtes différentes, même pour des affiches de même taille.

Dans la mesure du possible, la cinémathèque conserve chaque affiche en deux exemplaires. Un exemplaire nommé A et un Bis. Si la qualité de ces deux exemplaires diffère, l'exemplaire considéré A est celui en meilleur état.

Les côtes des documents sont ainsi déterminées par leur taille, leur type de papier et leur numéro d'exemplaire.

Parmi les affiches de même taille et de même type de papier, certaines sont toujours rangées à part : les affiches de films belges. Il ne s'agit pas là des affiches réalisées en Belgique ni des affiches distribuées en Belgique mais bien des affiches portant sur un film belge. Elles ont alors pu être réalisées ou distribuées n'importe où dans le monde, mais puisqu'elles réfèrent le patrimoine cinématographique national belge, elles font l'objet d'une sous-collection au sein de la collection d'affiches. Les affiches réalisées en Belgique, elles, ne font pas l'objet de considération particulière.

La collection d'affiches est toujours en cours d'accroissement, et fait alors l'objet de nombreuses relocalisations pour s'adapter au mieux à cet accroissement.

Pour l'inventaire des affiches, la cinémathèque dispose d'une base de données développée en interne en format PHP, satellite à la base de données dont elle dispose pour la gestion des collections non-film, encore sous FoxPro de DOS. La base de données compile pour chaque affiche, dans la mesure du possible, les données suivantes :

- Son identifiant, qui est généré automatiquement lorsqu'on ajoute ou crée une affiche ;
- L'identifiant du film correspondant dans la base de données non film ;
- Le ou les titres de l'affiche ;
- Les éventuels avant-titre et sous-titres de l'affiche
- Le lieu de publication de l'affiche, c'est à dire le pays où l'affiche a été conçue ;

- Les noms des concepteurs graphiques et des ayants-droits de l’affiche, ainsi que les mentions d’impressions ;
- Le nombre d’exemplaire, qui est alors de un ou de deux ;
- Le type de document, c’est à dire le type d’affiche selon la typologie des tailles citées plus haut ;
- Le procédé technique d’impression (lithographie ou impression offset) ;
- Les dimensions de l’affiche ;
- La côte à laquelle elle est rangée et le dépôt dans lequel elle se trouve ;
- La provenance et pays de provenance, c’est à dire la source depuis laquelle la cinémathèque est entrée en possession de l’affiche (il peut s’agir d’une entreprise de distribution ou d’une autre cinémathèque par exemple) ;
- La version, c’est à dire les langues présentes sur l’affiche ;
- Les mentions de festival ;
- Un bref descriptif de l’iconographie ;
- L’état de conservation et de restauration de l’affiche : *very good* si elle ne présente aucun défaut, *good* si elle présente des plis et une usure légère, *used* si elle présente des traces d’utilisations telles que des perforations ou des petites déchirures, et *damaged* ou *bad* si elle est en mauvais état ;
- Des éventuelles remarques ;
- Des éventuelles informations sur la donation si l’affiche provient d’un don ;
- Le nombre d’exemplaires en surplus conservés ;
- Un ISBN généré automatiquement.

Ainsi, pour inventorier une affiche, il faut entrer le plus d’informations possible dans ces champs, et choisir sa côte selon les critères mentionnés ci-dessus. Hormis les titres et les mentions, qui sont indiquées comme elles sont indiquées sur l’affiche, toutes les informations sont encodées en anglais. La cinémathèque s’adressant aux deux communautés linguistiques belges et ses employés ne parlant pas tous à la fois français et néerlandais, mais parfois une seule de ces deux langues, le choix a été fait d’utiliser une langue tierce, plus neutre, et d’assurer ainsi une meilleure égalité entre le néerlandais et le français.

Les données encodées dans la base de données des affiches sont alors présentées de la sorte :

[< Affiche n°8997 \(3 de 4\) >](#)

Titre : VAUDEVILLE
Type de document : Image fixe
Avant-titre : Actium films présente **Avant-titre :** Roland Giraud, Guy Marchand, Marie-Christine Barrault, Jean-Marc Thibault **Sous-titre :** un film de Jean Marboeuf
Conception graphique : Collier, Pierre **Ayant droit, crédits :**
Nombre d'exemplaires : 2 **Doubles :** 2

Lieu de publication : FR
Lieu d'impression : **Imprimeur :** **Date d'impression :**

Format : affichette **Procédé technique :** offset
Couleur : coul. **Dimensions :** 41,4X 54,9CM

Cote : 10C(L) **Lieu de stockage :** Dépôt Vivier
Source : CNC **Pays de la source :** BE
Version : FR

Mention festival : Festival d'humour Chamrousse 1986
Prix Georges de Beauregard

Iconographie : L'affiche est une montage photographique représentant les 4 personnages principaux du film à l'avant plan. Les deux personnages centraux tiennent une paire de chaussures dans leur main. Le

Etat de conservation et de restauration : used (perforations)

Remarque :

Surplus :

Dons :

Créé par Administrateur le 01/04/2011
Dernière modification par Juliette Fries le 12/05/2023
ISBD : VAUDEVILLE [Image fixe]:Actium films présente:Roland Giraud, Guy Marchand, Marie-Christine Barrault, Jean-Marc Thibault:un film de Jean Marboeuf/Collier, Pierre .- FR .- 2 impr. photoméc. (affichette) : offset, coul., 41,4X 54,9CM .- Festival d'humour Chamrousse 1986

[Film n° 45754](#)

Titre
VAUDEVILLE
Metteur en scène Jean Marboeuf
Distributeur : **Pays :** FR **Annee :** 1985

[Modifier](#) [Chercher](#) [Créer](#) [Ajouter](#) [Sortie](#) [Supprimer](#)

Figure 5 :

Capture d'écran d'une fiche encodée dans la base de données des affiches

Avant de créer une nouvelle affiche dans la base de données, il faut vérifier que celle-ci n'existe pas encore. Pour ce faire, il faut saisir le titre dans la barre de recherche. Si la base n'affiche aucun résultat, il faut chercher également les titres alternatifs.

Si une ou des affiches apparaissent en résultat de la recherche, il faut comparer les informations encodées dans la base de données et celles de l’affiche. Il existe alors différents cas de figure :

- Si l’affiche encodée (celle déjà inventoriée et rangée) et l’affiche à encoder (celle à inventorier) présentent des informations différentes, il faut *ajouter* une fiche depuis la fiche déjà encodée et entrer les informations de la nouvelle affiche de la façon la plus précise possible.
- Si les informations encodées sur l’affiche ne permettent pas d’affirmer avec certitude s’il s’agit ou non de la même affiche que celle à encoder, il faut noter *control identity* sur l’affiche à inventorier, et la mettre de côté pour qu’elle soit comparée manuellement à l’affiche déjà inventoriée.
- Si l’affiche encodée et l’affiche à encoder présentent exactement les mêmes informations, il faut soit noter *control identity* sur la nouvelle affiche si les affiches inventoriées sont notées de mauvaise qualité (afin de les comparer et de ne garder que les deux meilleures), soit noter *surplus* sur la nouvelle affiche si la qualité des affiches déjà inventoriées est bonne.

S’il n’existe aucune affiche pour le film, il faut alors *créer* une nouvelle fiche, et entrer les informations les plus précises possibles, selon les critères mentionnés plus haut.

Il peut arriver que la recherche de titre dans la base de données des affiches ne présente aucun résultat. Il faut alors vérifier dans la liste des films existants de la base de données *non-film* si le film associé à l’affiche existe dans celle-ci, puisque la base de données des affiches s’appuie sur la base de données *non-film*. Si le film existe, il faut faire dans la base de données des affiches une recherche avec les titres alternatifs proposés par la base de données *non-film* ou par le nom du réalisateur. S’il n’existe pas dans la base de données des affiches, il faut alors inscrire le titre du film sur un document à transmettre au département des collections *non-film* pour qu’ils créent une fiche pour ce film dans leur base de données, et mettre l’affiche de côté en attendant que cela soit fait.

Il faut aussi noter qu’il est parfois difficile de retrouver le titre d’un film et le nom de

son réalisateur car l’affiche est alternative ou erronée. Dans ce cas, il faut utiliser des bases de données externes, ouvertes au grand public, comme IMBD pour tenter de retrouver l’identité du film, ou les rechercher sur des sites spécialisés en vente aux enchères par exemple.

Le contrôle systématique des affiches effectué lors de l’inventorisation constitue une forme de récolement continu (passif car réalisé en arrière plan) de la collection : il permet en effet de vérifier l’état et l’intégrité des affiches et de vérifier qu’elles se situent bien au bon emplacement, et ainsi, de vérifier l’inventaire.

1.2) La numérisation : un outil de normalisation des collections

La reproduction d’affiches et d’autres supports et matériaux n’est pas un phénomène nouveau, puisqu’elle avait été entamée dans les années 1980 de façon analogique, à travers la réalisation de diapositives et microfilms. Depuis les années 2000, on leur préfère généralement la numérisation.

Analogique ou numérique, la reproduction permet de réduire les manipulations, et ainsi d’assurer aussi une meilleure conservation des originaux et de fournir des informations sur les originaux sans avoir besoin de les consulter. De plus, la numérisation permet d’illustrer le catalogue informatisé, et alors bien souvent de multiplier les possibilités d’accès, au-delà des salles de consultation, *via* Internet, et d’assurer la continuité de l’accessibilité documentaire et du service public proposé.

Au vu des coûts financiers de la numérisation, et du temps nécessaire à la préparation des documents, il n’est généralement pas possible de numériser l’entièreté des collections d’un musée, d’une bibliothèque, d’un centre de documentation, d’une cinémathèque ou de tout autre type de structure qui dispose de collections patrimoniales. Numériser un document plutôt qu’un autre constitue une forme de hiérarchisation, puisqu’il fait l’objet d’une sélection parmi d’autres éléments qui ont déjà passé des filtres patrimoniaux.

1.2.1 - Le plan de numérisation de l'État fédéral belge et son application à la Cinémathèque royale de Belgique

Le Service public fédéral de programmation Politique scientifique, nommé aussi Politique scientifique fédérale ou « BELSPO » est en Belgique l'organisme gouvernemental responsable des politiques scientifiques au niveau fédéral et de leur coordination.

La Politique scientifique fédérale est à l'origine de programmes de numérisation de grande envergure, échelonnés sur plusieurs décennies, nommés « DIGIT ». Ces programmes visent à soutenir les musées fédéraux ainsi que les bibliothèques et les archives fédérales belges dans la numérisation de leur patrimoine scientifique et culturel. Ces programmes soutiennent alors les 10 Établissements Scientifiques Fédéraux (qui sont : les Musées royaux d'Art et Histoire, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, l'Institut royal du Patrimoine artistique, l'Institut royal des Sciences naturelles, le Musée royal de l'Afrique centrale, l'Institut royal d'Aéronomie spatial, l'Institut royal météorologique, l'Observatoire royal et le Planétarium, les Archives de l'État et la Bibliothèque royale de Belgique) et la Cinémathèque royale de Belgique.

Le programme DIGIT en cours est le quatrième programme de la série, « DIGIT 04 ». Il a été lancé en 2019 et se terminera en 2024, et vise, comme ses prédécesseurs, à financer la numérisation et l'encodage de métadonnées ainsi qu'à financer le personnel nécessaire à la numérisation. L'objectif est de pouvoir « augmenter autant que possible les collaborations et synergies entre les institutions»¹²⁷ à travers trois types d'activité : une plateforme de numérisation, une plateforme commune de préservation du contenu numérisé et des activités liées à l'accessibilité du contenu numérisé.

Pour ce faire, deux niveaux de numérisation sont définis : les numérisation à réaliser en interne par les structures, et celles à réaliser en externe par des prestataires privés *via* des marchés publics communs. Pour DIGIT 04, ce sont 41 types d'objets à numériser qui ont été considérés, et 217 projets de numérisation qui ont été définis. Parmi ces 217 projets, 145 sont à réaliser en interne et 72 sont à réaliser en externe. Le budget global attribué au programme

¹²⁷ BELSPO, *BELSPO programme de numérisation du patrimoine scientifique et culturel des ESF et de la CRB DIGIT 04 : Annexe I - spécifications techniques*, Bruxelles, BELSPO, 2023.

pour la période 2018-2023 s'élève à 17.329.700 €. 13.998.900€ ont été attribués au personnel, 167.986€ ont été attribués au fonctionnement courant, 1.713.908€ au fonctionnement spécifique et 1.448.906€ à l'équipement.

Pour la Cinémathèque royale de Belgique, 13 projets ont été définis:

- Projet Ia8 : qui porte sur la numérisation de la collection de photographies
- Projet Fb15 : qui porte sur la numérisation de la collection d'affiches
- Projet X29 : qui porte sur l'encodage de métadonnées descriptives des photographies déjà numérisées
- Projet Af15 : qui porte sur la numérisation des revues belges de cinéma du début du XX^e siècle
- Projet 04 : qui porte sur la numérisation de la collection de diapositives de films
- Projet V1 : qui porte sur la numérisation de films de différents formats et supports issus des collections d'institutions belges
- Projet V2 : qui porte sur la numérisation de films de différents formats et supports issus de la collection chef d'oeuvres du cinéma
- Projet V3 : qui porte sur la numérisation de la collection de cinéma belge de fiction
- Projet V4 : qui porte sur la collection du cinéma belge de non-fiction
- Projet W2 : qui porte sur la numérisation de films de différents formats de la collection Chantal Akerman
- Projet W3 : qui porte sur la numérisation de vidéos analogiques de différents formats et supports
- Projet U5 : qui porte sur la numérisation d'enregistrements sonores analogiques de différents formats et supports
- Projet U6 : qui porte également sur la numérisation d'enregistrements sonores analogiques de différents formats et supports

Pour l'ensemble des projets déterminés par la cinémathèque, le budget alloué s'élève à 2.168.100€, dont 1.372.000€ pour le personnel, 599.335€ pour le fonctionnement spécifique et 196.765€ pour l'équipement.

Le projet Fb15, qui concerne les affiches, est celui qui nous intéressera ici dans le

propos de ce présent mémoire. La première annexe du programme DIGIT 04 définit les spécificités techniques de chaque projet. Le projet Fb15 est défini ainsi :

Objectif : « Poursuivre l'inventorisation de la collection des affiches en format papier et la numérisation pour une consultation plus aisée de la collection et une meilleure conservation des originaux.»¹²⁸

Méthodologie : «Vérification des affiches déjà inventoriées, ajout de métadonnées, inscription des ID/côte de classement/titre sur les affiches, rationalisation des affiches par format, préparation des lots à numériser, avancement dans l'inventaire, envoi des affiches chez le prestataire, contrôle-qualité des fichiers, import des fichiers (fichiers de consultation Jpeg sur serveurs, fichiers de conservation Tiff non compressés sur bandes LTO et sur le LTP de Belspo, accès aux fichiers numériques dans la bibliothèque de la Cinémathèque (pour des raisons de droits d'auteur).»¹²⁹

Résultats et produits attendus : «Avoir la collection des affiches de film sur support papier qui existent en grands formats dans une version numérique, à des fins de conservation (ne plus toucher aux originaux, fragiles), d'accès, d'utilisation et de valorisation»¹³⁰ .

Pour le projet Fb15, la numérisation a été exécutée par un prestataire externe. Les 10.000 premières affiches ont été sélectionnées, préparées, enrichies en métadonnées et envoyées chez le prestataire en 2020. 3.000 des fichiers numériques générés ont fait l'objet d'un contrôle qualité au format Jpeg 07 et au format Tiff non compressé. L'année suivante 10.000 affiches supplémentaires ont été numérisées. Puis, en 2022 ce sont environ 12.000 affiches qui ont été numérisées, et environ 7.000 en 2023. Les fichiers numériques générés par la numérisation sont pourvus de métadonnées descriptives et techniques, encapsulées dans ceux-ci.

Pour ce faire, l'équipe du département *non-film* de la Cinémathèque et les bénévoles les

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

épaulant ont dû travailler en flux tendu. En effet, numériser demande un travail interne important de tri, de sélection, d'inventorisation, d'indexation et de préparation : Pour citer Bruno Racine et son rapport portant sur le schéma numérique des bibliothèques : «Une politique de numérisation se conçoit en lien avec une politique d'identification et de description précise des collections dans un catalogue informatisé. Les opérations de numérisation sont donc à lier à des opérations d'inventaire de fonds, de catalogage des collections et de rétroconversions»¹³¹. Les entretiens menés par Emmanuelle Chevry Pébayle et Simona De Iulio auprès de professionnels de bibliothèques chargés de numérisation et responsables de fonds en attestent et en précisent la longueur :

La production d'images numérisées s'accompagne notamment d'autres opérations – la restauration, l'entoilage et le catalogage – qui imposent des temporalités diverses : «Numériser quatre cents images, cela prend une journée, restaurer quatre cents images cela prend quatre mois, cataloguer ça fait aussi quatre mois. On a donc deux fois quatre mois de travail avant de pouvoir numériser» [entretien n° 4]. On souligne également que la rapidité de l'opération d'encodage ne doit pas faire oublier la lenteur du catalogage : «La numérisation n'est pas seulement un travail de prise en photo, c'est aussi un travail sur le catalogue. En même temps qu'on fait la numérisation, il faut corriger les notices, donc c'est très long» [entretien n° 1]. [...] le rythme et la portée du processus de numérisation sont aussi le résultat d'arbitrages budgétaires et de contraintes liées à la disponibilité des appareils techniques.¹³².

Il était initialement prévu que je participe à ce travail en interne de préparation des documents à livrer à la numérisation, mais les documents ont, *in fine*, été livrés avant mon arrivée. Le travail d'inventaire que j'ai effectué au cours de mon stage sera en revanche assurément utile lors des prochaines campagnes de numérisations et les prochains programmes DIGIT.

Quant à la sélection effectuée par la Cinémathèque royale de Belgique dans sa collection d'affiches, celle-ci a été fortement guidée par les contraintes techniques imposées par le programme DIGIT 04 : en effet le projet portait sur des documents considérés comme *grand format*, soit des documents dont un des côtés pouvait atteindre un minimum de 80 cm.

¹³¹ RACINE B., *Schéma numérique des bibliothèques*, Paris, La Documentation française, 2009, p.19.

¹³² CHEVREY-PÉBAYLE E. & DE IULIO S., «Les collections d'affiches publicitaires numérisées : entre construction de l'offre et appropriations», *Les enjeux de la communication*, 52, 2015, p. 45.

Ce ne sont donc que les *one-sheet*, les *120x160*, ainsi que les pantalons et autres affiches dont un côté fait au moins 80 cm qui ont été prises en compte pour la numérisation.

1.2.2 - Numériser : la place du visuel dans le traitement des collections en interne

Comme mentionné en introduction de cette partie, la numérisation permet de limiter les manipulations de l’affiche originale, et ainsi d’en assurer une meilleure conservation. Cela est, là encore, rendu évident par les entretiens menés par Emmanuelle Chevry Pébayle et Simona De Iulio, pour les professionnels rencontrés : «La fragilité et la taille des feuilles et la difficulté à déplier le papier très acide des pièces non entoilées entravent le transport, le visionnage et le rangement des originaux. En réduisant les manipulations, la numérisation semble par conséquent jouer un rôle dans la conservation et la sauvegarde des affiches»¹³³. Mais l’intérêt de la numérisation pour les professionnels ne s’arrête pas à là puisque les «documents numériques sont également appréhendés par les professionnels interviewés comme des artefacts utiles pour illustrer le catalogue informatisé et fournir aux usagers des informations sur les originaux »¹³⁴.

Si on pense souvent à la numérisation comme une action destinée à favoriser la valorisation, elle favorise aussi la normalisation. Numériser permet de porter l’affiche à connaissance rapidement, autant pour le public ou les usagers que pour les gestionnaires des collections. Disposer de collections numérisées permet un gain de temps important au travail en interne : Cela facilite la mise en liaison d’affiches, et facilite le travail de recherche et de préparation d’expositions et de prêts. La manipulation des images, comme le zoom, rendues possibles par la numérisation, qui plus est, permettent de mieux analyser les affiches, et ainsi de faciliter la recherche et la constitution de connaissances sur celles-ci.

Dans le cas de la Cinémathèque royale de Belgique, on a vu précédemment que le contrôle des affiches se fait manuellement en rayon dès lors qu’un doute se présente sur leurs identités. Évidemment, cette tâche est assez longue et demande une forte disponibilité. Comparer une affiche à inventorier avec les affiches déjà encodées dans le système serait alors bien plus simple si des versions numérisées apparaissaient, puisque cela permettrait de

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

réaliser ce travail en un clin d'œil. C'est pour cela que la cinémathèque travaille depuis quelques années à l'implémentation d'une nouvelle base de données et d'un nouveau catalogue en ligne, permettant de relier les différentes bases de données de films, d'affiches et autres documents *non-film* ainsi que les collections numérisées, à travers une interopérabilité virtuelle entre celles-ci. En effet, les affiches numérisées ne sont malheureusement pour l'instant seulement accessibles *via* un serveur partagé.

Si le travail de normalisation et de numérisation des affiches participe à la valorisation du patrimoine que constituent les affiches de cinéma, qu'en est-il alors de sa médiation?

2) La présentation des affiches de cinéma au public

2.1) Faire connaître et montrer les collections

2.1.1 - Rendre accessible au public les collections numérisées

Rendre accessible les collections numérisées en ligne au public est une opération complexe, car leur mise en accès nécessite de présenter les documents à la fois dans leur dimension matérielle et leur dimension intellectuelle. Les ressources numérisées mises à disposition sont accompagnées de paratextes, issus de la normalisation qui a précédé la mise en ligne, et ont fait l'objet d'une sélection et d'une réflexion quant à leur organisation : elles ont fait l'objet d'une hiérarchisation. Lorsqu'il s'agit de rendre des collections numérisées disponibles au public, une question s'impose : «[c]omment produire de nouvelles normes éditoriales, véritablement augmentées en regard des documents papier ?»¹³⁵. Ce sont cette sélection et cette organisation, cette hiérarchisation, qui permettent d'enrichir la matérialité de ces documents, pour Julia Bonaccorsi, «Le “paratexte critique standardisé” appareille l'archive pour en conserver la singularité en tant qu'objet et pour contourner sa transformation en “image”»¹³⁶.

¹³⁵ BONACORSI J., «Quelle réflexivité médiatique pour les Humanités Numériques ? La numérisation des manuscrits littéraires», *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 16/2, 2015, p. 88

¹³⁶ *Ibid.*

De plus, les choix qui organisent la représentation des documents (qualité de la numérisation, choix des niveaux de couleur, choix du format, etc) et la plateforme sur laquelle les documents sont mis à disposition (entrées thématiques, entrée chronologique, façons de visualiser les documents, etc) répondent à des logiques scientifiques et communicationnelles : Ces choix font alors des plateformes de diffusion des lieux de médiation. Une nouvelle question s'impose alors, celle des publics. Les fonds numérisés, puisqu'ils sont facilement accessibles, sont susceptibles d'intéresser divers types d'utilisateurs : Parmi eux, la grande majorité reste cependant les enseignants, chercheurs, étudiants, professionnels des industries créatives, collectionneurs et les amateurs, pour qui la consultation de ces documents répond à diverses attentes et fins.

Toutefois, la mise en ligne des affiches numérisées est soumise aux droits de la propriété intellectuelle, ce qui, comme expliqué précédemment dans la partie «2.1.2 - Des modes de productions opaques et les difficultés juridiques qui s'ensuivent» du chapitre II, la rend difficile et la limite. Nombre de bibliothèques ou centres de documentations choisissent pour ces raisons juridiques de ne mettre en ligne qu'une partie de leurs collections numérisées. Pour la Bibliothèque Nationale de France par exemple, le choix a été fait de ne rendre disponible en ligne, sur Gallica, pour ce qui est des affiches, uniquement celles antérieures à 1890. Les affiches postérieures à cette année ne sont consultables que sur place. Les affiches qui ont été numérisées mais qui sont soumises à la propriété intellectuelle apparaissent dans le catalogue en ligne sans image, mais avec un icône indiquant qu'une version numérisée existe. À la Cinémathèque royale de Belgique, il n'est pas encore prévu, pour ces raisons juridiques, de mettre à disposition du public les affiches numérisées. Cela est précisé dans la première annexe du programme BELSPO DIGIT 04, dans la méthodologie du projet Fb15 présenté dans la sous-partie précédente sous «1.2.1) Le plan de numérisation de l'État fédéral belge et son application à la Cinémathèque royale de Belgique». Les affiches numérisées sont cependant accessibles en interne via un serveur partagé, et sont utilisées par le personnel de la cinémathèque, notamment à des fins illustratives comme c'est le cas pour le volet *communication* du département des activités publiques, et consultables par les chercheurs dans la bibliothèque.

2.1.2 - Affiches de cinéma et réseaux sociaux : d'une logique communicationnelle à une logique de fonds, médiationnelle

En effet, les affiches de cinéma présentant, on l'a vu, une attractivité importante par leur nature iconographique et esthétique, voire leur dimension iconique, sont, de par leur potentiel expressif, un outil particulièrement intéressant à utiliser comme support de communication sur les réseaux sociaux¹³⁷.

L'utilisation des réseaux sociaux répond pour les structures culturelles à diverses finalités, parmi lesquelles les principales sont : affirmer l'existence - la présence - de la structure à la fois dans et en dehors de son territoire ; créer un lien avec ses usagers ou visiteurs en créant une logique conversationnelle avec ces derniers ; les informer ; élargir l'audience des usagers ou visiteurs potentiels ; faciliter l'accès aux collections ; et en faire la promotion.

Les réseaux sociaux permettent aux structures culturelles de se construire une identité en ligne, et leur ligne éditoriale permet généralement de rendre compte de leurs actions. Les dispositifs numériques sont ainsi généralement investis des enjeux politiques (dans le sens de ce qui est relatif à l'organisation) et culturels des structures dont ils sont les reflets. Pour désigner ces enjeux politiques et culturels, on parle en musées de *Projet Scientifique et Culturel* (PSC), tandis qu'on parle plutôt de *politique documentaire* (poldoc) en sciences de l'information, bibliothèques et centres de documentation .

Les processus de documentarisation des œuvres et les enjeux de construction de sens qui y sont associés varient selon le type de réseaux sociaux, on n'utilise pas Facebook comme Instagram, et selon le type de publication qui est envisagé, on ne conçoit pas une publication destinée aux *feeds* (le mur d'actualités des personnes abonnées à des comptes publicateurs, et le mur des publications permanentes de comptes publicateurs) comme une *story* (les publications éphémères). Les types de valorisation eux aussi sont multiples, selon le réseau

¹³⁷ On parle ici de l'affiche de cinéma puisque tel est le propos de ce mémoire, mais cela s'applique bien évidemment aussi aux autres types d'affiches et aux autres types de structures culturelles, qui ont d'autres considérations patrimoniales, qui utilisent des affiches. Il ne s'agit pas là d'une spécificité à faire émerger mais bien simplement de l'expression d'une application au cas précis dont il est question.

social et le type de publication, l'affiche peut être simplement un outil iconographique ou symbolique lorsqu'elle sert d'illustration, être l'objet du propos lorsqu'elle est accompagnée de textes la concernant, ou être un élément qui prend sens dans un ensemble.

Aussi, lorsqu'une affiche de cinéma est utilisée sur les réseaux sociaux par une structure culturelle chargée de sa conservation et de sa valorisation, elle n'est plus seulement un indice du film qu'elle représente, mais également un indice des pratiques de conservation et de valorisation menées par la structure qui la publie. D'un objet originellement à visée publicitaire, d'un objet à valeur patrimoniale, l'affiche devient alors aussi en quelque sorte une publicité pour le patrimoine qu'elle constitue, comme l'affirment Emmanuelle Chevry-Pébayle et Camille Rondot (2018) :

Cet itinéraire sémiotique et social [peut être] résumé en trois temps, qui sont à la fois trois époques et trois investissements : d'abord, elles sont marquées par leur fonction commerciale ; ensuite, entrant dans les institutions patrimoniales elles perdent leur fonction commerciale pour acquérir le statut d'objet de patrimoine ; enfin, elles sont numérisées et partagées, soumises à nouveau à un ensemble de logiques économiques, afin d'embrasser une économie de la visibilité.¹³⁸.

La Cinémathèque royale de Belgique communique ses activités principalement à travers son site internet, sa page Instagram et sa page Facebook. Sur le site internet de l'institution, ce sont bien sûr toutes ses activités qui sont mises en avant, tandis que sur les réseaux sociaux, c'est principalement la programmation qui est mise en avant et ce, à travers notamment l'utilisation de photographies issues d'œuvres cinématographiques ou d'affiches issues des collections numérisées, comme vu sur la page suivante :

¹³⁸ CHEVRY-PÉBAYLE E. & RONDOT C., «Affiches publicitaires numérisées et réseaux sociaux numériques : enjeux stratégiques et sémiotiques pour les bibliothèques», *Études de communication*, 51, 2018, p.91.



Figure 6 :

Capture d'écran d'un post instagram de la Cinémathèque royale de Belgique du 21/08/2023 utilisant une affiche de film

L'utilisation des affiches de cinéma ici répond à une logique communicationnelle plutôt qu'à une logique de fonds, puisque ce qui est mis en avant n'est pas l'affiche en elle-même mais la projection ou l'événement de la programmation auquel elle est liée. Comme on peut le voir sur la capture d'écran insérée ci-dessus, l'affiche ne fait pas l'objet d'un commentaire particulier mais sert de prétexte à la communication des jours et d'horaires de projection d'un film.

Selon comment on entend ces notions, on peut considérer cela comme de la *communication* ou comme de la *médiation*. Pour Daniel Jacobi, cité par Félicie Contentot le terme de médiation fait référence à «toutes les formes d'intervention à caractère culturel organisées à l'attention des visiteurs»¹³⁹, une telle utilisation des affiches de cinéma constituerait alors déjà en quelque sorte une forme de médiation. Bruno Bachimont à

¹³⁹ CONTENTOT F., « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *Bulletin des bibliothèques de France*, 4, 2011, p. 11-15.

l'inverse, la dénonce : «notre usage du numérique, en termes patrimoniaux, qui n'est pas la transmission, mais au mieux la répétition, une répétition qui confine de plus en plus au psittacisme». Pour lui, une telle utilisation est alors même contre-productive, puisqu'elle donne en quelque sorte l'illusion de connaître le patrimoine utilisé. Pour Yves Jeanneret, elle relève d'un processus de trivialisation du patrimoine, qui lui permet cependant de «s'enrichi[r] et de se transform[er] en traversant les espaces sociaux»¹⁴⁰.

L'utilisation des affiches numérisées dans la communication et la façon dont elle est vue relève alors d'un défi médiationnel : Rendre accessible en terme de capacité technique n'est en effet pas rendre accessible en terme d'accès au savoir. Si utiliser les affiches comme illustration pour annoncer une projection permet en effet d'accéder aux collections, cela ne permet pas d'accéder à quelque connaissance la concernant.

Sur les comptes Instagram d'autres cinémathèques que j'ai consultés à titre comparatif, les pratiques sont variées : La Cinémathèque de Grenoble, la *Deutsche Kinemathek* (Cinémathèque et musée du film de Berlin) ou le *Filmmuseum Potsdam* (Musée du film de Potsdam) par exemple, n'utilisent aucune affiche de cinéma dans leurs publications. L'institut Jean Vigo, la Cinémathèque de Toulouse ou la *Sinematek Sinema Evis* (Cinémathèque et musée du film d'Istanbul) en utilisent à titre illustratif pour annoncer la programmation. La Cinémathèque de Tanger met en avant des affiches de ses collections sans les commenter. Dans ces cas, là encore, comme pour la Cinémathèque royale de Belgique, on répond généralement plus à une logique communicationnelle, promotionnelle, qu'à une logique de fonds. La Cinémathèque française, elle, poste régulièrement des publications dans lesquelles elle présente brièvement une affiche issue de sa collection, à travers une description succincte. Dans ce cas, on cherche à se rapprocher d'une logique de fonds, sans toutefois l'atteindre complètement, puisque celle-ci reste superficielle. Enfin, le *Eye Filmmuseum* (musée du film d'Amsterdam) ou le *Filmmuseum Düsseldorf* (musée du film de Düsseldorf) utilisent des affiches pour présenter certaines de leurs activités en lien avec les affiches, comme le traitement documentaire. Là, les affiches deviennent, comme mentionné plus haut, des indices qui renseignent sur les pratiques de conservation et valorisation menées par ces structures, et donc, s'inscrivent dans une logique de promotion de leur qualité patrimoniale.

¹⁴⁰ JEANNERET Y., *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier, 2008, p.14

S'il est difficile de dire pour ces cinémathèques s'il s'agit d'une séparation consciente et intentionnelle entre la communication et la médiation, pour CINEMATEK cela est expliqué par le fait que la communication s'est jusqu'à présent focalisée uniquement sur la programmation et non pas sur les autres activités de la Cinémathèque, mais cela devrait changer sous peu.

Du côté des musées, il n'est pas rare que les structures présentent sur leurs réseaux sociaux des zooms réguliers sur des œuvres de leurs collections. Il serait bien évidemment intéressant de voir de telles publications sur les réseaux sociaux des cinémathèques au sujet de leurs affiches. N'en restent pas moins les enjeux de valorisation liés aux affiches comme la question des ayants-droits, mentionnée plus haut, qui présentent un frein important à de telles actions et expliquent peut-être pourquoi cela n'est pas fait.

2.1.3 - L'exposition au sens de la monstration: un aboutissement suffisant au processus de patrimonialisation?

L'exposition et la valorisation sont généralement considérées comme des aboutissements de la patrimonialisation, ce processus de transformation d'un bien en un bien patrimonial. Il peut en effet être résumé en quatre étapes : la réalisation (soit la prise de conscience que ce bien est investi de valeurs qui lui confèrent un intérêt patrimonial), la production de savoirs (soit la justification de son statut patrimonial), l'affirmation de ce statut patrimonial (qui va de la simple énonciation à la protection à travers des actes juridiques), et l'organisation de l'accès à ce bien patrimonial (soit l'exposition et la valorisation, dans un but de transmission).

Nathalie Heinich par exemple, affirme en effet que le fait d'exposer « implique à la fois [le] rassemblement et [la] présentation d'un certain nombre d'objets : ce qui sous-entend que ceux-ci possèdent une valeur, et qu'ils intéressent un public »¹⁴¹. Pour Stéphanie-Emmanuelle Louis, « [p]ar définition, le but de toute exposition est de rendre visible, de mettre en vue

¹⁴¹ HEINRICH N., « Expositions », *Encyclopedia Universalis*, T.XIX, Encyclopedia Universalis, Paris, 1996, p.188.

quelque chose dans un objectif défini.»¹⁴², et «[l]es expositions se situent dans une économie spirituelle où se définit la valeur patrimoniale des objets»¹⁴³. Alors, si l'essence de l'exposition consiste non seulement à montrer mais aussi à transmettre, à donner une intention, exposer un bien patrimonial ne pourrait être réduit à une simple monstration. Pour exposer l'intérêt patrimonial d'un bien, il faudrait alors rendre compte des étapes de patrimonialisation qui ont précédé son exposition, le justifier. Pour citer Jean Davallon l'exposition doit de plus :

[donner au public] des indications lui permettant, à la fois, de reconnaître qu'il s'agit d'une exposition (c'est-à-dire ce qui est constitutif d'une exposition) et de comprendre ce qu'il convient de faire compte tenu par exemple du statut des objets [...], du mode de relation proposé (regarder, se délecter, comprendre, imaginer, transposer, etc.) ou des informations connexes apportées sur les objets exposés ¹⁴⁴

Pour reprendre les mots de Jean Davallon encore, cité par André Gob et Noémie Drougert dans *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*¹⁴⁵, pour que l'exposition consiste à un aboutissement du processus de patrimonialisation, il faut sortir d'une logique de «muséologie de l'objet», pour entrer dans une «muséologie de l'idée»¹⁴⁶ : ce ne sont pas les objets exposés en eux-même qui sont signifiants mais c'est l'exposition qui leur redonne leur sens. En effet, l'exposition permet de créer des liens et une hiérarchie entre les objets, de les contextualiser, et de raconter une histoire dans un discours cohérent.

Si la Cinémathèque royale de Belgique propose bien évidemment des expositions, au sens non seulement de la monstration mais au sens patrimonial du terme, qu'en est-il de l'utilisation, de la présentation, plus courante, des affiches de cinéma dans l'espace muséal?

L'exposition d'affiches est difficile dans l'espace muséal de CINEMATEK. En effet, la plupart des murs sont aussi des rangements, une partie de l'espace vertical muséal est délimité

¹⁴² LOUIS S.E., «Du territoire aux lieux de mémoire. Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France», communication au colloque «Séminaire d'Histoire culturelle du cinéma», Paris, IHTP-Paris 1 (mars 2009), dactyl, p.2

¹⁴³ *Ibid.* p.5

¹⁴⁴ DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'harmattan, 1999, p17

¹⁴⁵ COUSSERAND I., «La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels», *Communication & Organisation Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, 26, 2005, p.86

¹⁴⁶ DAVALLON J., 1992 «Le musée est-il vraiment un média?», *Publics et musées*, 2, 1992, p.99-123

par les espaces privés de stockage par des rideaux et une partie des murs est composée de fenêtres. Il n'est alors pas possible d'exposer des affiches sur ces espaces. Il serait de plus difficilement envisageable d'utiliser des panneaux muraux lors d'expositions pour combler ce manque d'espace vertical, puisque l'espace muséal est aussi l'espace d'animation, et doit alors rester le plus modulable possible. Afin de pouvoir tout de même exposer, au sens uniquement ici de montrer, des affiches, la Cinémathèque royale de Belgique dispose au sous-sol, dans le couloir d'accès aux salles de projection, d'une vitrine verticale permettant de présenter jusqu'à six affiches grand format, 120 x 160 cm. Cette vitrine, séparée alors de l'espace muséal, est principalement utilisée pour afficher des affiches en lien avec la programmation. Trois autres vitrines verticales, bien plus petites, sont disposées à l'étage, vers l'entrée. Ces vitrines sont principalement utilisées pour accrocher des photographies de tournage, et peuvent être utilisées pour accrocher des affiches de petit format ou des objets en volume puisqu'elles ont une certaine profondeur et des étagères modulables. Ces vitrines peuvent alors être utilisées pour présenter des éléments en lien avec la programmation ou en lien avec une exposition. Une telle utilisation, comme c'est le cas pour les réseaux sociaux, s'inscrit plutôt dans une logique communicationnelle qu'une logique de fonds.

Lors de mon stage, CINEMATEK a proposé courant juin un cycle de projection consacré à Lucile Desamory. Cinéaste, mais aussi plasticienne, elle a pu composer des reproductions à la gouache des affiches de six films qu'elle avait choisies pour son cycle de projection. Ces reproductions d'affiches ont été exposées dans cette grande vitrine, comme suit :



Figure 7 :

Reproductions d'affiches à la gouache proposées par Lucile Desamory, exposées dans le couloir menant aux salles de projection.

© Juliette Fries

On s'éloigne ici de cette logique de communication, bien qu'elle soit toujours présente, pour se rapprocher d'une logique qui relève plus de l'artistique ou du spectaculaire.

En effet, ces affiches devaient initialement être accompagnées de photographies de tournage, exposées à l'étage. L'ensemble devait constituer une exposition qui aurait fait l'objet d'un court guide. Malheureusement ce projet n'a pas pu aboutir, les reproductions d'affiches ont été le seul matériel exposé, et ont alors seulement fait l'objet d'un cartel¹⁴⁷. Si le projet n'a pas abouti, l'intention première s'inscrivait dans une logique de médiation. Utiliser cet espace dans une logique médiationnelle est donc bien une considération de la Cinémathèque royale de Belgique.

Par ailleurs, pour la réalisation d'une prochaine exposition, la cinémathèque souhaite actuellement investir dans des cadres qui pourraient être accrochés à l'étage dans l'espace muséal, sur les quelques espaces verticaux qui le permettent. Reste à déterminer encore la faisabilité de cet accrochage, et dans quel budget cet achat s'inscrirait. Quoiqu'il en soit, cet investissement permettrait de faciliter la mise en valeur de la collection d'affiches.

Ainsi, si le processus de patrimonialisation de la collection d'affiches de la cinémathèque n'est à mon sens pas encore tout à fait abouti, il est toujours en cours : Il existe une réelle volonté de s'approcher d'une valorisation et d'une médiation à proprement parler de cette collection, mais elle fait face à de nombreux freins, et le patrimoine constitué par les affiches de cinéma reste dans ces conditions encore assez éloigné du public.

2.2) Permettre au public de s'appropriier les collections

Le terme *médiation culturelle* désigne un ensemble très vaste de pratiques, englobe des compétences diverses et peut toucher à de nombreux domaines. Ainsi, il est un exercice épineux de le définir, et il fait l'objet de nombreuses définitions, qui lui attribuent des niveaux et des degrés qui peuvent être drastiquement différents.

¹⁴⁷ Ce cartel, que j'ai pu écrire, les présente de façon très succincte et présente les dates et horaires de projection des films qu'elles évoquent. Il sera disponible en annexe sous Annexe 2.

Dans les conceptions les plus récentes, on ne considère plus le médiateur seulement comme un *facilitateur*, un *intermédiaire* ou un *porteur*, mais bien comme un *créateur de lien*. Son rôle n'est alors plus seulement d'organiser l'accès à l'objet culturel ou patrimonial qui fait l'objet de la médiation, de le montrer et de l'expliquer, mais de faire vivre l'objet culturel ou patrimonial au public, de lui permettre de se l'approprier.

En effet, pour qu'un objet patrimonial reste patrimoine, il doit rester investi de valeurs par le public, par la société. Ainsi, mener des actions de valorisation et de médiation d'un patrimoine participe également à sa conservation et lui permet de continuer son processus de patrimonialisation, de maintenir sa valeur patrimoniale et de la construire.

2.2.1 - La découverte d'un patrimoine par la pratique artistique : la mise en place d'ateliers à destination des scolaires

Le volet éducation du département des activités publiques est, comme mentionné plus haut sous « 1.2) Un stage réalisé à cheval entre les départements des collections non-film et des activités publiques » dans le chapitre I, partie 2, chargé des visites guidées, des ateliers et des séances à destination des scolaires, des séances jeune public et famille, et de la collaboration avec des partenaires éducatifs. Les propositions qui constituent l'offre à destination des scolaires et du jeune public ont été également détaillées dans la partie mentionnée ci-dessus. L'offre est principalement constituée de projections, visites et ateliers, soit des médiations dites *directes*, c'est-à-dire les offres de médiation pour lesquelles le public est accompagné d'un médiateur.

Alors que l'offre déjà existante couvre une large partie des divers pans patrimoniaux qu'on trouve dans la collection de la cinémathèque, les affiches de cinéma ne sont pas encore exploitées. La coordinatrice a alors pensé que mon stage était une occasion idéale pour les intégrer à l'offre éducative, il m'a alors été demandé d'imaginer une médiation autour des affiches. Le format atelier s'est vite imposé, puisqu'il permet une appropriation importante du patrimoine qui en fait l'objet, et puisqu'il est particulièrement apprécié par les jeunes publics et les enseignants en raison de son côté participatif et ludique. J'ai alors pu penser différentes variations d'ateliers autour des affiches de cinéma : une à destination des maternelles, une à destination des primaires, et une à destination des secondaires.

Il s'agissait en premier lieu de faire des recherches sur les affiches de cinéma, leur histoire et spécificités afin que j'ai une meilleure connaissance de ce patrimoine. Ces éléments ont déjà été présentés dans le chapitre II, qui est dédié aux affiches de cinéma.

En second lieu, il s'agissait de consulter les référentiels scolaires afin de cerner au mieux les thématiques qui pourraient intéresser les professeurs et les amener à venir avec leurs classes. En Belgique, le système scolaire est différent de celui de la France dans le fait qu'il n'existe pas réellement de programme par année scolaire. Chaque établissement et chaque professeur peut organiser son enseignement comme il le souhaite, en suivant des référentiels de compétences du tronc commun. Des nouveaux référentiels étant en cours de déploiement, il m'a fallu alors jongler entre les nouveaux référentiels pour les classes concernées par leur mise en application à la rentrée et les anciens référentiels pour les classes qui ne dépendront pas encore des nouveaux référentiels à la rentrée mais en dépendront dans quelques années. À la rentrée 2023, les nouveaux référentiels seront appliqués de la première année de maternelle à la quatrième année de primaire, et les anciens référentiels seront encore en vigueur de la cinquième année de primaire à la sixième année de secondaire.

Ainsi, trois différents axes ont été choisis pour aborder le thème des affiches de cinéma, selon les niveaux des classes. Pour les maternelles, l'axe qui a été choisi est les liens entre les albums jeunesse et le cinéma. Pour le primaire, il s'agit de la décomposition et la recombinaison des couleurs, et pour le secondaire, des techniques graphiques et plastiques. Pour chaque axe, j'ai alors rédigé une trame d'intervention et d'activité, sélectionné des films à projeter parmi les films disponibles en DVD à la Cinémathèque avec l'aide de la coordinatrice des activités éducatives et sélectionné des affiches de la collection de la cinémathèque à utiliser comme exemples lors des parties théoriques.

Pour les maternelles, un atelier d'1h30 a été imaginé. Il a été prévu un temps de familiarisation avec l'album *Arc-en-Ciel le plus beau poisson de l'Océan* de Marcus Pfister et la boîte du DVD d'un court-métrage adapté de l'album, soit *Le poisson Arc-en-Ciel* de Mahie Ranguin-Kaman, un temps de visionnage dudit court, une pause, puis un temps de réalisation d'une production plastique, un collage textile, personnelle inspirée par ces oeuvres. Pour la production plastique, il a été prévu de mettre des éléments de textures et de matières différentes à disposition des élèves.

Pour les primaires, c'est un atelier de 2h qui a été imaginé. Il a été prévu une partie théorique succincte sur l'histoire des affiches, des tendances plastiques et visuelles et une présentation rapide de processus d'impression, permettant par la suite d'aborder la thématique de la (dé)composition de la lumière et des couleurs à travers notamment quelques manipulations. Après cet apport théorique, il a été prévu de projeter un ou deux courts-métrages selon le niveau, soit *Une histoire douce* de Mohammed Reza Abedi pour les plus petits et *Rainbow Dance* de Len Lye et *Synchromie* de Norman McLaren pour les plus grands. En deuxième partie, il a été prévu un temps de production plastique personnelle, durant laquelle ils sont invités à réaliser une affiche pour le(s) court-métrage(s) projeté(s) en superposant des feuilles blanches et noires opaques et des feuilles rouges, vertes et jaunes transparentes, et ainsi, en mobilisant l'apport théorique de la première partie de l'atelier.

Pour le secondaire, un atelier de 2h a été imaginé, composé d'une intervention théorique d'une demi-heure portant sur l'histoire des affiches de cinéma et leurs évolutions graphiques puis de la projection d'un long-métrage qui fait l'objet de différentes affiches, et un temps de discussion autour des différentes affiches qui lui sont associées.

Il me faut préciser ici que, tels que proposés, les ateliers imaginés ne portaient malheureusement que peu sur le patrimoine constitué par les affiches de cinéma en dehors de leur aspect artistique et technique. Bien que cela soit regrettable, ce choix est néanmoins justifié par le fait qu'il s'agissait de créer des liens entre l'atelier imaginé et les référentiels scolaires, afin de s'assurer que les professeurs seraient intéressés et pourraient justifier de leur intérêt pédagogique auprès de leur direction pour obtenir les moyens financiers nécessaires pour réserver l'atelier et se rendre à CINEMATEK.

Puisque les ateliers imaginés pour la maternelle et le primaire comportent une partie de travaux pratiques, il nous a semblé intéressant de réaliser des ateliers tests auprès de classes. Cela me semblait d'autant plus intéressant que je n'ai que peu d'expérience avec les moins de six ans, et que les expériences que j'en avais étaient uniquement des expériences de médiation indirecte ou pour lesquelles les parents étaient présents et accompagnaient leurs enfants.

La coordinatrice des activités éducatives et de la programmation jeunesse. La professeur des écoles en question et une de ses collègues de maternelle se sont révélées être intéressées, a

alors contacté une professeur des écoles avec qui elle avait déjà été amenée à travailler pour lui demander de participer à un test et savoir si certains de ses collègues pourraient également être intéressés.

La professeur des écoles en question et une de ses collègues de maternelle nous ont dit être intéressées, j'ai donc pu leur présenter plus amplement le projet par mail. Cependant, il n'était pas possible pour elles de se déplacer à CINEMATEK avec leurs classes. Nous avons donc convenu d'une visite de l'école pour vérifier la possibilité de projection de courts-métrages au sein de l'établissement scolaire, dans les salles de classe et nous avons fixé des dates pour la mise en oeuvre des ateliers tests

Le premier atelier test était celui à destination des primaires. La classe était une classe de cinquième primaire (soit de l'équivalent du CM2 en France) et il s'est globalement bien déroulé. J'avais préparé en amont un questionnaire à destination des élèves (disponible en annexes sous Annexe 3), et un à destination du professeur (disponible en annexes sous Annexe 4). Le test s'est tenu un mercredi entre 10h et 12h et la professeur devait partir rapidement, seuls neuf élèves sur vingt-trois ont eu le temps de répondre. Les retours des élèves ont cependant été positifs, ils ont apprécié l'atelier et la partie pratique, mais certains n'ont pas apprécié un des courts-métrages (*Synchromie* de Norman McLaren) car il leur semblait trop long. La professeur a elle aussi globalement apprécié l'atelier et a pensé qu'il pourrait lui servir de point de départ pour une future leçon. Elle a toutefois regretté que les démonstrations des expériences avec la lumière prévues dans la trame n'ont pas pu avoir lieu par manque de temps pour la commande du matériel, mais celles-ci n'ont pas manquées aux élèves, qui n'étaient pas informés du fait que des expériences optiques auraient dû être réalisées. Le détail des réponses est disponible en annexe, sous Annexe 5.

Pour ce qui est de l'atelier à destination des maternelles, là encore il s'est globalement bien déroulé. La durée a en revanche excédé la durée indicative d'une heure et demi prévue, puisqu'il a duré environ deux heures. Pour l'atelier test nous avons en grande partie utilisé le matériel déjà à disposition dans la salle de classe proposé par la professeur. Il a alors fallu l'installer, ainsi que le matériel de projection, étant donné que la salle n'était pas équipée de tableau interactif. De plus, il était prévu que le matériel mis à disposition des élèves soit prédécoupé, le matériel étant déjà sur place, cela n'a alors pas pu être le cas. Heureusement, il

s'agissait d'une classe de troisième maternelle (soit l'équivalent de la Grande Section en France), les élèves savaient déjà bien utiliser les ciseaux à découper et étaient assez autonomes. Là encore, les élèves ont apprécié l'atelier, mais certains étaient quelque peu fatigués à la fin, car la partie pratique s'est révélée assez longue en raison des besoins matériels. À l'issue de l'atelier test, la professeur a pris le temps d'échanger avec la coordinatrice des activités éducatives et moi, et nous a conseillé de proposer des ateliers en plus petits groupes et non pas en classe entière.

L'atelier qui nous a semblé le plus intéressant à proposer s'est alors révélé être celui à destination des maternelles, puisque c'est un public pour lequel CINEMATEK n'a que peu de propositions de médiation. Nous l'avons constaté lors de l'organisation d'un atelier test, il est parfois difficile pour une classe ou une école de se rendre à CINEMATEK, il nous a de plus alors semblé avantageux de proposer un atelier en école, ce qui est déjà proposé par CINEMATEK pour différents ateliers. Nous avons alors décidé de faire évoluer l'atelier afin de proposer une intervention d'une demi-journée, ce qui permet de prévoir plus de pauses et de varier davantage les activités. Avec les retours de la professeur, nous avons alors pensé une nouvelle trame à cet atelier. La nouvelle trame proposée comporte une introduction d'une heure à travers trois petits ateliers de quinze minutes maximum à réaliser en roulement, une pause, une lecture commune de l'album (une quinzaine de minutes) puis le visionnage du court-métrage en commun (une quinzaine de minutes également), et la production d'affiches en sous-groupes, chaque table disposant de matériaux prédécoupés différents. La trame d'atelier est disponible en annexes, sous Annexe 6, ainsi qu'un tableau recensant les compétences mentionnées dans le référentiel des compétences initiales mobilisées par l'atelier, sous Annexe 7. Cette nouvelle trame devra être testée avant d'être proposée officiellement.

En outre, lors de la création de l'atelier, il m'avait semblé important de regarder ce qui est fait ou a pu être fait par d'autres structures en matière d'ateliers en lien avec les affiches de cinéma. La grande majorité des ateliers autour des affiches de cinéma que j'ai pu trouver étaient proposés par des associations de promotion de la culture cinématographique et par des services d'éducation de festival de film. On peut citer par exemple les associations Enfance au cinéma, Passeurs d'images, ou Sauve qui peut le court-métrage (association à l'origine du Festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand). Il s'agissait généralement

d'ateliers de lecture d'image, ou de pratique artistique, principalement destinés aux publics scolaires ou aux activités extrascolaires comme les centres de loisirs. Lorsqu'on réalise une recherche sur un moteur de recherche, aucun atelier proposé par une cinémathèque n'apparaît. Parmi les cinémathèques dont les sites ont consulté directement, aucune ne proposait d'ateliers autour des affiches de cinéma.

2.2.2 - La mise à disposition d'affiches et l'investissement de valeurs émotionnelles

La Cinémathèque royale de Belgique dispose d'un très grand nombre de ramettes d'affiches grand format à *la française*, soit 120 X 160 cm, déposées par les distributeurs des films. Or, la structure ne conserve pour chaque affiche que deux exemplaires. Le reste de la ramette est alors considéré comme *surplus*, la cinémathèque n'a pas pour vocation de garder ces autres exemplaires. Au vu de la quantité importante de ramettes qui ont été déposées, et du peu de moyens humains et financiers disponibles, aucune solution globale à la gestion de ce surplus n'a encore été trouvée à ce jour, bien que différentes pistes soient considérées. En attendant de savoir ce qui adviendra des surplus, ils sont alors gardés et inscrits dans l'inventaire afin qu'ils puissent être donnés si ils sont demandés.

À l'initiative d'un des bénévoles opérant dans le dépôt de stockage, une partie de ces affiches est destinée à être distribuée à titre gratuit à des artistes plasticiens et des collectifs artistiques afin qu'ils puissent les utiliser comme supports ou matériel de création. Des bénévoles s'emploient alors à trier les ramettes selon le genre des films afin de désengorger l'allée dans lesquelles elles ont été stockées.

Parmi ces affiches, un certain nombre sont issues de campagnes promotionnelles de films jeunesse. Pour accompagner l'atelier à destination des scolaires mis en place auprès du volet éducation du département des activités publiques, nous avons pensé avec la coordinatrice qu'il serait intéressant de pouvoir récupérer les affiches de films jeunesse, soit pour les utiliser comme matériel de création, soit pour en faire la distribution à l'issue de l'atelier.

Une grande partie des ramettes présente un papier avec le titre du film de l'affiche. Il s'agissait alors en premier lieu de parcourir ces titres, et d'indiquer sur ces papiers les

ramettes pour lesquelles on pensait qu'il s'agit d'un film jeunesse. Néanmoins, il est difficile de déterminer si un film est à destination des enfants seulement sur la base d'un titre, puisqu'il existe différents films qui partagent un même titre, et puisque certains films ont des titres qui ont l'air d'être adaptés à la jeunesse sans l'être pour autant. On peut mentionner ici par exemple les films à destination de public jeune adulte et adulte qui reprennent des contes. Il ne s'agit alors que d'une indication à destination des bénévoles chargés de trier les ramettes, chargés donc de vérifier si ces films sont bien destinés aux enfants, et non pas d'une sélection.

Lorsque les bénévoles trouvent des ramettes d'affiches de films jeunesse, ils les déplacent sur la palette dédiée. Une fois qu'un grand nombre de ramettes y sont posées, il s'agit de regarder quels films sont représentés pour sélectionner celles à garder et à les séparer de celles qui sont à pilonner. Les affiches sélectionnées sont alors inventoriées dans un tableur excel sur lequel on trouve les titres et sous-titres éventuels de l'affiche ainsi que sa langue et une brève description iconographique s'il existe différentes affiches pour le même film.

Bien entendu, cette mise à disposition d'affiches, quand il s'agit d'une distribution et non d'une utilisation comme support matériel aux ateliers imaginés, ne constitue pas réellement une action de valorisation ou de médiation en soi, mais relève plus de l'anecdotique, de l'animation peut-être. Elle sert en revanche à matérialiser, à créer un souvenir d'une venue à CINEMATEK ou d'un projet créé en collaboration, et ainsi à valoriser, dans un sens, ses activités.

2.2.3 - La sensibilisation par la mise en connaissance : livret de présentation de CINEMATEK à destination des jeunes publics

On oppose aux médiations dites *directes*, comme les ateliers vus précédemment, les médiations dites *indirectes*, c'est à dire des médiations pour lesquelles le visiteur, le public, est accompagné d'un outil de médiation. Parmi ces outils, on peut définir des outils *techniques*, comme les audioguides, et des outils *écrits*, comme les livrets.

Dans leur ouvrage *La médiation culturelle*, Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse indiquent que «la production de livrets accompagnant des expositions ou des productions

théâtrales remonte à plusieurs siècles»¹⁴⁸ et ajoutent «C'est essentiellement le monde des expositions qui a connu l'émergence de tels outils de médiation»¹⁴⁹. Effectivement, les livrets mis à disposition des publics en institution muséales permettent généralement aux visiteurs de découvrir l'exposition en autonomie et permettent ainsi son appropriation. Ce sont ainsi généralement des outils d'aide à la visite, à visée médiationnelle.

Avant mon arrivée en stage, la coordinatrice du volet éducation du département des activités publiques était entrée en contact avec un collectif d'artistes, Cuistax, à l'univers très coloré, afin de commander auprès d'eux la réalisation d'un livret illustré. Celui-ci sera à destination des enfants et pourra être distribué à l'accueil de CINEMATEK aux familles qui viennent en visite de l'espace muséal, et aux familles qui viennent à CINEMATEK pour assister aux séances jeune public dès début 2024. Il ne s'agit pas d'un livret de visite, mais d'un livret qui a pour but de leur faire découvrir succinctement l'histoire du cinéma, et de présenter de manière ludique la Cinémathèque royale de Belgique, ses collections et ses missions, au-delà de son interface public.

Puisque la coordinatrice souhaite à l'issue de mon stage proposer l'atelier autour des affiches que j'ai développé (voir au dessus, chapitre III, la partie « 2.2.1) La découverte d'un patrimoine par la pratique artistique : la mise en place d'ateliers à destination des scolaires ») elle a souhaité intégrer également la collection d'affiches à ce livret. Elles sont alors mises à l'honneur sur une double page, pages 5 et 6, intitulée «Super collection!». Sur cette double page, dont la création graphique est encore en cours mais qui devrait représenter diverses affiches, plus ou moins récentes et plus ou moins connues par les enfants, on trouvera, sous réserve de modifications, le texte suivant, écrit par la coordinatrice des activités éducatives :

« Souvent, le premier contact visuel avec un film, c'est son affiche ! Elle frappe notre imagination et nous dévoile un peu l'ambiance du film.

Dans les années 1920, le cinéma était devenu si populaire que les salles de cinéma poussèrent comme des champignons ! À cette époque, à Bruxelles, on en comptait plus de 80 ! On a donc dû inventer un système plus global de

¹⁴⁸ ABOUDRAR B-N., MAIRESSE F., *La médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016. chapitre III.

¹⁴⁹ *Ibid.*

promotion des films. Pour cela, les distributeurs ont commencé à faire faire des affiches de film par des illustrateur.ices.

Depuis 1895, des “centaines de milliers” de films ont été réalisés. À CINEMATEK, on conserve plus de 178 000 copies et 37 000 affiches de film. Sans parler des scénarios, des photos, des livres sur le cinéma, etc »

S’il ne s’agit pas là d’un livret accompagnant une exposition, et il ne peut alors s’agir non plus d’un livret de médiation à proprement parler puisqu’il n’y a pas de rencontre entre les affiches (l’élément patrimonial), et les enfants (le public). Si le livret ne permet pas d’organiser un accès à ce patrimoine, il contribue toutefois au processus de patrimonialisation de la collection d’affiches en affirmant son statut et son intérêt. Il participe ainsi à la médiation de la notion de patrimoine cinématographique, et à la médiation de la valeur patrimoniale de la Cinémathèque et de sa collection d’affiches.

Conclusion

Les collections cinématographiques sont organisées d'abord en collections issues d'initiatives personnelles. Elles s'institutionnalisent dans les années 1930, soit 40 ans après la naissance du cinéma, et ce, face à une phase de destruction importante de copies de films qui accompagne le passage du cinéma muet au cinéma sonore. La notion qu'un objet est patrimoine apparaît en effet généralement avec la notion que celui-ci va disparaître, le cinéma n'est pas un cas à part : Cette menace de disparition du cinéma muet a été nécessaire à la patrimonialisation du cinéma, elle lui permet de dépasser son statut de produit commercial issu d'une industrie certes créative, pour devenir une forme d'art. Naissent alors des structures désignées par les termes *cinémathèques* ou *archives du film*, qui peuvent être accompagnées de *bibliothèques* ou *musées du film* ou de *centres de documentation du cinéma*. Elles naissent généralement *par le bas*, puisqu'elles sont le plus souvent constituées en association et relèvent peu souvent d'initiatives étatiques, et cherchent à s'organiser. La fondation de structures comme la Fédération Internationale d'Archives du Film en 1938 témoigne de l'importance pour ces structures de collaborer entre elles. Les cinémathèques sont d'abord en effet des structures illégales, puisqu'elles cherchent à conserver et à diffuser des films obtenus illégalement pour lesquelles elles ne disposent pas des droits, les relations interpersonnelles entre conservateurs et autres membres de cinémathèque sont alors extrêmement importantes en termes de constitution de collections. C'est dans ce contexte que naît la Cinémathèque royale de Belgique, fondée en Association Sans But Lucratif sous le nom de *Cinémathèque de Belgique* par trois cinéphiles : André Thirifays, Henri Storck et Pierre Vermeylen, qui étaient plus tôt à l'origine du ciné-club *Le Club de l'Écran*. Tout comme les autres cinémathèques, la Cinémathèque de Belgique fait l'objet d'un processus de patrimonialisation et de légitimation sur le temps long.

Parmi les collections des cinémathèques, on identifie généralement deux catégories principales : le *film*, et le *non-film*. Dans les catégories d'objets considérés comme *non-film*, l'affiche de cinéma constitue une des mieux connues par le grand public. Patrimoine cinématographique emblématique (le public y est fortement attaché et certaines affiches ont le statut d'icônes), les affiches de cinéma naissent en même temps que le cinéma lui-même. Ces

deux derniers se développent conjointement, et l’affiche de cinéma se développe aussi conjointement à l’affiche de manière générale, et aux techniques de création graphique et d’impression. L’affiche de cinéma développe vite une sémiotique, une sémio-rhétorique, une géographie, qui lui est propre, et qui lui permet d’être facilement identifiée parmi d’autres types d’affiches publicitaires ou promotionnelles. Par extension, c’est au cinéma qu’elle permet de se créer une identité, l’identité graphique de ses affiches lui permettant de se différencier des arts du spectacle. Témoins du passé du cinéma et des films auxquelles elles sont associées, les affiches de cinéma se situent également au croisement de nombreux autres types de patrimoines. Pourtant, ces collections demeurent assez peu valorisées. Issues de collections d’abord privées comme on l’a dit, elles souffrent bien souvent de lacunes puisqu’elles ont subi une segmentation importante. Mais la pénibilité majeure à laquelle doit faire face la valorisation et la médiation de ce patrimoine est la question juridique des droits de la propriété intellectuelle, puisque les modes de production opaques des affiches et le fait qu’il s’agit le plus souvent d’œuvres collaboratives rend difficile la recherche des ayants-droits. Si des mesures législatives comme le statut d’œuvre orpheline et la directive européenne portant sur certaines utilisations de ces œuvres par des structures culturelles, elles restent trop peu efficaces au vu du manque de moyens financiers et humains dont souffrent souvent les structures de type cinémathèques comme c’est le cas pour la Cinémathèque royale de Belgique. La valorisation des affiches récentes est rendue de plus délicate par le fait que leur statut patrimonial ne fait pas encore consensus.

Naturellement, bien que la valorisation, et, par extension, la médiation des affiches de cinéma soit acrobatique, les cinémathèques entreprennent tout de même des actions en ce sens. La normalisation constitue la première étape nécessaire à toute étape de valorisation, puisqu’elle permet d’améliorer la connaissance des collections et ainsi d’en apprécier la valeur. En matière de patrimoine *écrit et graphique*, auquel les affiches appartiennent, la reproduction, qui prend forme aujourd’hui essentiellement sous la forme de la numérisation, est de mise. Disposer de collections numérisées facilite en effet grandement le traitement et l’accès aux collections. La numérisation facilite ainsi la normalisation et vient la compléter, et facilite la conservation et la valorisation des collections. Une des actions rendues possible par la numérisation est la mobilisation des collections numérisées en ligne, sur les sites internet ou réseaux sociaux des cinémathèques notamment. Les affiches bien sûr sont une catégories d’objets particulièrement intéressants à exposer et sont régulièrement utilisées, mais ne font

pas encore beaucoup l'objet d'autres types de médiation, elles restent trop souvent encore enfermées dans leur fonction promotionnelle, même au sein des cinémathèques.

Les affiches de cinéma, patrimoine cinématographique de premier lieu, relèvent de ce que l'on appelle en bibliothéconomie du patrimoine *écrit et graphique*, et de ce que l'on appelle dans le domaine du cinéma de patrimoine *non-film*. On a vu en introduction la difficulté de définition que présentent ces patrimoines, puisqu'en effet, ces notions, comme celle du patrimoine *cinématographique* par ailleurs, restent des notions relativement récentes. Cela est peut-être un premier élément de réponse qui justifie le fait que les affiches de cinéma ne font pas encore l'objet de recherches épistémologiques poussées. Leur difficile étude et les enjeux juridiques auxquels elles font face contribuent également à la justification de la zone d'ombre relative, autant dans le domaine de la recherche que dans le domaine de la valorisation, dans laquelle elles se situent.

In fine, on fera ici l'analogie entre l'itinéraire patrimonial du *film* et celui des affiches de cinéma. En effet, le *film* comme l'affiche sont originellement deux supports voués à disparaître : les pellicules ont une durée de vie limitées et sont vouées, dans le système capitaliste qui régit l'industrie cinématographique, à être détruites, et l'affiche quant à elle, relève de ce qu'on appelle les imprimés éphémères, même si l'affiche de cinéma dispose d'un rapport au temps quelque peu différents que les autres affiches publicitaires. Les notions de droits de la propriété intellectuelle sont bien sûr incontestablement nécessaires. Mais alors, s'il est accepté que les cinémathèques projettent, les entreprises de production le savent, sous couvert de l'intérêt patrimonial de celles-ci, des films dont elles disposent de copies illégales, pourquoi cette notion ne s'appliquerait-elle pas également aux affiches?

Bibliographie

ABOUDRAR B-N., MAIRESSE F., *La médiation culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

ALBERA F., «Affiches de cinéma», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 81, 2017, p.132-137

(<https://www.cairn.info/revue-1895-2017-1-page-132.htm>, consulté le 24/08/2023).

AUZEL D., «Les affiches de cinéma au fil des films», *24 images*, 68-69, 1993, p.86-91

(<https://www.erudit.org/fr/revues/images/1993-n68-69-images1079614/22732ac.pdf>, consulté le 24/08/2023).

BALLHAUSEN T., «On the History and Function of Film Archives», *European Film Getaway*, 2008

(<https://www.efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf>, consulté le 12/07/2023).

BERTHIER A., «Inventaires et catalogues, une longue histoire», *Remmm Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 100, 2002, p.17-32

(<https://journals.openedition.org/remmm/1171>, consulté le 27/07/2023).

BELSPO, *BELSPO programme de numérisation du patrimoine scientifiques et culturels des ESF et de la Cinémathèque royale de Belgique DIGIT 04 : Annexe I - spécifications techniques*, Bruxelles, BELSPO, 2023.

BONACORSI J., «Quelle réflexivité médiatique pour les Humanités Numériques ? La numérisation des manuscrits littéraires», *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 16/2, 2015, p. 83-98

(<https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-83.htm>, consulté le 10/07/2023).

BORDE R., *Les Cinémathèques*, L'Age d'Homme, 1983.

BRAEMER C., LABONNE S., *Les Archives audiovisuelles*, Paris, Association des archivistes français, 2013.

CAPITAINE J-L, *Les premières feuilles de la marguerite. Affiches Gaumont 1905-1914*, Paris, Gallimard, 1994.

CASEMAJOR LOUSTAU N., «Valorisation du patrimoine photographique : documentaire et régime artistique», *Culture & Musées*, 21, 2013, p.43-65

(https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_21_1_1731, consulté le 24/07/2023).

CHEVRY-PÉBAYLE E. & RONDOT C., «Affiches publicitaires numérisées et réseaux sociaux numériques : enjeux stratégiques et sémiotiques pour les bibliothèques», *Études de communication*, 51, 2018, p. 79-94

(<https://journals.openedition.org/edc/8033?lang=fr>, consulté le 12/07/2023).

CHEVREY-PÉBAYLE E. & DE IULIO S., «Les collections d'affiches publicitaires numérisées : entre construction de l'offre et appropriations», *Les enjeux de la communication*, 52, 2015, p. 41 à 52

(<https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2015-2-page-41.htm>, consulté le 8/07/2023).

CLOSET A., *Cinémathèque royale de Belgique*, mémoire, Université Libre de Bruxelles, 1981.

CLUB DE L'ÉCRAN, «Ce que nous voulons», *Cinq années d'activité du club de l'écran 1936 : Brochure pour le 5ème anniversaire*, Bruxelles, Club de l'écran, 1936.

CINEMATEK, *Jacques Ledoux*, Bruxelles, CINEMATEK, 2021.

CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2021.

CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2020.

CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2019.

CINEMATEK, *Rapport d'activité*, Bruxelles, CINEMATEK, 2018.

CINEMATEK, *50 ans de la Cinémathèque*, Bruxelles, CINEMATEK, 1988

CINÉMATHEQUE FRANÇAISE, *Rapport d'activité 2020*, Paris, Cinémathèque française, 2020
(<https://www.cinematheque.fr/media/rapport-d-activit-2020-de-la-cin-math-que-fran-aise.pdf>, consulté le 13/07/2023).

COHEN E., GOETSCHER P., «La Cinémathèque de Toulouse Questions à Christophe Gauthier et Natacha Laurent», *Sociétés & Représentation*, 32, 2011, p. 183-192

(https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2011-2-page-183.htm?try_download=1, consulté le 24/08/2023).

COMMUNAL B., *L'affiche et le cinéma*, Publication indépendante, 2019.

CONTENOT F., « La médiation au service de la confluence du musée et de la bibliothèque », *Bulletin des bibliothèques de France*, 4, 2011, p. 11-15
(<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0011-002>, consulté le 14/07/2023).

COUSSERAND I., «La muséologie. Histoire, développements», *Communication & Organisation Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, 26, 2005? p. 261-263
(<https://journals.openedition.org/communicationorganisation/3304>, consulté le 24/07/2023).

CUVELLIER L., «L’affiche d’avant l’affiche, Biographies d’une archive urbaine», *Histoire urbaine*, 59, 2020/3, p. 85-103
(<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2020-3-page-85.htm>, consulté le 15/07/2023).

DAIRE J., *Référentiel des métiers du patrimoine cinématographique en France*, Institut National du Patrimoine 2007, p.7
(<https://docplayer.fr/5679194-Referentiel-des-metiers-du-patrimoine-cinematographique-en-france.html>, consulté le 24/08/2023)

DAVALLON J., 1992 «Le musée est-il vraiment un média?», *Publics et musées*, 2, 1992, p.99-123
(https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017, consulté le 12/08/2023).

DAVALLON J., *L’exposition à l’œuvre*, Paris, L’harmattan, 1999.

DAVALLON J., «À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions», *Mémoire, Histoire et médiations : approches croisées*, 99, 2016, p.15-29
(<https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2020-3-page-85.htm>, consulté le 09/07/2023) .

ELLIS T.D., *The Art of Collecting Fancy Paper : Understanding the Assignment of Values to Collecting Alternative Movie Posters*, mémoire de thèse, Northumbria University Newcastle, 2020.

EL KENZ N., «Les premières cinémathèques.», *Communication et langages*, 108 - 2ème trimestre, 1996, p.80-93
(https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1996_num_108_1_2680, consulté le 17/06/2023).

FABRE I., «Médiation documentaire et culturelle dans le musée», *Communication & Langages*, 173, 2012/3, p. 83-99
(<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-3-page-83.htm>, consulté le 18/07/2023).

FIAF (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ARCHIVES DU FILM), *FIAF Statutes & Rules*, FIAF, 2015.

FITOUSSI M., *L’Affichage*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 1996.

FLOOD C., *British Posters: Advertising, Art & Activism*, Londres, V&A Publishing, 2012.

FRESNAULT-DESRUELLE P., *L’image placardée*, Paris, Nathan, 1997 .

GRABOWSKA-KONWENT A., «Les affiches de cinéma polonaises de Roman Ciesławicz», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 85, 2018, p.105-112
(<https://journals.openedition.org/1895/6494>, consulté le 27/06/2023).

HÄFKER H., *Der Kino und die Gebildeten: Wege zur Hebung des Kinowesens*, Cologne, Volksverein-verlag, 1915.

HEINRICH N., « Expositions », *Encyclopedia Universalis*, T.XIX, Encyclopedia Universalis, Paris, 1996.

IFLA (FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES ASSOCIATIONS DE BIBLIOTHÉCAIRES ET D’INSTITUTIONS), *ISBD NBM : Description bibliographique internationale normalisée des non-livres*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1987.

INSTITUT JEAN VIGO, *1892-1929: l’affiche invente le cinéma*, Arles, Arnaud Bizalion Editeur, 2016.

INSTITUT JEAN VIGO, *Le cinéma s’affiche en grand*, Arles, Arnaud Bizalion Editeur, 2015.

JEANNERET Y., *Penser la trivialité. Volume 1 : La vie triviale des êtres culturels*, Paris, Hermès Lavoisier, 2008.

LALLICH-BOIDIN G., BRUN-PICARD C., «Collections de presse, numérisation et patrimoine des bibliothèques.», *Culture & Musées*, 21, 2013. p.89-110
(https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_21_1_1733, consulté le 13/06/2023).

LEBARBÉ T., MEYNARD C., «Nouvelles pratiques éditoriales, nouvelles lectures : les enjeux de l’édition électronique de manuscrits littéraires», *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 1, 2009, p.1-15
(<https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2009-v1-n1-memoires3559/038635ar/>, consulté le 18/07/2023).

LE GUILLOU J., *Le traitement d'un fonds d'affiches en bibliothèque*, mémoire de maîtrise dirigé par L. Bolka-Tabary et M. Pengam, université de Lille, 2022
(<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03784707/document>, consulté le 12/07/2023).

LE MAREC J., « Le musée et la bibliothèque, vrais parents ou faux amis ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, 1997, 5, p. 94-95.

LE ROY É., *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013
(<https://www-cairn-info.ezpupv.scdi-montpellier.fr/cinematheques-et-archives-du-film--9782200276737.htm>, consulté le 24/08/2023)

LEWIS J. *Printed ephemera, the changing uses of type and letterforms in English and American printing*, Ipswich, W.S. Cowell, 1962.

LEYDER D. (dir.), *Non-film, la mémoire du cinéma / Filmgerelateerde collecties, het geheugen van de film*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique / Archief- en Bibliotheekwezen in België, 2015.

LOUIS S.E., «Des cinémathèques au patrimoine cinématographique. Tendances du questionnement historiographique français», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 79, 2016, p. 50-69
(<https://journals.openedition.org/1895/5167>, consulté le 25/06/2023).

LOUIS S.E., «Du territoire aux lieux de mémoire. Propositions pour une approche culturelle des expositions cinématographiques en France», communication au colloque «Séminaire d'Histoire culturelle du cinéma», Paris, IHTP-Paris 1 (mars 2009), dactyl
(https://hal.science/hal-01059427v1/file/2009_SL_Du_territoire_aux_lieux_de_mA_moire.pdf, consulté le 25/06/2023).

MARÉCHAL C., *Cinémathèque royale de Belgique*, mémoire, Université Libre de Bruxelles, 1990.

MAIGNIEN Y., «L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction numérisée.», *Bulletin des bibliothèques de France*, 1, 1996, p.16-24
(<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1996-01-0016-002>, consulté le 10/07/2023).

MAIRESSE F., «Musée et bibliothèque : Entre rapprochement et distance», *Culture & Musées*, 21, 2013, p.23-41
(https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_21_1_1730, consulté le 24/07/2023).

MARIN A-C., «Archivistes, tous médiateurs ? Petites réflexions sur les pratiques professionnelles», *La Gazette des archives*, 247, 2017-3, p. 145-152 (https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2017_num_247_3_5560, consulté le 12/07/2023).

MATUSZEWSKI B., *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, 1898.

ODDOS, J-P. (dir), *Le Patrimoine. Histoire, pratiques et perspectives*, Paris, Éditions du Cercle, 1997.

OLMETA P., *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris, CNRS éditions, 2000.

PARLEMENT EUROPÉEN, *DIRECTIVE 2012/28/UE DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 25 octobre 2012 sur certaines utilisations autorisées des œuvres orphelines*, *Journal officiel de l'Union européenne*, 27.10.2012, version française.

PESENTI CAMPAGNOLI D.; «The Preservation, Care and Exploitation of Documentation Related to the Cinema : An Unresolved Issue», *Film History*, Vol.18 n°3, 2006, p.306-318.

PETIT N., *L'éphémère, l'occasionnel et le non livre (XV^e - XVIII^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1997.

POIRRIER P., *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

RACINE B., *Schéma numérique des bibliothèques*, Paris, La Documentation française, 2009 (<https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notices/48219-schema-numerique-des-bibliothèques>, consulté le 21/06/2023).

SHAPIRO R., « Qu'est-ce que l'artification ? », manuscrit d'auteur, publié au XVIIe Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française « L'individu social », Tours (5 au 9 juillet 2004), dactyl (<https://shs.hal.science/halshs-00010486/file/Artific.pdf>, consulté le 24/07/2023).

STALLAERTS R., DE HERT R., *Prochainement dans cette salle : chronique de l'affiche de cinéma belge*, Liège, Editions du Perron, 1995.

THEVENOT A., *Les cinémathèques à travers le «non-film»*, mémoire de master 2 professionnel dirigé par Bonamy Robert, Université Grenoble Alpes, 2016 (<https://docplayer.fr/60955854-Les-cinematheques-a-travers-le-non-film.html>, consulté le 12/07).

THOMPSON M., MELOT M., COLLARD C., «Traitement documentaire de l'image fixe», *Images et bibliothèques*, p.145-186
(<https://www.cairn.info/images-et-bibliotheques--9782765410010-page-145.htm>, consulté le 15/07/2023).

TIMMERS M. (dir.), *The Power of the Poster*, V&A Publications, Londres, 1998.

VERNET M., « La BiFi 1992-2001 : Patrimoine et management », *Bulletin des bibliothèques de France*, 5, 2001, p. 63
(<https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-05-0062-009>, consulté le 12/08/2023).

VERNET M., *Mission d'études et de propositions pour la formation aux métiers du patrimoine cinématographique*, Paris, Centre national du cinéma et de l'image animée, 2006
(https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/rapport/rapport-de-marc-vernet-mission-s-detudes-et-de-propositions-pour-la-formation-aux-metiers-du-patrimoine-cinematographique_211856, consulté le 24/08/2023).

Sitographie

ACADÉMIE FRANÇAISE. «Affiche». [en ligne]. Dictionnaire de l'académie française, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0721>

ACADÉMIE FRANÇAISE. «Placard». [en ligne]. Dictionnaire de l'académie française, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P2624>

ALLOCINÉ. «César de la Meilleure affiche - César». [en ligne]. Allociné, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.allocine.fr/festivals/festival-128/palmares/prix-18353362/>

BELGA. «Le Musée du Cinéma devient "Cinematek"». [en ligne]. RTBF.be, 02/02/2009 [consulté le 24/08/2023]

<https://www.rtf.be/article/le-musee-du-cinema-devient-cinematek-5298363>

BELSP0. «Qui sommes-nous ?». [en ligne]. Belspo, [consulté le 24/08/2023]

https://www.belspo.be/belspo/organisation/about_intro_fr.stm

BNF. «Notice RAMEAU». [en ligne]. BNF Catalogue général, 01/04/2013 [consulté le 24/08/2023].

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb136146729>

BRITISH LIBRARY. «William Caxton». [en ligne]. British Library People, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.bl.uk/people/william-caxton#:~:text=William%20Caxton%20>

CAPITAINE, J-L. «L'art de l'affiche de cinéma à la française». [en ligne]. Cinémathèque française, 2000 [consulté le 24/08/2023]

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb136146729>

CINEMATEK. «Notre institution, Notre vision». [en ligne]. CINEMATEK, [consulté le 24/08/2023]

<https://cinematek.be/fr/notre-institution/onze-visie>

CNRTL. «Muséologie». [en ligne]. CNRTL Ortolang Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, [consulté le 24/08/2023]

<https://www.cnrtl.fr/definition/mus%C3%A9ologie>

CNRTL. «Documentologie». [en ligne]. CNRTL Ortolang Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue, [consulté le 24/08/2023]
<https://cnrtl.fr/definition/documentologie>

GARCIA MARTIN, P. «Comment les frères Lumière ont inventé le cinéma». [en ligne]. National Geographic, 26/02/2019 [consulté le 24/08/2023]
<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. «De la réclame à la publicité. Collection du musée de la publicité 1920-1950». [en ligne]. Musée des arts décoratifs [consulté le 24/08/2023]
<https://madparis.fr/de-la-reclame-a-la-publicite#:~:text=Cassandre%2C%20le%20c%3%A9%20l%3%A8bre%20afficheur%20pressent,est%20un%20but%20en%20soi.>

RÉGIE DES BÂTIMENTS. «Palais des Beaux-Arts : travaux antérieurs de restauration». [en ligne]. Régie des bâtiments, le gestionnaire immobilier de l'État fédéral, [consulté le 24/08/2023]
<https://www.regiedesbatiments.be/fr/palais-des-beaux-arts-travaux-anterieurs-de-restauration>

SPF ÉCONOMIE. «Personnes ou organismes ayant le pouvoir de donner des autorisations pour l'utilisation d'œuvres». [en ligne] SPF Économie, 12/09/2022 [consulté le 24/08/2023]
<https://economie.fgov.be/fr/themes/propriete-intellectuelle/droits-de-pi/droits-dauteur-et-droits-dauteur/protection-des-oeuvres/personnes-ou-organismes-ayant>

UNESCO. «Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement». [en ligne]. UNESCO, [consulté le 24/08/2023]
<https://www.unesco.org/fr/legal-affaires/recommendation-safeguarding-and-preservation-moving-images>

Liste des figures

Figure 1 :

Recto et verso d'une affiche pour le film *Forçats d'honneur* (*Eerageleiboven de weg naar buchenwald*) de Georges Lust et E.G. de Meyst, sorti en 1946.

Affichiste et ayants-droits inconnus.

Exemplaire issu de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique et numérisée en interne.

Figure 2 :

Affiche pour le film *Poupée diabolique* (*The psychopath*) de Freddie Francis, sorti en 1966, sur laquelle le titre français, «Poupée diabolique», a été remplacé par «Vengeance diabolique».

Affichiste et ayants-droit inconnus. Exemplaire issu de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique.

Figure 3 :

Détail d'un timbre fiscal d'un franc, daté du 6 février 1950, placé sur une affiche de cinéma issue de la collection de la Cinémathèque royale de Belgique.

Figure 4 :

Photographie d'un des rayonnages d'affiches de la Cinémathèque royale de Belgique.

Photographie fournie par Jean-Paul Dorchain.

Figure 5 :

Capture d'écran d'une fiche encodée dans la base de données des affiches.

Figure 6 :

Capture d'écran d'un post instagram de la Cinémathèque royale de Belgique du 21/08/2023 utilisant une affiche de film

Figure 7 :

Reproductions d'affiches à la gouache proposées par Lucile Desamory, exposées dans le couloir menant aux salles de projection.

Photographie : Juliette Fries

Production plastique des affiches : Lucile Desamory

Liste des annexes

Annexe 1 :

Première de couverture Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*, Paris, Fayard collection Le livre populaire, 1911.

Annexe 2 :

Cartel de présentation de l'exposition de reproductions d'affiches à la gouache de Lucile Desamory.

Annexe 3 :

Questionnaire à destination des élèves portant sur l'atelier

Annexe 4 :

Questionnaire à destination du professeur des écoles portant sur l'atelier test.

Annexe 5 :

Réponses aux questionnaires

Annexe 6 :

Trame de l'atelier autour des affiches à destination des maternelles

Annexe 7 :

Tableau des compétences mentionnées par le référentiel des compétences initiales mobilisées par l'atelier proposé

Table des matières

Remerciements	2
Sommaire simplifié	4
Introduction	6
Chapitre I - Cinémathèques et CINEMATEK	18
1) Cinémathèques, archives et musées du film	18
1.1) Émergence, rôle, définition et statuts	18
1.1.1 - Le film : le passage d'un bien commercial voué à la destruction à un bien patrimonial	18
1.1.2 - La constitution de structures dédiées au patrimoine cinématographique	21
1.1.3 - Une patrimonialisation de longue haleine	24
1.2) La diversité du patrimoine cinématographique	25
1.2.1 - La constitution du patrimoine non-film	26
1.2.2 - L'intérêt patrimonial large des collections cinématographiques	28
2) La cinémathèque royale de Belgique et son interface publique "CINEMATEK"	30
2.1) Émergence et histoire récente de l'institution	30
2.1.1 - Le Club de l'Écran	30
2.1.2 - La Cinémathèque de Belgique	31
2.1.3 - Du musée du cinéma à CINEMATEK	34
2.1.4 - La cinémathèque aujourd'hui	36
2.2) Un stage réalisé à cheval entre les départements des collections non-film et des activités publiques : Établir des liens centre de documentation et programmation	38
2.3.1 - Le département des collections non-film	39
2.3.2 - Le département des activités publiques	42
Le volet éducation :	43
Le volet programmation :	44
2.3.3 - Les liens entre centre de documentation et programmation	45
Chapitre II - L'affiche de cinéma, un patrimoine écrit et graphique cinématographique	50
1) Les affiches de cinéma ...	50
1.1) L'affichage public et de l'affiche de cinéma	50
1.1.1 - Bref historique de l'affichage public et de l'affiche	50

1.1.2 - L'affiche de cinéma	53
1.2) L'affiche de cinéma et / vs l'affiche publicitaire	57
1.2.1 - L'affiche dite d'affichiste : une dichotomie art et publicité ?	57
1.2.2 - Les spécificités de l'affiche de cinéma	59
1.3) Un patrimoine protéiforme	62
1.3.1 - L'affiche de cinéma, un patrimoine documentaire	62
1.3.2 - L'affichette belge	65
2) ... Un patrimoine peu connu aux enjeux de valorisation multiples	66
2.1) Manque de connaissances scientifiques	66
2.1.1 - Un héritage d'abord issu de collections privées : de la difficile constitution de collections	66
2.1.2 - Des modes de productions opaques et les difficultés juridiques qui s'ensuivent	69
2.2) Le passage de l'analogique au numérique : une redéfinition de ces enjeux	71
2.2.1) Modification du processus de diffusion et communication	72
2.2.2) Des nouvelles pratiques patrimoniales	73
Chapitre III - Mise en place d'actions de valorisation et de médiation : de la normalisation à la présentation des collections	76
1) La normalisation des affiches de cinéma	76
1.1) Inventorisation et récolement des collections : des étapes fondamentales à la constitution de connaissances de la collection	76
1.1.1 - Deux opérations au fondement de la constitution de la connaissance des collections	76
1.1.2 - L'inventorisation et le récolement de la collection d'affiches de la Cinémathèque royale de Belgique	78
1.2) La numérisation : un outil de normalisation des collections	83
1.2.1 - Le plan de numérisation de l'État fédéral belge et son application à la Cinémathèque royale de Belgique	84
1.2.2 - Numériser : la place du visuel dans le traitement des collections en interne	88
2) La présentation des affiches de cinéma au public	89
2.1) Faire connaître et montrer les collections	89
2.1.1 - Rendre accessible au public les collections numérisées	89
2.1.2 - Affiches de cinéma et réseaux sociaux : d'une logique communicationnelle à une logique de fonds, médiationnelle	91
2.1.3 - L'exposition au sens de la monstration: un aboutissement suffisant au processus de patrimonialisation?	95
2.2) Permettre au public de s'appropriier les collections	98

2.2.1 - La découverte d'un patrimoine par la pratique artistique : la mise en place d'ateliers à destination des scolaires	99
2.2.2 - La mise à disposition d'affiches et l'investissement de valeurs émotionnelles	104
2.2.3 - La sensibilisation par la mise en connaissance : livret de présentation de CINEMATEK à destination des jeunes publics	105
Conclusion	110
Bibliographie	114
Sitographie	121
Liste des figures	123
Liste des annexes	124
Table des matières	125
Annexes	128

Annexes

Annexe 1 :

Première de couverture Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*, Paris, Fayard collection Le livre populaire, 1911.



Première de couverture de *Fantômas*, illustration de Gino Starace, Fayard, coll. « Le Livre populaire », 1911, droits réservés

Image issue de :

AUDUREAU A. «Fantômas - Cahier d'illustration». [en ligne]. Open Book Editions, [consulté le 24/08/2023]

<https://books.openedition.org/pur/40001>

Annexe 2 :

Cartel de présentation de l'exposition de reproductions d'affiches à la gouache de Lucile Desamory.

LUCILE DESAMORY



Sept affiches faisant écho à son travail et à la programmation sont ainsi à découvrir avant que les films ne se révèlent en salle :

Zeven affiches van films die inhaken op haar werk en op het filmprogramma kunnen dus worden bewonderd voordat de films zelfs in onze zalen te zien zijn:

Télé Réalité

Lucile Desamory

05.05 - 19:00

*En présence de / In aanwezigheid van
Lucile Desamory
& (via zoom) Gustave Fundt & Glodie Mubikay*

Le Roi, La Vache et le Bananier

Mweze Ngangura

07.05 - 19:00

*En présence de / In aanwezigheid van
Lucile Desamory & Mweze Ngangura*

Wanda

Barbara Loden

08.05 - 19:00

The Hitch-Hiker

Ida Lupin

10.05 - 19:00

Bildnis einer Trinklerin

Ulrike Ottinger

16.05 - 21:30

Derzu Azala

Akira Kurosawa

22.05 - 21:00

Simone Barbès ou la vertu

Marie-Claude Treilhou

23.05 - 19:00

Cinéaste et artiste pluridisciplinaire, Lucile Desamory propose un cycle de projections à CINEMATEK. Pour accompagner les films choisis, elle a reproduit à la gouache des affiches de films, présentées dans le couloir menant aux salles de projections.

Lucile Desamory, pluridisciplinair kunstenaar en cineaste, brengt in CINEMATEK een mix van eigen werk en films van anderen.

Ter begeleiding van haar carte blanche schilderde ze met plakkaatverf films van affiches na, die tentoongesteld worden in de gang die naar onze zalen leidt.

CINEMATEK

Koninklijk Filmmarchief / Cinémathèque royale 2023

Annexe 3 :

Questionnaire à destination des élèves portant sur l'atelier test.

Questionnaire retour sur l'atelier test Version à destination des élèves

Dans le cadre de mon stage à la Cinémathèque royale de Belgique, j'ai imaginé une animation à destination des classes d'écoles primaires autour des affiches de cinéma.

Tu as participé avec ta classe à un atelier test de cette animation, j'aimerais alors connaître ton avis sur celui-ci.

1. Globalement, es-tu content d'avoir participé à l'atelier ?

- Oui, très
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

2. Globalement, est-ce que tu as trouvé l'atelier intéressant ?

- Oui, très
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

3. As-tu l'impression d'avoir appris quelque chose pendant l'atelier ?

- Oui, beaucoup
- Oui, un peu
- Non, pas trop
- Non, rien

4. T'es-tu amusé pendant l'atelier ?

- Oui, beaucoup
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

5. As-tu aimé la partie « présentation de l'atelier » ?

- Oui, beaucoup
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

6. As-tu aimé les courts-métrages que tu as vu pendant l'atelier ?

- Oui, beaucoup
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

→ Dans ces courts-métrages, qu'as-tu aimé ? Que n'as-tu pas aimé ?

.....

.....

7. As-tu aimé la partie pratique de l'atelier ?

- Oui, beaucoup
- Oui, plutôt
- Non, pas trop
- Non, pas du tout

→ Dans cette partie, qu'as-tu aimé ? Que n'as-tu pas aimé ?

.....

.....

→ Es-tu content de ce que tu as pu produire, et du matériel qui t'as été proposé ?

.....

.....

8. Est-ce que quelque chose t'as particulièrement plu dans l'atelier ?

.....

.....

9. Est-ce que quelque chose t'as particulièrement déplu dans l'atelier ? Comment je peux l'améliorer ?

.....

.....

10. Est-ce que tu souhaites me dire quelque chose d'autre ?

.....

.....

Annexe 4 :

Questionnaire à destination du professeur des écoles portant sur l'atelier test.

Questionnaire retour sur l'atelier test Version à destination du professeur

Merci d'avoir accepté avec votre classe d'avoir participé à un atelier test pour la mise en place d'un atelier imaginé dans le cadre de mon stage à la Cinematek.

Suite à cet atelier test, j'aimerais récolter des informations sur votre ressenti sur celui-ci.

1. Globalement, avez vous été satisfait.e de l'atelier qui vous a été proposé?

- Très satisfait.e
- Peu satisfait.e
- Peu insatisfait.e
- Très insatisfait.e

2. L'atelier correspondait-il à vos attentes?

- Oui, assez
- Oui, plutôt
- Non, pas assez
- Non, pas du tout

3. Le contenu de l'atelier vous as semblé :

- Très satisfaisant
- Peu satisfaisant
- Peu insatisfaisant
- Très insatisfaisant

4. L'atelier vous as semblé :

- Très ludique
- Peu ludique
- Pas ludique

5. La partie de présentation vous as semblé :

- Adaptée au niveau de votre classe
- Peu adaptée au niveau de votre classe
- Pas adaptée au niveau de votre classe

.....
.....
.....

6. Les courts-métrages choisis vous ont semblé :

- Adaptés au niveau de votre classe

- Peu adaptés au niveau de votre classe
- Pas adaptés au niveau de votre classe

.....

.....

.....

7. La partie pratique vous as semblé :

- Adaptée au niveau de votre classe
- Peu adaptée au niveau de votre classe
- Pas adaptée au niveau de votre classe

.....

.....

8. La durée de l'atelier vous a semblé :

- Appropriée
- Trop longue
- Trop courte

9. Qu'avez vous pensé du rythme de l'atelier et de la proportion intervention / projection / pratique ?

- Très satisfaisant
- Peu satisfaisant
- Peu insatisfaisant
- Très insatisfaisant

.....

.....

.....

10. Pensez-vous que vos élèves ont généralement été :

- Satisfaits
- Assez satisfaits
- Peu satisfaits
- Pas satisfaits

11. Pensez-vous pouvoir remobiliser en cours ce qui a été vu pendant l'atelier ?

- Oui
- Peut-être
- Non

.....

.....

.....

12. Si l'atelier est mis en place, pensez-vous que vous aimeriez emmener une autre classe à la Cinematek pour y participer ?

- Oui
- Peut-être
- Non

13. Souhaitez-vous nous faire part de quelque chose en particulier, ou avez-vous des suggestions de modifications ?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Annexe 5 :

Réponses aux questionnaires portant sur l'atelier test

Synthèse des retours sur l'atelier test
24/05, école Tenbosch, classe primaire

Retour du professeur :

Globalement très satisfaite, considère que l'atelier était bien adapté et pourrait lui servir de point de départ pour une leçon. Seuls points négatifs étaient les soucis techniques (loupes et prisme qui n'avaient pas pu être trouvés à temps pour les démonstrations et soucis de clef USB)

Retour des élèves :

Nombre de participants à l'atelier : 23

Nombre de répondants : 9 (manque de temps à la fin de l'atelier)

1. Globalement, es-tu content d'avoir participé à l'atelier ?

Oui, très : 8 répondants

Oui, un peu : 1 répondant

2. Globalement, est-ce que tu as trouvé l'atelier intéressant ?

Oui, très : 8 répondants

Oui, un peu : 1 répondant

3. As-tu l'impression d'avoir appris quelque chose pendant l'atelier ?

Oui, beaucoup : 2 répondants

Oui, un peu : 5 répondants

Non, pas trop : 1 répondant

4. T'es-tu amusé pendant l'atelier ?

Oui, beaucoup : 8 répondants

Oui, un peu : 1 répondant

5. As-tu aimé la partie « présentation de l'atelier » ?

Oui, c'était intéressant : 5 répondants

Oui, mais c'était un peu long ou un peu compliqué : 4 répondants

6. As-tu aimé les courts-métrages que tu as vu pendant l'atelier ? (A partir d'ici, plus que 6 répondants)

Oui, beaucoup : 2 participants

Oui, un peu : 6 participants

Non, pas trop : 1 participants

→ Dans ces courts-métrages, qu'as-tu aimé ? Que n'as-tu pas aimé ?

Généralement : les courts-métrages ont été appréciées mais « font mal aux yeux » et sortent de leurs habitudes

Remplacer Synchronie ou ne montrer qu'un extrait ? (Rainbow Dance plus apprécié)

7. As-tu aimé la partie pratique de l'atelier ?

Oui, c'était amusant : 6 répondants

→ Dans cette partie, qu'as-tu aimé ? Que n'as-tu pas aimé ?

Généralement : jeu de superposition de couleurs pour en créer des nouvelles a été apprécié

→ Es-tu content de ce que tu as pu produire, et du matériel qui t'as été proposé ?

Généralement : Oui

8. Est-ce que quelque chose t'as particulièrement plu dans l'atelier ?

Généralement : jouer avec les couleurs

9. Est-ce que quelque chose t'as particulièrement déplu dans l'atelier ? Comment je peux l'améliorer ?

Pas de retour particulier, souvent laissé vide.

Un mentionne la volonté d'apprendre à dessiner une silhouette humaine et un mentionne le soucis technique de la clef USB.

10. Est-ce que tu souhaites me dire quelque chose d'autre ?

Pas de retour.

Annexe 6 :

Trame de l'atelier autour des affiches à destination des maternelles

Trame atelier autour des affiches de cinéma à destination des maternelles Version 2 : Demi-journée

1. Accueil

- Accueil de la classe
- Invitation à s'asseoir ensemble
- Présentation des intervenants
- Présentation succincte de l'atelier

2. Ateliers d'introduction (Environ 45min / 1h)

En roulement en trois sous-groupes : trois ateliers d'une quinzaine de minutes

Atelier 1 : Imaginer l'histoire d'un film depuis son affiche

Atelier 2 : Imaginer / compléter une affiche à partir d'une partie d'affiche seulement

Atelier 3 : Résoudre un puzzle à base d'une affiche

3. Pause

4. Lecture et projection (environ 45 min / 1h)

En classe entière :

Lecture de l'album

Projection du court-métrage associé

Temps de discussion éventuel

5. Pause

6. Temps de pratique artistique (environ 1h)

En trois sous groupes : réalisation d'affiches inspirées de l'album et du court-métrage, les élèves sont invités à réaliser une affiche directement inspirée de ce qu'ils ont vu ou d'inventer une suite.

Matériaux variés selon la table, et prédécoupés

→.Partie 6 de l'atelier selon la classe et le niveau, à déterminer avec le professeur.

Annexe 7 :

Tableau des compétences mentionnées par le référentiel des compétences initiales mobilisées par l'atelier proposé

Compétence / Savoir	M1	M2	M3
Français, Arts et Culture			
Percevoir et construire le sens du message entendu (texte et consigne)			
Prélever des indices sur la couverture d'un livre (<i>assimilé à l'affiche</i>)			
Produire une trace collective qui exprime une activité vécue en classe			
Emettre une ou plusieurs suites plausibles d'un message			
Restituer la chronologie d'un récit écouté			
Distinguer le code écrit des autres signes graphiques			
Distinguer le texte des illustrations			
Dire, en situation de production, les composantes utilisées pour réaliser son œuvre / Décrire une production artistique personnelle			
S'exercer, lors d'une production artistique : à l'utilisation des outils disponibles en classe ; à l'utilisation des matières / des matériaux, des couleurs ; aux gestes techniques			
Effectuer des gestes techniques			
Traduire à l'aide de gestes graphiques, des éléments de l'environnement			
Réaliser une production artistique en : utilisant les outils, les matières / les matériaux adéquats à sa réalisation ; en effectuant les gestes techniques adéquats			
Formation manuelle et technique			
Assembler des éléments pour réaliser une construction			
S'initier aux gestes graphiques et exercer sa motricité fine			