

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

75 | 2015
Varia

Albert 1^{er} de Monaco, un prince pionnier du cinématographe. Vincent Vatrican (dir.), *Albert 1^{er} en films*

Monaco, Archives audiovisuelles de Monaco, 2014, 96 p.

Valérie Vignaux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4997>

DOI : 10.4000/1895.4997

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 178-180

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Vignaux, « Albert 1^{er} de Monaco, un prince pionnier du cinématographe. Vincent Vatrican (dir.), *Albert 1^{er} en films* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4997> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4997>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

réel historique. Arlette Farge note « l'immense sensibilité de René Allio vis-à-vis de ces "histoires du dessous" » et sa conviction que ces anonymes ont été « des acteurs à part entière du monde ». Allio, décorateur de son premier métier, ne fait pas du tournage en décors réels une religion. Il n'y a pas contradiction entre *la Vieille Dame indigne* et *Transit* ou *Matelot 512*, tournés en studio. La même Arlette Farge relève (p. 173) qu'un décor est « un hymne à l'irréel où passent à travers passé [et] présent, fantômes, imaginaire ».

Une troisième section nommée « périphéries » paraît contenir ce qu'on n'a pas pu mettre dans les deux premières. L'intitulé habilement choisi permet de justifier qu'on y trouve à la fois les activités de l'homme de théâtre dans la grande entreprise de décentralisation dont il fut un protagoniste actif (son compagnonnage avec Planchon), et son intérêt pour la périphérie au sens urbanistique du terme : Allio fut l'un des premiers cinéastes à avoir traité de la banlieue. Priska Morrissey donne une pertinente étude en ce sens de *Pierre et Paul* (1969) et *Rude journée pour la reine* (1973). Dans *l'Une et l'autre* (1967), ces deux lignes se recourent puisque le théâtre d'Aubervilliers, alors en construction, est le personnage central occulte du film. On voit que c'est autour de 1968 qu'Allio repère les nouveaux espaces où s'écrivent les luttes sociales et les frustrations d'une société française en crise et en pleine transformation.

L'ouvrage comporte des annexes assez complètes auxquelles ne manque qu'une biographie chronologique. La filmographie est détaillée. Une recension critique film par film la suit. Un extrait de l'émission « Le Bon plaisir » de 1991, dans laquelle Farge faisait parler Allio, conclut l'ouvrage. Des extraits des *Carnets*, conservés à l'IMEC, naguère publiés très partiellement par la même, jalonnent l'ouvrage. Signalons qu'une édition complète est à l'étude par les soins d'Annette Guillaumin et Paul Allio. Gérard-Denis Farcy qui écrit la majeure partie de l'appareil critique en est la cheville ouvrière.

François Amy de la Bretèque

Albert 1^{er} de Monaco, un prince pionnier du cinématographe

Vincent Vatrican (dir.), *Albert 1^{er} en films*, Monaco, Archives audiovisuelles de Monaco, 2014, 96 p.

Le 3 avril 2014, les Archives audiovisuelles de Monaco ont organisé une ciné-conférence consacrée à Albert 1^{er} (1848-1922) dont l'ambition était de présenter le monarque à travers les images d'archives conservées mais également de montrer le regard qui fut le sien, car il acquit rapidement une caméra afin d'adjoindre des images animées aux notes ou aux images fixes rapportées de ses expéditions. Ce projet, comme en témoigne le catalogue édité par les Archives audiovisuelles de Monaco, a la particularité d'associer trois pratiques archivistiques, puisque « le programme repose sur l'interaction entre l'écrit, la parole, la musique et l'image » ; ainsi aux carnets du Prince se sont ajoutés ses enregistrements sonore sur rouleaux de cire et ses films, témoignant de la sorte de « la richesse patrimoniale des collections de l'Institut océanographique, des Archives du Palais princier et celles des Archives audiovisuelles de Monaco ». Un catalogue a été édité pour l'occasion, dirigé par Vincent Vatrican, directeur des Archives audiovisuelles de Monaco. L'étude intitulée « Un intérêt sérieux, Albert 1^{er} de Monaco et le cinématographe », rédigée par Jacqueline Carpine-Lancre, chargée de recherches historiques au Palais princier de Monaco, permet de retracer les activités du monarque ayant trait au cinéma. Elle a, par ailleurs, établi l'inventaire des conférences illustrées par le cinématographe et réalisées par le Prince lui-même afin de présenter ses expéditions. Vatrican poursuit avec une présentation des films : « Les films de l'Institut océanographiques : l'Image dans le tapis » et relate les modalités de leur restauration. Thomas Fouilleron, directeur des archives et de la bibliothèque du Palais princier de Monaco, dans « Témoignage de cinématographie et de phonographie : Journal d'une vie », retrace, à partir des archives papiers, les usages princiers des outils audiovisuels. Puis Luc Verrier, responsable

de la restauration des phonogrammes au département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, revient, dans « La numérisation des cylindres phonographiques du Palais princier : un petit miracle », sur les modalités de la restauration des enregistrements sonores réalisés par le Prince. L'ouvrage se clôt sur une filmographie : « Le Prince de Monaco, pionnier du cinématographe », établie par Vatrican où, dans un premier temps, sont inventoriées les images animées montrant le Prince, majoritairement issues des actualités Pathé ou Gaumont, avant que soient présentées très précisément les œuvres réalisées par le Prince lui-même.

L'ouvrage a plusieurs qualités. Soulignons tout d'abord la richesse de son illustration, iconographie qui aide à imaginer les modalités d'usages des techniques audiovisuelles naissantes lorsqu'elles sont sollicitées par un « grand » de ce monde, monarque éclairé et féru de sciences. Documents qui, associés aux textes, livrent le portrait d'un prince curieux, conscient de ce que sa position infère comme mise à distance et néanmoins soucieux du réel. Cet ouvrage réalisé afin d'accompagner une ciné-conférence associe, en une centaine de pages, des études approfondies puisque élaborées à partir des archives du Prince, et faisant la preuve de réflexions méthodologiques sur les pratiques archivistiques en exposant les critères ayant présidé à la restauration voire à l'invention numérique des documents audiovisuels. Curieux personnage que ce Prince, et Vatrican le rappelle dans son avant-propos, puisque lorsqu'il s'empare de la caméra, dès 1897, afin de garder trace en images animées de ses pérégrinations à travers le monde, le cinéma ne bénéficie pas d'une grande légitimité scientifique. Carpine-Lancre rappelle son goût pour les innovations techniques afin de comprendre l'intérêt du Prince pour le cinéma et, à partir des archives conservées, s'efforce d'en saisir les modalités d'usages. Le Prince a en effet expérimenté plusieurs caméras, l'une d'elle achetée à Gaumont, mais il est également entré en contact avec Étienne-Jules Marey et avec Eugène Doyen qui, aidé de Clément-Maurice, lui aurait fabriqué

une caméra. Les carnets ou le Journal tenus par le Prince lui permettent de comprendre comment furent réalisées les rares bandes aujourd'hui conservées mais également d'imaginer les images manquantes, tout en s'attachant à saisir comment le cinéma était associé aux autres prises de notes et quelles furent les raisons qui incitèrent le Prince à associer le cinéma à la photographie. Le Prince, comme en témoignent ses carnets, a manifestement un « regard » : il est amateur de lumière et de paysages, mais il est également soucieux de culture puisqu'il n'hésite pas, par exemple, à demander que soient réalisées pour être filmées des scènes de danse sans pour autant être dupe de ce que le procédé infère : « On s'est mis à danser sur le pont et j'ai cinématographié la scène, qui manque peut-être un peu d'animation parce que tout ce monde se trouvait là bien dépassé » (p. 20). Il n'hésite pas à employer ses moyens financiers afin d'initier des mises en scène : « au cap Vert] J'ai donné un bal à la population qui est noire tout entière...] Alors j'ai pu cinématographier le spectacle intéressant de ces danses...] et comme ils chantent en dansant, j'ai obtenu que plusieurs de ces messieurs et de ces dames chantassent leurs mélodies dans un phonographe » (p. 26). Les conférences illustrées par le cinématographe qu'il dispense jusqu'en 1921 et où il présente ses expéditions océanographiques, mais aussi sa relation avec d'autres savants employant le cinématographe, comme Doyen, confirment, semble-t-il, que la démarche est réellement scientifique. Entre les mains du Prince le cinématographe est manifestement un outil de connaissance. Si les archives papiers aident à comprendre et à retracer sa pratique, les archives filmiques, comme en témoigne Vatrican, ont subi les affres du temps et il ne subsiste aujourd'hui qu'une dizaine de bandes pour une durée totale de 15 minutes environ. Bandes données à voir grâce à une restauration numérique, alors qu'elles demeuraient invisibles en raison de leur fragilité, de leur format, puisque certaines ont été tournées en 58mm, ou à la suite de problèmes techniques liés à la prise de vue elle-même. La restauration numérique comme

le rappelle Vatrican a été prolongée par un tirage argentique sur pellicule afin de pérenniser les films. Ainsi, l'entreprise dont témoigne ce catalogue si elle est assurément commune à nombre de cinémathèques, n'en demeure pas moins exemplaire. Saluons sa rigueur. Voici donc données à voir et à étudier les images et les sons réalisés par un Prince à l'esprit curieux.

Valérie Vignaux

Éric Le Roy, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013, 216 p.

Depuis l'ouvrage de Raymond Borde publié en 1983, *les Cinémathèques*, manquait un ouvrage de synthèse embrassant l'ensemble des questions concernant le patrimoine cinématographique, ses lieux de conservation et de valorisation. L'entreprise d'Éric Le Roy comble une lacune dans une collection qui donne la priorité à la dimension didactique. De fait, dès la consultation du plan, on voit que l'on est en présence d'un ouvrage qui balise les grandes questions : les films dont on a longtemps ignoré la valeur patrimoniale, leur disparition à diverses époques, leur sauvetage d'abord par des passionnés ensuite par les cinémathèques. Le livre présente les pionniers de la conservation, d'Iris Barry à Paulo Emilio Salles Gomes en passant évidemment par Langlois, Borde et Ledoux (on s'étonne de l'absence de Buache, le quatrième mousquetaire des fondateurs de cinémathèques francophones). Le Roy aborde ensuite la question des supports et des formats et s'interroge sur l'incidence du numérique pour la conservation et la restauration, sachant que, jusqu'à nouvel ordre, le principe de précaution veut que même le film restauré selon les procédés technologiques les plus sophistiqués soit reversé sur une pellicule pour archivage de longue durée. L'auteur – spécialiste de ces questions – s'attarde longuement sur les aspects juridiques de la conservation : droit d'auteur, domaine public, dépôt légal. Il pose, bien sur, la question controversée du statut juridique du film « à la fois – comme l'écrit Michel Marie

dans sa préface – bien industriel, propriété du producteur initial et de ses successeurs, et bien culturel, relevant du droit d'auteur ». De cette ambiguïté a découlé la longue pratique du secret ayant entouré le contenu des collections détenues par les cinémathèques. On se souvient de l'étonnement que constitua la publication par la Cinémathèque suisse dans les années 1970 d'un catalogue d'une grande partie des films qu'elle détenait. Aujourd'hui, la confidentialité est de rigueur afin de ne pas aller à l'encontre des souhaits de déposants.

Présentant la FIAF (la Fédération Internationale des Archives du Film) dont il est le président depuis 2011, Le Roy en retrace l'histoire et le mode de fonctionnement avant de présenter les cinémathèques dans le monde. Comme d'autres chroniqueurs l'ont déjà fait remarquer, le catalogue n'est pas exhaustif. On peut admettre qu'il était nécessaire de faire des choix et que l'on ne pouvait pas citer et décrire les collections des 83 institutions membres de la fédération (sans compter les 72 associées). Cela dit, quelques lacunes sont curieuses : à titre personnel, je regrette l'absence de la *Cineteca italiana* de Milan, institution à laquelle Langlois apporta son concours et qui fut fondée par un étudiant cinéophile soucieux de patrimoine, Mario Ferrari, et par deux futurs cinéastes, Alberto Lattuada et Luigi Comencini. Ce dernier consacra d'ailleurs deux films à la cinémathèque de Milan, un court métrage *Il museo dei sogni* (1949) et un long métrage de fiction au fort contenu documentaire, *La valigia dei sogni* (1953), dans lequel il évoque notamment le problème du film *flam*. Cette institution est aujourd'hui présidée par une des filles du cinéaste. Assez logiquement, l'auteur s'attarde sur la situation française, présentant les archives dont le champ d'action est national (Archives françaises du film de Bois d'Arcy, Cinémathèque française, Cinémathèque de Toulouse) et les institutions plus modestes au rayonnement régional ou au domaine d'intervention sectoriel comme le Cinémathèque universitaire, destinée à l'origine à accompagner l'entrée du cinéma dans les cursus universitaires, ou la