



HAL
open science

Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle (des cinémathèques en France)

Stéphanie-Emmanuelle Louis

► **To cite this version:**

Stéphanie-Emmanuelle Louis. Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle (des cinémathèques en France). 2019. halshs-02178983

HAL Id: halshs-02178983

<https://shs.hal.science/halshs-02178983>

Preprint submitted on 10 Jul 2019

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.

Je montre donc je suis. Programmation et identité institutionnelle

(des cinémathèques en France)

Stéphanie-Emmanuelle Louis. Intervention au colloque « la Patrimonialisation du cinéma après 1960 », Ecole nationale des chartes, 26 novembre 2016

Le développement des Cinémathèques comme institutions du patrimoine en France a reposé avant tout sur le besoin de pouvoir voir encore des films anciens, commercialement disparus des écrans, motivant ainsi la nécessité de les conserver. Curieusement, les textes relatifs à la programmation semblent beaucoup plus rares que ceux liés à la conservation, surtout avant les années 1990. Si la fin des années 1980, avec la démocratisation de la diffusion des films du patrimoine via la télévision et les salles commerciales a contraint les cinémathèques à envisager la question de la programmation en profondeur, nous verrons que paradoxalement programmer des films a été déterminant dans la définition de l'identité des cinémathèques. D'une part comme caractéristique d'un paradigme institutionnel singulier ; de l'autre comme élément de distinction interne au secteur des cinémathèques.

J'évoquerai ici la période d'avant 1990 à travers les discours d'Henri Langlois et Raymond Borde, il sera donc principalement question de la CF et de la CT. La première ayant été créée en 1936 et ayant joué un rôle configurateur du monde du patrimoine cinématographique en France. La seconde étant née en 1964, d'une scission avec la précédente.

I. Programmer nous distingue des autres acteurs de la patrimonialisation du cinéma : la programmation comme distinction paradigmatique.

I.A. Une cinémathèque n'est pas (qu') une archive.

La personnalité d'Henri Langlois a été prépondérante dans l'élaboration du profil institutionnel des cinémathèques, en France notamment. Dès 1936, il écrit dans la presse au sujet de la Film Library du MoMA : « conserver est bien, mais projeter est essentiel. Une cinémathèque ne doit pas être un cimetière ! »¹ Quelques années plus tard, en 1941, il décrit dans une note toutes les modalités de « diffusion » des films dans une « cinémathèque

¹ Thèse p.50-51

idéale »². Films de montage, projections rétrospectives pour grand public ou public restreint, destinées à des publics spécifiques, conférences illustrées, cours d'histoire illustrée... sont autant de déclinaisons qui attestent du rôle central de la programmation pour une cinémathèque dans l'esprit de Langlois.

Dès l'après-Guerre, l'équipe de la Cinémathèque française promeut le concept de « musée vivant du cinéma » et s'attache à faire « comprendre la raison d'être des cinémathèques, acharnées moins à conserver qu'à montrer. »³ En cela, il s'agit bien de faire évoluer la représentation de ce qu'est une cinémathèque et se distinguer d'une simple archive : « Au mot de cinémathèque, on évoque immédiatement un immense entrepôt fermé à double tour où s'accumulent des milliers de bobines, une institution impersonnelle dont la seule raison d'être est de collectionner d'office le plus grand nombre de films », écrit Langlois, considérant cette « conception étroite »⁴.

Tout au long des années 1960, la terminologie de « musée du cinéma » revient dans la majorité des projets patrimoniaux formulés (à la Cinémathèque de Toulouse, mais aussi dans les projets avortés ou retardés de Musée du cinéma de Lyon, Conservatoire international du cinéma d'animation à Annecy) ; cela signale que ce modèle de valorisation patrimoniale, faisant la part belle à la programmation, s'est imposé en France jusqu'à la création du SAF en 1969⁵.

En théorie, l'ouverture d'un service des Archives du film au CNC a établi clairement la distinction entre cinémathèque et archive dans le paysage institutionnel français en 1969. La question de la programmation en a été un critère distinctif. Comme en témoigne une annonce de création du SAF : il y a d'une part la sauvegarde du patrimoine par l'Etat qui recevra les dépôts et veillera à la conservation ; de l'autre la diffusion par des organismes privés, parmi lesquels la CF occupe une place singulière.

« Le répertoire cinématographique pose le double problème de sa sauvegarde et de sa diffusion.

La sauvegarde du patrimoine cinématographique demande des locaux aménagés pour la conservation des films, et des crédits pour les opérations de restauration. L'Etat, qui

² HL, p.194

³ HL, L'amour de l'art, écrits p.205 + voir les textes de Jean Grémillon (PhD, p.403)

⁴ HL L'amour de l'art, écrits p.203 ; évolution de la définition de cinémathèque vers celle d'un stock ayant une valeur historique à des fins de programmation

⁵ LM

disposera prochainement de toutes les installations nécessaires, envisage de créer un organisme public qui aura vocation pour recevoir les dépôts de films et les conserver. [...]

La diffusion du répertoire cinématographique est actuellement assurée par des organismes privés, tels que les ciné-clubs ou certaines salles du circuit commercial, qui s'entendent avec les titulaires de droits d'exploitation pour projeter les films. Parmi eux, la Cinémathèque française occupe une place particulière. [...] »⁶

Alors que la pratique de programmation semble clairement identifiée comme spécifique aux cinémathèques dans le monde des acteurs du patrimoine, c'est justement la collection qui la distingue des autres acteurs spectaculaires de la patrimonialisation (ciné-clubs ou salles Art et Essai). Dans les faits cependant, on constate que le Service des Archives du Film du CNC fournit ponctuellement des programmes à des manifestations culturelles dès les années 1970.

D'après les revues de presse consultées au CNC

en 1971 il propose par exemple un programme à l'Oesterreichisches Filmmuseum à Vienne dans le cadre d'une programmation sur l'avant-garde entre 1920 et 1950 (L'Argent et Autour de l'Argent)

1974 présentation d'une rétrospective avec l'Institut français au Filmforum des Volkshochschule de Dusseldorf autour du Mélodrame dans le cinéma muet français [nt avec El Dorado, de L'Herbier]

1975 : programmation Fantomas Feuillade au Filmforum, en collaboration avec l'Institut français ; contribution au 10^e JICA d'Annecy ; contribution à l'expo Le Bateau Lavoisier, berceau de l'art moderne au Musée Jacquemart André ; Rétrospective Marcel L'Herbier au cinéma Le Seine (80 ans du cinéma ?) au Festival cinématographique international de Paris

1976 : diffusion de Feu Mathias Pascal à la Cinémathèque du Luxembourg ; carte blanche du SAF à la Maison des arts et de la culture de Créteil ; participation au Salon d'automne

1977 : « spectacle cinématographique » réalisé par les ARCHIVES DU FILM DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION « Le Parisien chez lui au XIX^e Siècle » ; participation au Salon d'automne

1978 : participation à l'exposition Marey au Centre Pompidou ; rétrospective Emile Cohl ?

1979 : programme Emile Reynaud pour les fêtes au Forum des Halles ; programme Louis Feuillade et le réalisme fantastique au Filmforum de Dusseldorf avec Institut français ; Carte Blanche Marcel L'Herbier à Villepreux ; contribution au programme Cinéma et histoire V, par le ciné-club Jean Michel du Centre de recherche et d'action culturelle de Valence ; prêt de documents à l'exposition Images de Jeanne d'Arc ; participation

⁶ PhD, p.529-530

On peut donc supposer que d'autres critères distinguent la programmation des cinémathèques par rapport aux autres diffuseurs du patrimoine.

I.B. Les cinémathèques ne sont pas les seuls diffuseurs du patrimoine.

Les cinémathèques n'ont jamais été les seules à diffuser les films anciens⁷. Elles ont souvent mis en avant leur vocation de lieux de curiosité ou d'exploration du cinéma ancien. Ainsi en 1973, Raymond Borde déclare-t-il, faisant écho à d'autres déclarations de Langlois : « Le rôle d'une cinémathèque est de montrer Keaton avant que tout le monde en reparle, d'être un peu en avant sur la masse des cinéphiles, quitte à courir quelques risques. »⁸

Toutefois, l'un des principaux facteurs de distinction des cinémathèques d'avec les autres diffuseurs du patrimoine est le regard systématique qu'elles peuvent offrir sur l'histoire du cinéma. En effet, leur collection propre complétée par celle de leur réseau d'archives amies leur permet une fréquence et une diversité de programmation longtemps hors pair. Elles sont en capacité de passer des ensembles de films anciens diversifiés (de plus de dix ans), sur plusieurs créneaux dans la semaine voire au cours de la journée.

A cet égard, un décalage durable a existé entre Toulouse et Paris, lié non seulement à la disponibilité des locaux mais aussi aux ressources humaines. La CF a très vite bénéficié d'une organisation professionnalisée, avec des employés préposés aux différentes tâches entourant les projections, alors que La Cinémathèque de Toulouse s'est appuyée sur ses bénévoles jusqu'au début des années 1980.⁹ De plus, cette dernière était accueillie dans les bâtiments du CRDP et c'est seulement son installation rue du Taur en 2000 lui a permis de bénéficier de ses propres salles de projection à plein temps. Ce qui a été le cas dès les années 1940, malgré des déménagements successifs et des interruptions, pour la CF.

L'équation « collection-espace de diffusion rattaché » met en capacité de couvrir de larges pans d'histoire du cinéma par la programmation¹⁰. Ainsi Raymond Borde déclare-t-il en

⁷ On note toutefois avec Raymond Borde, que la période des années 1960 correspond à une « sorte d'euphorie » pour les cinémathèques occidentales, qui s'autonomisent pour l'organisation de leurs séances : elles disposent de leur propre salle, programmées avec leurs films. RB, Les Cinémathèques, p.126

⁸ RB, Magazine littéraire, 1973

⁹

¹⁰ Toutefois, si cette programmation régulière, dans un lieu identifié, est vraiment caractéristique, elle n'empêche pas, par ailleurs, les cinémathèques de contribuer à d'autres manifestations avec des degrés divers d'implication. C'est par exemple le cas de La

1978 : « Notre vocation spécifique c'est ce que personne ne peut montrer en continuité, à savoir : l'histoire du cinéma. [...] »¹¹. Or en 1989, il constate qu'« une page est tournée », car « Le commerce exhume les films avec des moyens que nous n'avons jamais eus » et de citer la sortie d'une intégrale Capra en copies neuves, une rétrospective de Tod Browning sur Fr3 avec deux films extrêmement rares « qui donnent à toute la rétrospective cette qualité que nous étions jadis les seuls à dispenser. »¹²

Cela laisse supposer, qu'en cette fin des années 1980, une cinémathèque doit envisager de se démarquer autrement que par l'exhaustivité de ses programmes ou l'état de ses copies ; c'est-à-dire par un certain art de montrer. Ce dernier se posant désormais comme critère de qualité. Et en effet, à la CF en 1986, l'exhaustivité vertigineuse de la rétrospective du cinéma japonais a été décriée par certains critiques *d'Art Press*, pour son incapacité à mettre en œuvre « la tension nécessaire à l'acquisition d'une connaissance »¹³ et son caractère « décourageant même pour le spectateur professionnel »¹⁴. Elle a été perçue comme une absence de discours institutionnel.

Dans ces critiques se dessine un nouvel horizon d'attente à l'égard des cinémathèques. Au-delà de donner une visibilité aux films, dans un contexte de diffusion désormais profuse, on attend de ces institutions qu'elles définissent des lignes directrices. De la sorte, elles accomplissent pleinement leur vocation muséale, organisant l'exposition des collections comme une traduction visuelle d'un discours historiographique.

II. Programmer nous distingue entre nous : la programmation comme distinction intra-sectorielle.

L'établissement de lignes directrices dans l'organisation des programmes a été un facteur de distinction entre les cinémathèques de Toulouse et Paris. En effet, elles partagent l'objectif d'être des lieux de découverte et d'exploration de l'histoire du cinéma, quel que soit le

Cinémathèque de Toulouse, qui programme aussi avec Poitiers, à Perpignan pour Confrontation ; au CiCi.

¹¹ « Sur tous les fronts à la fois », 1978

¹²RB, Archives, n°25, p.7

¹³ Dominique Païni dans l'interview de Bernard Latarjet, p.17

¹⁴ Michel David, p.20

nombre des spectateurs présents, mais dans les faits elles ne montrent pas les collections de la même manière et ne racontent pas les mêmes histoires du cinéma.

II.A. Toutes les cinémathèques ne tendent pas au même musée.

Bien que Paris et Toulouse revendiquent toutes deux le fait d'être des « musées du cinéma », elles se réclament de deux filiations muséales différentes.

Dans les différents textes qui accompagnent le développement de la CF, on trouve trois références institutionnelles : la Bibliothèque nationale, le Louvre et le Musée d'art moderne. La BN est citée en référence quant à l'exhaustivité des collections, et notamment le dépôt légal qui fait encore défaut au cinéma jusqu'en 1977. Le Louvre, pour son exposition à dimension internationale couvrant plusieurs périodes historiques. Enfin, le Musée d'art moderne. Cette référence peut être saisie dans deux sens. Premièrement, celui du rattachement du cinéma aux Beaux-Arts. Un texte de Langlois dit en 1961 au sujet des cinémathèques que « leurs salles de répertoire restituent le cinéma à l'art et démontrent que le septième art est la dernière expression la plus riche, la plus dense, la plus variée, de la tradition humaniste [...] »¹⁵. Deuxièmement, par rapport au fait que la cinémathèque peut accueillir l'œuvre d'artistes toujours vivants, et se pose en cela comme le lieu d'une histoire de l'art toujours au présent¹⁶.

De son côté, Raymond Borde déclare qu'« Une cinémathèque [...] c'est à la fois le Louvre, la Bibliothèque Nationale et le Musée des arts et traditions populaires. »¹⁷ Evidemment, considérant d'une part le cinéma comme un art moderne et de l'autre comme un art populaire, il va de soi que les programmations ne pourront être les mêmes. Le regard porté sur les objets est différent. Dans le regard anthropologique des arts populaires, tout est représentatif du cinéma comme fait de civilisation et ce faisant digne d'être montré, quelle que soit sa valeur artistique. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Borde lors d'une rétrospective intégrale de Pabst : « Nous projetterons les chefs-d'œuvres et les navets. »¹⁸

II.B. Toutes les cinémathèques ne racontent pas la même histoire. 1 : L'approche osmotique.

¹⁵HL, Ecrits, p.206-207

¹⁶ A cet égard, on fera le parallèle avec les déclarations de Jean Cassou quant au rôle du Musée national d'art moderne (PhD, p.97-98)

¹⁷ Raymond BORDE, La dépêche du midi, 15/10/1972

¹⁸ RB, « Sur tous les fronts », 1978

Et en effet, les deux cinémathèques semblent se distinguer par leur art de programmer. Quand Borde met en œuvre une programmation méthodique des bons comme des mauvais films, tendant à une approche objective des productions, Langlois sélectionne selon un critère esthétique plus subjectif. Il explique :

« D'une part je respecte la nomenclature classique, de l'autre je la viole ; je cherche à la fois à montrer *Metropolis* et le chef-d'œuvre inconnu ; je cherche moins à montrer les quatre films les plus célèbres de Murnau qu'à faire connaître son œuvre. »¹⁹

Par conséquent, les deux cinémathèques ne proposent pas la même perspective sur l'histoire du cinéma.

De 1944 à la fin des années 1980, la CF s'est caractérisée par une approche monographique, par auteur, pays, acteurs ; avec des programmes plus ou moins complets. Ces programmations pouvaient être accompagnées de visites prestigieuses (Lilian Gish en 1969 ou Gloria Swanson en 1974)²⁰. Pour Langlois, l'art de programmer ne semble pas résider dans des entrées originales que l'on proposerait dans l'histoire du cinéma, mais plutôt dans la composition visuelle en elle-même, dans la manière d'articuler les films entre eux. Il y a bien un savoir-faire mais entouré d'une part de mystère, et peut-être teinté d'une pointe de génie. C'est ainsi que Langlois décrit sa pratique de programmeur :

« Il y a toute une science camouflée derrière un programme bien fait, c'est comme ce qu'on appelait la haute couture. Les coutures ne se voient pas. Des liens se créent entre les films. Il se passe des choses, c'est comme un accrochage de tableaux : des surprises fabuleuses sont possibles. Parfois les dégâts provoqués par certains voisinages sont très intéressants. [...] »²¹

La programmation est avant tout l'expérience par le spectateur de films mis en relation. Langlois insiste d'ailleurs sur la nécessité d'être subtile dans la conception des programmes afin de « servir la créativité »²². En somme, ses programmes tendent à inspirer, plus qu'à transmettre de manière didactique. A l'instar de ce qu'il développe dans l'exposition des collections non-film, Langlois cherche à créer une osmose entre le spectateur et ce qu'il voit, à mettre en place les conditions d'une captation avant tout sensible des films. C'est ainsi qu'il déclare concernant les programmes des Amis de la Cinémathèque de Lyon : « L'art est

¹⁹ HL, *Le monde 1962*, écrits p.209

²⁰ Attractives pour le public, ces visites prestigieuses peuvent aussi susciter un enrichissement des collections par la personnalité invitée.

²¹ Interview au Monde 1976, écrits p.768

²² Interview au Monde 1976, écrits p.768

quelque chose que l'on sent. On ne l'explique pas. Ce que nous voulons, c'est créer un climat qui permette des contacts fructueux entre l'œuvre et le public. On ne doit pas expliquer au public ce qu'il doit penser. »²³

II.C. Toutes les cinémathèques ne racontent pas la même histoire. 2 : L'approche méthodique.

A la Cinémathèque de Toulouse, la démarche apparaît beaucoup plus didactique et méthodique. L'équipe, sous l'égide de Raymond Borde, y a articulé une approche selon les entrées classiques de l'histoire du cinéma (auteur, pays) avec une approche thématique. Dès le milieu des années 1960, elle s'est engagée dans la défense d'une approche sociologique de l'histoire du cinéma à travers divers canaux : sa programmation propre ou sa contribution à d'autres manifestations.

Exemples de programmations à Toulouse. Si on regarde les programmes de la cinémathèque de Toulouse dans les années 1970, on constate que les axes sont croisés, même si l'axe historique est très fort :

1973 : rétrospective du cinéma nazi, Confrontation « La question juive au cinéma », accueil du XIIe CICI et projection d'environ 50 films du cinéma de Vichy

1975 : rétrospective de la Nouvelle Vague française, néoréalisme italien, mois anglais, comédie américaine, cinéma d'Amérique latine, films soviétiques des années 1930

1979-1980 : La guerre ; Allemagne 1926-1933, le réalisme social ; Les courtisanes, les filles, la prostitution ; en partenariat : Pirandello à l'écran, Carcassonne et le cinéma.

1982 ? : La société de consommation

De plus, cet objectif d'analyser le cinéma comme un reflet de société est aussi appliqué pour la conception des expositions non-film dès la fin des années 1960, avec une méthode progressivement définie et rendue publique. On est loin des invisibles coutures de Langlois...

Au moment de son émancipation du giron de la Cinémathèque française, en 1964, La Cinémathèque de Toulouse inaugure avec un ciné-club de Perpignan le festival Confrontation, qui tend à une révision de l'histoire du cinéma sous de nouveaux angles. Chaque année, les programmes illustrent des problématiques très précises. Le titre des éditions est évocateur :

²³André Combat, « Musée du Cinéma et Cinémathèque s'installent à Lyon », Résonances, décembre 1966.

1965 : Confrontation 1 – Le cinéma français existe-t-il ?
Un audacieux pari à l'époque / Un thème volontairement polémique.

1966 : Confrontation 2 – L'Espagne derrière l'écran
Première apparition d'un thème récurrent, audacieux à l'époque.

1967 : Confrontation 3 – L'Italie vingt ans après
Première approche d'une "critique historique du film".

1968 : Confrontation 4 – Démons et merveilles du cinéma
Première tentative pour cerner un genre cinématographique. [fantastique]

1969 : Confrontation 5 – 14-18 vu par le cinéma
Un thème jamais osé jusque là.

1970 : Confrontation 6 – Le western raconte l'histoire des USA
Un genre cinématographique peut-il restituer l'histoire d'un pays?

1971 : Confrontation 7 – La Méditerranée et son cinéma
Un thème central des programmations qui suscite des controverses.

1972 : Confrontation 8 – Réflexions sur la question juive au cinéma
Une difficile mise à l'épreuve de la volonté de loyale confrontation.

1973 : Confrontation 9 – Le Cinéma est un spectacle
Une pose, par un retour à une réflexion sur le cinéma, après deux affrontements idéologiques délicats.

1974 : Confrontation 10 – Cent ans d'histoire de France
Une formule désormais au point.

1975 : Confrontation 11 – Le Moyen Age vu par le cinéma
Une rare incursion dans une époque qui n'a pas produit de film...

1976 : Confrontation 12 – Les Amériques latines dans le miroir du cinéma
Premier festival de la critique historique du film...

1977 : Confrontation 13 – Le film policier reflet de société
Questionnement historique autour d'un genre.

1978 : Confrontation 14 – La guerre d'Espagne vue par le cinéma
Un thème privilégié de Confrontation.

1979 : Confrontation 15 – Le cinéma des Surréalistes
Délicate incursion dans le domaine littéraire.

1980 : Confrontation 16 – Le monde ouvrier au cinéma
Approche sociale et genre cinématographique

1981 : Confrontation 17 – Les aventures maritimes
Tentative pour analyser un genre "grand public";

1982 : Confrontation 18 – Les années 30 d'hier et d'aujourd'hui
L'âge d'or du cinéma parle de son temps.²⁴

²⁴ La CT se retire après ? **1983 : Confrontation 19** – L'Afrique noire
Le cinéma découvre un continent et un cinéma se crée dans un continent.

1984 : Confrontation 20 – Europe 45/65
Une programmation emblématique de la démarche de Confrontation.

Fort de ces expériences, Raymond Borde présentera la programmation thématique comme un des moyens efficaces pour les cinémathèques de faire face aux concurrences de programmation qu'elles subissent. En 1989, dans le n° 25 d'*Archives* intitulé : « Les Cinémathèques patrimoine ou spectacle ? », Borde affirme que dans un contexte où les films du patrimoine sont rendus visibles par de nombreux canaux dont les moyens dépassent largement ceux des cinémathèques, celles-ci doivent se démarquer par un « regard neuf »²⁵, soutenu par la richesse des collections internationales. Il propose deux voix principales : « un regard historique sur des sujets que seule une cinémathèque peut traiter à fond, parce qu'elle aura l'aide des autres membres de la FIAF. »²⁶ (ex : La Maison Blanche dans le cinéma, la Guerre civile espagnole) ; « un regard sociologique » (exploration des films de toute une année, dans un pays).

Enfin, en cette période de transition et toujours inspiré par la situation à Toulouse, Borde remarque aussi, qu'au-delà des méthodes, et des savoir-faire, il y a peut-être aussi un savoir-être du programmeur :

« Patrimoine et spectacle requièrent des vocations différentes et des qualités humaines contradictoires. [...] Les hommes du patrimoine travaillent à l'abri des médias. [...] L'animation culturelle demande des donc qui sont à peu près l'inverse : une bonne extraversion, les déjeuners en ville, la télé, la radio et la presse, l'art de recevoir les personnalités et la patience de les écouter, le goût des relations publiques. »

Un profil professionnel, au service d'une institution du patrimoine, commence donc à se dessiner.

1985 : Confrontation 21 – Le cinéma au seuil du futur
Rencontre délicate entre science fiction et histoire.

1986 : Confrontation 22 – Fin de siècle et belle époque
Le cinéma se penche avec nostalgie sur l'époque de sa naissance

1987 : Confrontation 23 – España 36-86
Cinquante ans de l'histoire de l'Espagne vus par son cinéma.

1988 : Confrontation 24 – Le ciné-roman des années folles
Cinéma et monde en mutation

1989 : Confrontation 25 – Révolutions, printemps de la liberté

²⁵ RB, Archives, n°25, p.7

²⁶ RB Archives n°25, p.7

La question de la programmation sera prise en charge à différents niveaux par les professionnels au cours des années 1990. D'une part, avec la création à la FIAF d'une Commission dédiée à la programmation et à l'accès des collections en 1990. De l'autre, et au niveau français, par l'arrivée de Dominique Païni à la direction de la Cinémathèque française. Les publications permettront d'avancer sur « *l'idée muséographique appliquée au cinéma.* »²⁷

On a vu que la singularité de la pratique de programmation dans les cinémathèques s'est définie dans une tension permanente avec les deux autres vecteurs de patrimonialisation que sont l'archivage et l'éditorialisation des collections, et dont la « cinémathèque moderne » est le lieu privilégié de rencontre. Et c'est dans le jeu de ces tensions multilatérales que la prise d'importance du secteur commercial dans la diffusion des films du patrimoine a introduit une perturbation et forcé les cinémathèques à reconsidérer leur vocation muséale sous l'angle de l'exposition.

²⁷ B.Latarjet, AP, n°105, p.15