

HENRI LANGLOIS, CHEF DES « DÉVORANTS »
*Compte-rendu de la journée d'études Henri Langlois,
Cinémathèque française, 2 juin 2014*

par Pierre Eugène

« Henri Langlois, aujourd'hui » : le titre de cette journée d'études consacrée au fondateur de la Cinémathèque française tient à la fois du paradoxe et du spiritisme. En subsumant l'institution sous le nom propre de l'homme qui l'a créée, il nous demande de tenir de conserver un homme et ce qu'il a fondé, leur passé et notre présent. En convoquant d'abord *comme cinéphiles* des chercheurs, des lecteurs, des cinéastes, des directeurs d'institution, la journée d'études vise moins une démarche historique qu'une démarche *hantologique* (selon le beau néologisme de Jacques Derrida) : la visite d'un fonds *possédé* par l'esprit de son fondateur (plutôt que l'inventaire d'une propriété).

On oublie trop souvent qu'une institution aussi a un corps, parce qu'il apparaît trop monumental (c'est-à-dire massif et spectral), mythique. Mais peut-être qu'à l'origine, le corps de l'institution et celui de son créateur pouvaient coïncider en de communes qualités ? Lors de l'échange avec Dominique Païni, Serge Toubiana remarquait à quel point les (rares) images filmées de Langlois semblaient fragiles, amateurs, et lui-même léger, extrêmement mobile malgré son imposant tour de taille. Du corps privé au corps public, la Cinémathèque française à l'époque de Langlois reposait sur ces mêmes fondements fragiles et mouvants d'une expansion mal assurée, louvoyant à partir d'une simple idée, fixe : le cinéma et tout ce qui le constitue (au-delà des films) mérite d'être conservé. Dominique Païni remarquait que la spécificité de la Cinémathèque française est qu'elle fut pensée comme institution *avant même* de posséder les objets qui la constitueraient. Cela en faisait le premier musée moderne (à l'inverse des anciens musées constitués *a posteriori*, grâce à une collection existante), dans la continuité de Marcel Duchamp qui avait mis en évidence la manière dont le statut de tout objet est transformé par le musée, qui l'élève immédiatement au rang de l'art. Langlois aura ainsi pensé son institution comme un lieu d'anoblissement du cinéma, ouvert et peu intimidant¹. Entreprise de sauvegarde sauvage (c'est-à-dire de sauvetage), la Cinémathèque française semble pourtant reposer au moins autant sur une base compulsive que sur un projet raisonnable. Collecteur et collectionneur, homme de convictions et homme de goût, Langlois figure bien cette double dimension du conservateur et du montreur, un double rôle qu'assume aujourd'hui encore toute cinémathèque.

En fin de matinée a été projeté un court film réalisé par André S. Labarthe, *La Photo*, qui fait commenter à cinq cinéphiles aguerris (Frédéric Bonnaud, Jean Douchet, Dominique Païni, Bernard Eisenschitz et Jean-François Rauger) une photographie de Man Ray montrant assis côte à côte Roberto Rossellini, Henri Langlois et Jean Renoir. Bernard Eisenschitz : « Ce sont des gros. Truffaut avait dit quelque chose sur l'importance des gros. Et ce sont des gros qui

¹ « Église », « cathédrale »... les comparaisons entre la Cinémathèque française et les lieux de culte ne manquent pas chez les commentateurs. Wim Wenders, avant la projection nocturne de *L'Ami américain* (1976), racontait que la Cinémathèque était un des lieux de projection les moins chers, où l'on pouvait frauder facilement. En outre, comme le racontait Émilie Cauquy, lorsque Langlois imagine son festival à Antibes en 1950, il prévoit les lieux de projection « pour que des milliers de resquilleurs puissent y assister ».

ont assumé ça. [...] Ils appellent des comparaisons surhumaines. [...] Il y a le côté “dévorant”. » La vision étrange d’un Langlois maigre durant l’Occupation ne fait que renforcer l’aspect physique d’un accumulateur que prendra sa figure, alliée à l’histoire en expansion de la Cinémathèque. La comparaison entre les films et la nourriture sera d’ailleurs constante dans le discours de Langlois², qui assume ce rôle de « mère pélican » (selon les mots Serge Daney).

En outre, si les cinéphiles sont de boulimiques consommateurs d’images, et si ce sont les cinéastes qui les leur offrent, la Cinémathèque collectant et montrant les images fait figure de pla(n)que tournante. Et on pourrait imaginer Langlois en avatar de Ferragus, ce personnage issu de *L’Histoire des Treize* de Balzac, qui est aussi le chef des Dévorants, une société secrète aux actions manipulatrices, vaguement crapuleuses, aux membres dispersés à la faveur de l’anonymat.

Langlois aventurier

Chef des cinéphiles à l’influence encore prégnante (tel que l’évoquait Olivier Assayas, « orphelin de Langlois », ne l’ayant pourtant jamais connu), Langlois aura aussi pratiqué le culte du secret et un peu de braconnage pour construire sa cinémathèque. Cette dimension aventureuse, aux marges de la légalité, a mainte fois été évoquée lors de la journée. « Faire une cinémathèque, c’est la guérilla ; rien n’a changé aujourd’hui », rappelle Nicola Mazzanti (directeur de la Cinémathèque royale de Belgique) lors d’un dialogue (animé par Serge Toubiana) avec Laurent Cormier, Christophe Dupin et Frédéric Maire³. Ce dernier racontera d’ailleurs comment Freddy Buache, fondateur de la Cinémathèque suisse, « adoubé » par Langlois, contretypait dans la journée les copies de films qu’il recevait avant les projections. Langlois, pour sa part, lorsqu’il se faisait prêter des films, gardait parfois l’original (« aura » oblige) et renvoyait une copie...

La position démiurgique de Langlois, assortie de la solide volonté de contrôler la totalité de son association ont évidemment rendu difficile les rapports avec l’État. Gaël Péton revient en historien sur la fameuse « affaire Langlois », dont on ne retient que l’image partielle d’une prise de pouvoir dictatoriale de l’État, déposédant le créateur de sa création. Or si Malraux (alors ministre de la culture) finit par éjecter Langlois et provoquer les réactions que l’on sait, il est moins responsable de cet acte de pouvoir que coupable de négligence, par excès de sympathie et de confiance pour Langlois (il aura notamment doublé ses subventions), jusqu’à entretenir une grande ambiguïté dans les relations avec sa propre administration. Un temps, le ministre semble aussi avoir pensé que les collections de la Cinémathèque pourraient contribuer à alimenter les programmations des nouvelles maisons de la Culture dans le cadre de sa politique de décentralisation. Le nœud de l’affaire concerne la conservation des films, Langlois maintenant une opacité empêchant toute recension et contrôle de ses archives, ce qui semble intolérable pour une politique patrimoniale de la culture. Le refus d’une gestion étatique se soldera, malgré le retour de Langlois (suite à la fronde) à la direction de la Cinémathèque française, par un amoindrissement drastique des subventions, et une certaine mise à l’écart de « l’institution ».

² « J’ai mis la nourriture sur la table », dit-il notamment, dans le film *Langlois* (1970), de Roberto Guerra et Eila Hershon.

³ Respectivement : directeur du patrimoine cinématographique au CNC, administrateur délégué de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) et directeur de la Cinémathèque suisse.

La question de la conservation des films est en réalité l'un des points de tension les plus importants, source de nombreux autres conflits. Ainsi, il est également la raison d'un départ volontaire en 1962 de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) que Langlois avait pourtant contribué à créer : alors investie par beaucoup de conservateurs plus « scientifiques », la FIAF se préoccupe principalement des procédés de préservation, et il est reproché à Langlois de ne pas prendre assez soin de ses archives. Ce dernier pensait peut-être que la Fédération ne survivrait pas à son départ, mais il ne fera qu'esseuler la Cinémathèque française jusqu'au début des années 1990, date où elle rejoindra de nouveau ses rangs. Le rejet de la FIAF est aussi la raison de la rupture entre Langlois et Raymond Borde, fondateur de la Cinémathèque de Toulouse, comme l'a expliqué Natacha Laurent à partir d'une étude détaillée de la correspondance entre les deux hommes. D'initiative locale, puis antenne chargée de collecter et acheter des films, la future cinémathèque de Borde prendra son autonomie malgré elle, face au désintérêt de Langlois qui ne l'avait jamais vraiment prise au sérieux. Langlois et Borde rompent définitivement lorsque ce dernier décide d'adhérer à la FIAF en juin 1965, Langlois considérant cette adhésion comme une trahison.

L'œuvre au noir : projeter, exposer, produire

Conservé ou montré : ce qui, à l'ère du numérique (les copies n'étant plus abimées à chaque projection), ne paraît plus avoir le caractère d'un dilemme tragique a pourtant été un point de clivage particulièrement important pour les cinémathèques. Ce sont les partisans d'un archivage sans projection dans le but d'une conservation maximale auxquels Langlois est le plus opposé, lui qui vise une conservation des films en premier lieu à travers la mémoire des spectateurs. L'art de Langlois réside ainsi dans sa capacité à exposer, ou programmer le cinéma – selon qu'on adopte le point de vue du muséographe ou du cinéphile. Si, pour Dominique Païni, Langlois est avant tout l'inventeur d'un musée du cinéma (dont la projection de film est une manière d'exposition parmi d'autres⁴, Langlois collectionnant aussi une foule d'objets techniques et artistiques), des cinéphiles (et ici, cinéastes) comme Benoit Jacquot, André S. Labarthe et Olivier Assayas (lors de la table ronde « Le goût Langlois », animée par Bernard Benoliel) le voient au contraire comme un pur programmeur, considérant son musée comme simplement « pittoresque »⁵.

Pourtant, Langlois aura présenté et réalisé plus de cinquante expositions. François Albera a reconstitué une histoire du cinéma exposé avant les années 1930, qui préfigure le musée cinématographique de Langlois. En comparant une de ses expositions à Lausanne, en 1945, avec une autre alors contemporaine, et la manière dont elles sont perçues, Albera dégage le style singulier des expositions de Langlois : loin du didactisme, considérées comme

⁴ La position de Langlois lui-même, qui conçoit un Musée du Cinéma dont la salle de projection constituerait la dernière « pièce » d'exposition ? Mais l'on peut aussi considérer à l'inverse que, comme l'a suggéré Bernard Eisenschitz dès la présentation écrite de son intervention : « Pour Langlois, les autres arts devaient servir à affirmer l'être unique du cinéma. Le musée devait aboutir à la salle de projection. »

⁵ Une position partagée par Serge Daney : « [Langlois] avait aussi cette idée-là, celle qui n'a jamais intéressé ses "enfants", mais à laquelle il tenait. Il y a la momie de *Psychose* au musée du Cinéma et moi je trouve pitoyable l'exhibition de ce pauvre mannequin qui m'a fait tellement peur la première fois que j'ai vu le film de Hitchcock et qui n'existe que sur pellicule et dans le temps de la projection ! » (entretien avec Olivier Mongin, *Esprit*, août-septembre 1992).

improvisées et déroutantes⁶), elles mettent plutôt en exergue la *puissance* (spinoziste) des films. Cette puissance, c'est la manière dont chaque film est plein de potentialités créatrices, qui ne demandent qu'à être réévaluées ou mieux vues, les objets exposés **mettant en valeur** cette puissance. Ici, la démarche historiographique donne la main à la cinéphilie la plus amoureuse.

Cet art singulier de l'exposant se retrouve aussi dans les programmes rédigés par Langlois, dont Maroussia Dubreuil a rendu compte. Sorte de montreur/monteur, Langlois pensait la programmation un peu à la manière d'un collage, dont on peut déduire trois finalités : celle, impérative, d'affirmer des auteurs ou des cinématographies nationales⁷, celle de vérification des théories critiques ou historiques (en retour, l'historien Georges Sadoul venait à la Cinémathèque française, y construisant sa célèbre *Histoire générale du cinéma*), et enfin, une qu'on pourrait qualifier d'interprétation poétique. Nous aurions tendance à la rapprocher, à l'écoute des quelques exemples, des rapprochements iconographiques d'Aby Warburg, cherchant les traces mnésiques et forces expressives communes à plusieurs œuvres⁸. Langlois compose par exemple un programme associant *Le Sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, *Assassin d'eau douce* (1947) de Jean Painlevé, *Fireworks* (1947) de Kenneth Anger, *Le Bijou* (1946) de Francis Lee et *Les Charmes de l'existence* (1949) de Jean Grémillon, une séance « vouée au crime et à la jungle, celle de l'inconscient », selon ses propres mots.

« Je fais des programmes non pas pour maintenant, mais pour dans cent ans »

Cette manière singulière (et non légendaire) de procéder est également évoquée par Bernard Eisenschitz à partir des écrits de Langlois (dont il a codirigé l'édition⁹ avec Bernard Benoliel). Il détaille notamment les rapports de Langlois aux films, assimilé à de multiples rapports au temps : temps intérieurs des films, qui agissent sur la réalité et en restituent des expériences sensibles ; temps de programmation, où un Langlois « maître de la durée » projette d'une traite tous les épisodes des Vampires de Louis Feuillade, sans intertitres : un remontage de film apte à en produire d'autres, tel *Out 1 : Noli me tangere* de Jacques Rivette¹⁰. La position critique de Langlois se rapproche très vite de celle de Delluc, et annonce un Bazin ou un Daney. Cinéma de la réalité, mais à la nature artistique indécidable : le cinéma est l'art du XX^{ème} siècle certes, mais surtout un art qui change la définition même de l'art (comme le rappelait Walter Benjamin). C'est aussi la dernière leçon de Langlois, qui voit l'émergence d'un cinéma « ni d'art, ni de Beaubourg », dans son ultime texte pour un catalogue du Centre Georges Pompidou : Langlois se veut avant tout le prospecteur toujours curieux d'un cinéma *au présent*. Montrer, c'est se faire le relais d'une création à venir.

À ce titre, un aspect peu connu des activités de la Cinémathèque, la production de films, a été relaté par Émilie Cauquy. Au printemps 1950, Langlois programme la création de quatre « films-peinture » réalisés sur et par des artistes peintres (et non des moindres) : Picasso,

⁶ « Aucun cartel n'était donné à lire au mur, afin d'entretenir une désorientation à peine guidée par une lecture poétique », rappelle Bernard Eisenschitz dans son intervention.

⁷ Ainsi, des films d'Ozu seront montrés par Langlois dès les années 1960, alors même que le cinéaste n'est pas distribué en France car jugé « incompréhensible » pour les européens.

⁸ Voir à cet égard le superbe *Atlas Mnémosyne*, L'Écarquillé, 2012.

⁹ Henri Langlois, *Écrits de cinéma*, Flammarion, 2014. La journée a été l'occasion d'entendre quelques-uns de ces textes, lus par Robinson Stévenin.

¹⁰ *Out 1 : Noli me tangere* (1971), très libre adaptation de l'*Histoire des Treize*, dure 12h30, et se donne comme un hommage manifeste à Feuillade.

Léger, Chagall, Matisse, Calder. À l'exception du dernier, les films restent inachevés ou disparaissent, le plus souvent réduits à l'état de rushes ou de traces filmiques. Ces films, Langlois les voulait « libérés de toute contingence », ce qu'il faudrait comprendre comme hors des aléas financiers et techniques, réalisés à la manière d'un art brut, proche d'un cinéma d'art amateur¹¹. Une tentative de produire des films librement, qui enchaînerait directement tournage, montage et projection.

Toutes ces différentes facettes d'Henri Langlois en font bien plus qu'une figure chérie de la cinéphilie. Si Langlois a été déterminant pour sauver et faire connaître le cinéma, sa personnalité est plus complexe et son influence plus étendue, au-delà du modèle de générosité cinéphile que l'on connaît. Car plus encore que donner à voir, et stocker pour ce faire, Langlois est celui qui pense la projection de film et l'exposition comme médiation immédiate. On évoque souvent Langlois comme un homme qui pouvait avoir vu tout le cinéma qui s'était fait ; une culture aujourd'hui impossible. Cependant, il semble que Langlois n'a jamais pensé le partage cinéphile en termes de totalité, mais bien plutôt de *coprésence* : en témoignent ses programmes, ses expositions, et même sa gestion. La Cinémathèque française, plutôt que temple ou sanctuaire où reposeraient les films, serait en réalité bien plus une *usine*, une machine à reproduire (les projections) et produire (intellectuellement, culturellement, émotionnellement) les films, ou du moins des sensations filmiques. C'est là peut-être aujourd'hui la leçon de Langlois la moins évidente, mais sans doute la plus efficiente.

¹¹ Émilie Cauquy prend comme exemple *La Villa Santo Sospir* (1952), où Jean Cocteau réalise « en professionnel un film amateur ».