Le fonds Jacques de Baroncelli ou les discours de l'archive

Valérie Vignaux

Les archives Jacques de Baroncelli sont un ensemble de documents papiers qui ont été transmuées en fonds depuis qu'elles ont été confiées à une institution conservatrice. Ces papiers ont été déposés à la Cinémathèque française au début des années 1950, à la suite de l'entretien accordé par le cinéaste à Georges Sadoul et Musidora, le 6 janvier 1951, dans le cadre de la commission de recherches historiques de la Cinémathèque française. Le fonds a ensuite été versé en 1993 à la Bibliothèque du film (BiFi), puis enrichi par un dépôt de Jean de Baroncelli, fils du cinéaste, en 1997. Il a récemment été augmenté par un nouveau versement des héritiers, non encore inventorié, mais que j'ai pu consulter. Ces archives concernent presque exclusivement les activités cinématographiques de Jacques de Baroncelli. On n'y trouve que très peu de documents qui relèvent de l'intime ou du personnel, rien de ces papiers en apparence inutiles et pourtant préservés parce qu'ils agissent comme des ferments pour la mémoire affective. Cet état du fonds affirme qu'il fut l'objet d'une importante sélection, opérée par Jacques de Baroncelli lui-même, ou par les déposants, qui estimèrent que seuls ces papiers informaient l'œuvre et de la sorte étaient promus au statut d'archive. Ces choix, qui affirment une compréhension spécifique de l'activité cinématographique, formulent un discours, induisent une représentation, auquel s'est ajouté depuis, un autre discours produit par l'institution conservatrice et audible dans le traitement du fonds. Les archives papiers, la façon dont elles sont transmises ou employées, témoignent il me semble, d'un état de l'historiographie en cinéma. Je m'attacherai au préalable à l'étude des documents eux-mêmes, leur examen montrera la façon dont les papiers entrent en réflexion avec l'œuvre. Enfin, une sollicitation de ces documents selon d'autres catégories ou d'autres modalités pourrait contribuer à une connaissance renouvelée du cinéma français.

L'inventaire

L'Institution conservatrice a pour charge de rendre accessible les documents. Elle opère un classement qui partage les papiers en boites et les inventorie en cotes. Les archives Baroncelli sont un ensemble de taille moyenne puisqu'on compte une vingtaine de boîtes pour une soixantaine de cotes. La première boîte par exemple, comprend trois cotes : *Baroncelli 01*, *Baroncelli 02* et *Baroncelli 03*. La cote *Baroncelli 02* réunit les papiers ayant trait au film *l'Arlésienne*, c'est-à-dire : deux découpages techniques, un texte intitulé *Pourquoi j'ai tourné l'Arlésienne* et une revue de presse. Le traitement opéré est explicite, sans ambiguïté aucune, il est clairement énoncé dans le plan de fonds et on peut parfois en trouver la trace sur les documents eux-mêmes. Ainsi, on découvre une annotation de la main de Musidora, l'ancienne interprète de Feuillade chargée des archives de la Cinémathèque française, sur la page de garde d'un cahier. L'annotation a valeur « historique » car il semble bien improbable qu'aujourd'hui un documentaliste écrive sur l'archive elle-même. Dans cet exemple, elle précise d'une écriture ample qu'elle est à l'origine de la numérotation des pages d'un cahier et propose une interprétation :

2

DATES	PLA-TEAUX	DECORS	ARTISTES	NUMEROS A TOURNER
JEUDI 8 -2	B	COMPLEX PHILIPPE SALON	Marie Edouard Georges femme chambre Oya	I56 - I62 - I63 - I64 - I65 - I66 I67 - I68 - I69 - I70 (I7I-I72
VENDR 9-2	B	COMPIEX PHILIPPE SALON	Marie Edouard Oya	I73 - I75 - I77- I79 (I angle) I74 - I76 - I78 - I80(I angle) I8I - I82 - I83 - I84 - I85 - I86 - I87 - I88 -
SAMEDI IO-2	B	COMPIEX PHILIPPE SALON	Marie Edouard Georges Oya	I89 - I9I - I93 (I angle) I90 - I92 (I angle) I94 - I95 - I96 - I97 - I99 - 200 - 202 -204 - 206 (I angle) 20I - 203 - 205 -207 (I angle)
DIMANCHE II FEVRIER		REPOS		
LUNDI I2- 2	B	COMPLEX PHILIPPE SALON	Marie Georges Edouard Philippe Oya	208 - 209 - 2I0 - 2II -2I2 252 - 253 - 254 - 255 - 256 -257 243
MARDI I3 - 2	B	COMPLEX PHILIPPE SALON	Philippe Georges	262 - 263 - 264 - 266 - 275 - 276 - 277 - 278 - 279-280
MERCR I4-2	B	COMPLEX PHILIPPE SALON ANTICHAMBRE	Marie Désormes Georges Oya	233 - 234 - 235 - 236 - 237 - 239 (I angle) 238 - 240 (I angle) 24I - 242- 244 - 245 - 246 - 250 - 247 - 249
JEUDI I5-2	B	COMPLEX PHILIPPE BUREAU	Marie Georges Philippe Edouard Oya	248 - I57 - I58 - I60 (I angle) I59 - I6I I98 - 2I3 - 2I4 - 2I5 2I6 - 2I8 (I angle) 2I7 -

Archives *Marie la misère de* J. de Baroncelli (1945). BiFi, fonds Baroncelli, boite 15, cote 046. D.R.

> Époque du cinéma muet, cahier de montage, la première partie est égarée, 648 est le commencement de cette deuxième partie, 1204 images ou changements d'appareil, écrit en prise directe. Recueilli, annoté par Musidora [illisible] les petits bouts de papier qui se trouvent dans ce manuscrit entouraient les petits bouts de film pour le montage[1].

Le texte est sibyllin, la formulation suggère qu'il a été écrit au gré de la plume. Souhaitant identifier l'objet, Musidora le définit en fonction d'une période, le cinéma muet, et d'une place supposée dans le processus de réalisation cinématographique : « un cahier de montage ». L'autre intervention est due à la Bibliothèque du film où la documentaliste, en préambule du plan de fonds, précise qu'elle a redistribué les papiers, par film et par ordre alphabétique de titres. Ce classement a effacé toutes les contiguïtés temporelles et les arrangements possiblement effectués par le cinéaste lui-même. On peut imaginer par exemple que face à ses archives, Jacques de Baroncelli aurait dissocié les films effectivement réalisés et les projets restés sans suite, dorénavant confondus par la répartition alphabétique et seulement signalés par l'ajout d'un astérisque. Ce fonds, en raison des manipulations dont il fut l'objet, ne peut plus être appréhendé en tant que tel et doit être soumis à de nouvelles interrogations proposant d'autres répartitions, puisque celles qui existaient à l'origine ont été recouvertes.

Les temps de l'œuvre

Le classement du fonds, en écartant la présentation chronologique, efface les temps de l'œuvre et néglige une approche historique qui pourtant s'avère essentielle à sa compréhension[2].

La filmographie de Jacques de Baroncelli peut être divisée en trois ensembles : une vingtaine de courtes bandes et longs métrages muets, écrits et réalisés avant 1918 ; vingt-neuf longs métrages muets tournés dans les années 1920 et dont certains sont aujourd'hui considérés comme les plus importants du cinéaste ; enfin, trente et un films parlants, réalisés entre 1929 et 1947. Ces trois ensembles correspondent à trois temps reconnus de l'histoire du cinéma en France : avant 1914, après 1918, et la coupure du parlant. Le second conflit mondial semble sans conséquence sur la filmographie puisqu'il réalise six films sous l'Occupation sans se voir inquiété à la Libération.

Cette répartition chronologique révèle l'absence de trace concernant la vingtaine de courts métrages muets, alors que les longs métrages, muets ou sonores, sont presque tous présents, sous la forme d'une continuité dialoguée. L'absence de document concernant les courts métrages peut être le résultat de plusieurs circonstances. Soit parce qu'ils correspondent à un temps du cinéma où la trace écrite préalable est moins indispensable à la réalisation qu'elle ne le deviendra par la suite ; soit parce qu'il s'agit d'une sélection volontaire, qui les considérait comme secondaires ; soit, enfin, parce qu'une sélection fortuite s'est opérée car ces courts métrages appartiennent au temps de l'apprentissage, des incertitudes et des déménagements. Des propos tenus par Jacques de Baroncelli en 1923 suggèrent que leur absence est le résultat d'un choix. Il déclare :

---

1. Deuxième volume d'un cahier [*le Réveil*], boite 11, cote 031.
2. La chronologie qui ouvre le présent volume complète les éléments présentés ci-dessous.

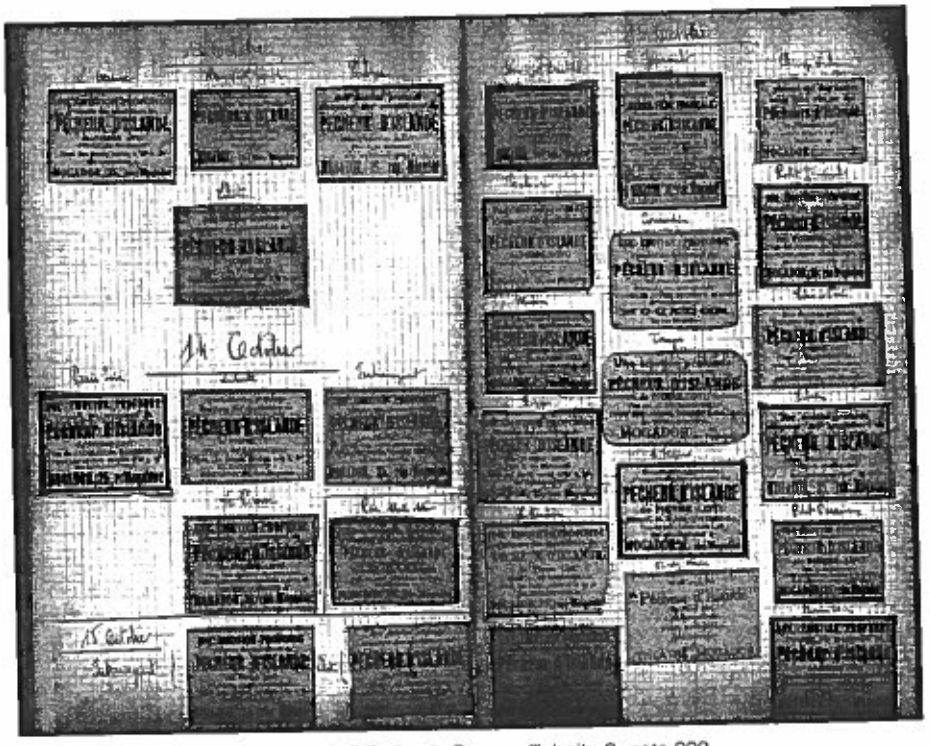
> Nous écrivons sur une pellicule destinée à disparaître et mes premiers films sont ainsi perdus, ce qui me réjouit[3].

Le ton radical de cette déclaration est bien différent de la recommandation écrite seulement trois années plus tard, en 1926, sur le cahier où il recopie soigneusement à la main, le scénario de son long métrage *Feu*. On peut y lire :

> Au cas où ce cahier serait égaré – prière de le rapporter à M. de Baroncelli, Paris : 47, rue des Mathurins, grosse récompense[4].

La présence ou l'absence des documents construit du sens et l'interprétation qui peut en être faite s'articule en discours. Ainsi, la confrontation de ces deux propos suggère que Jacques de Baroncelli, lorsqu'il constatait le caractère éphémère de ses premiers films perdus, ne se référait qu'aux seules courtes bandes. On constate également que les trois ensembles définis précédemment, en raison de l'absence physique de documents concernant les courtes bandes, se révèlent finalement peu opératoires du point de vue des archives papiers. L'œuvre cinématographique ne peut être réduite à la seule filmographie puisque celle-ci est soumise à d'autres périodisations dont les archives papiers attestent.
En 1915, pour réaliser ses films, Jacques de Baroncelli crée une société de production, Lumina Films. De 1918 à 1922, il est engagé en tant que directeur artistique ou directeur de production par la société le Film d'Art. Société pour laquelle il met en scène neuf longs métrage et supervise la réalisation de quatorze autres titres. En 1919, il accomplit pour le Film d'Art, avec d'autres personnalités du cinéma, un voyage d'étude aux États-Unis. En 1922, il quitte le Film d'Art et signe un contrat de deux films avec la société belge Belga-Film. Suite à cette expérience, il fonde en décembre 1922, sa propre société intitulée Société belge des films Baroncelli, pour laquelle il réalise douze longs métrages. En 1930, la société est mise en liquidation ; suite à des investissements trop importants dans du matériel d'enregistrement du son, elle est emportée par la crise économique qui sévit.
Retracées bien sommairement, ces informations s'avèrent indispensables pour prendre la mesure des éléments qui ont été conservés. Elles permettent d'identifier dans la masse documentaire, des typologies résultant des activités cinématographiques. Or, Jacques de Baroncelli a la particularité d'avoir été non seulement réalisateur, mais aussi auteur et producteur. Musidora et la documentaliste de la Bibliothèque du film proposaient déjà de distinguer les documents en fonction des usages. Je m'attacherai, quant à moi, à redéployer autrement cette masse documentaire pour juger de la pertinence épistémologique de la méthode proposée. Pour présenter les documents, je vais donc m'appuyer sur trois catégories : archives de production, archives de réalisation et archives « littéraires ».

3. André Lang, « M. de Baroncelli, M. Diamant Berger, M. Louis Aubert : les adaptations et la question d'argent », *la Revue hebdomadaire*, n°27, 7 juillet 1923. Cité par Bernard Bastide, « Jacques de Baroncelli, entre Judet et Rocambole », dans Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma*, Institut Jean Vigo, 1996, p. 30.
4. Fonds Baroncelli, boite 6, cote 014.



Archives *Pêcheur d'Islande* (1924). BiFi, fonds Baroncelli, boite 8, cote 023.

Archives de production

Aucun papier du fonds Baroncelli ne se réfère à l'activité de la société des Films Lumina (1915-1917). De l'engagement de Jacques de Baroncelli comme directeur artistique (je pense qu'aujourd'hui on emploierait l'expression « directeur de production » pour qualifier sa fonction) au Film d'Art ne subsistent que deux traces. La première est une archive comptable, concernant les besoins de la caisse en liquidité pour le paiement du personnel, du 28 février au 26 mars 1921, probablement pour quatre semaines de tournage. La seconde est composée par quelques coupures de presse fortement jaunies, de petite taille et au papier devenu extrêmement friable. Alors que leurs caractéristiques physiques leur confèrent un aspect anecdotique, ces coupures sont pourtant les seules à témoigner du voyage accompli par le cinéaste aux États-Unis, en 1919. À l'aune des informations relevées, leur présence matérielle s'avère essentiellement symbolique, référentielle, sans réel contenu documentaire. Elles forment une empreinte ou une trace, de ce qui, sans doute, fut un événement important dans la carrière du cinéaste. En effet, en compagnie de Germaine Dulac et d'Henry Roussell entre autres, Jacques de Baroncelli visite un pays à la cinématographie mythique et dirigera par la suite, pour deux films, Fanny Ward, engagée par les dirigeants du Film d'Art, car mondialement connue comme l'interprète du film de Cecil B. DeMille, *Forfaiture*. Des activités de la Société belge des films Baroncelli ont été conservés quelques documents aux fonctions disparates. On relève un texte de mars 1922 intitulé *Exposé des motifs*, qui pourrait être une déclaration d'intention préalable à la création de la société, auquel est associé un bon de souscription. Les

statuts de la société belge des films Baroncelli[5], datés de 1923. Des correspondances destinées aux sociétaires belges, dans lesquelles le cinéaste, domicilié à Paris, retrace hebdomadairement l'état des dépenses ou des recettes des films déjà réalisés, en cour de réalisation ou simplement en projet[6]. Des cahiers de grand format où sont collées des coupures de presse concernant les films réalisés sous la tutelle des films Baroncelli, résultant sans doute d'un abonnement de la société à *l'Argus de la presse*[7]. Un bilan titré *Notice sur l'activité de la société des films Baroncelli* de sa constitution en 1922 à sa liquidation en 1930. Ce texte est associé à un autre document intitulé *Note sur la constitution d'une société de production de films* faisant état d'une tentative de créer, après 1930, une nouvelle société de production. À ces documents de production, il faut ajouter les devis conservés : *Sœur des pauvres*, projet non réalisé de 1922 ; *la Femme et le Pantin* - 1928[8] ; *l'Ami Fritz* – 1933, *le Passager* pour une nouvelle version sonore – dans le courant des années trente, et *Roi de Camargue* – 1934. Ces papiers évoquent plus qu'ils ne décrivent la carrière de producteur du cinéaste, alors que cette activité a très fortement influé sur l'œuvre elle-même. Jacques de Baroncelli écrivait :

> Nous avons la conviction qu'en satisfaisant à certaines conditions essentielles (choix sévère de bons scénarios, interprétation solide, mise en scène approfondie, administration commercialement organisée), il est possible de réaliser des films de qualité, avec des profits substantiels et le minimum d'aléas[9].

Archives de réalisation

Le fonds dans sa majorité est constitué d'archives de réalisation. On compte en effet, une quarantaine de continuités dialoguées, souvent en plusieurs exemplaires, auxquelles s'ajoutent parfois un traitement ou un synopsis, pour une œuvre totale d'environ soixante longs métrages. Pour les films des années vingt le cinéaste a préservé les cahiers sur lesquels il écrivait à la main, d'une écriture fine et dense, les mots qui deviendront la matière filmée. Dans les années trente et quarante, les cahiers ont été remplacés par les documents ronéotypés des sociétés de production. Certains d'entre eux livrent sous la forme d'annotations, effectuées avant ou pendant le tournage, les mouvements d'une pensée exigeante, modifiant ou supprimant des plans ou des dialogues[10]. Les continuités dialoguées témoignent surtout de l'importance accordée au découpage, dans la mise en scène, car les mouvements de caméra mais aussi les valeurs de plan, sont très précisément décrits. Pour les films de la période muette, on relève près de 800 à 1 000 plans, alors qu'au cours des années trente et quarante, les films ont entre 300 et 400 plans. La présence continue de l'acteur dans le plan est sans doute le résultat des difficultés techniques liées à l'enregistrement du son. Cependant en 1947, pour son dernier film, Baroncelli renouait avec une mise en scène plus fragmentée, puisque le découpage de *Rocambole* mentionne près de 985 plans ; mais il est vrai que le film comptait deux longs métrages, soit plus de trois heures de projection.

---

5. Fonds Baroncelli, boite 19, cote 047.
6. Documents présentés par Dimitri Vezyroglou *cf infra* « Le beurre et l'argent du beurre. La Société belge des Films Baroncelli, un cas atypique d'autoproduction dans les années vingt. »
7. Fonds Baroncelli, boite 15, cote 046.
8. Fonds Baroncelli, boite 20, cote 054.
9. Fonds Baroncelli, boite 21, cote 061.
10. Continuité dialoguée avec corrections manuscrites et bouts dactylographiés découpés et collés, boite 7, cote 019, *l'Homme du Niger*.

On trouve également en nombre important des plans de travail, documents rarement conservés et qui ici sont présents sous forme manuscrite[11], feuille et cahier, ou dactylographiée[12]. On y lit le nombre de jours de tournage, en général trois à quatre semaines partagées entre studio et extérieurs (vingt et un jours en studio et sept jours en extérieurs par exemple pour *Crainquebille*, en 1933) et le nombre de plans prévus par jour (une quinzaine de plans par jour pour *Cessez le feu !*, en 1934). On apprend ainsi que Jacques de Baroncelli réalisait en un temps réduit – quatre semaines - avec une cadence élevée – quinze plans par jour - des films qui en conséquence sont de budget moyen. Les plans de travail, réalisés avant les prises de vues, contiennent des informations techniques importantes pour la mise en scène, mais aussi pour la production. Ils permettent d'estimer le temps de location du matériel ou de calculer le nombre de cachets car y sont précisés les transparences, la machinerie, les accessoires exceptionnels, les rôles principaux, mais aussi la figuration. Les annotations présentes sur les cahiers montrent qu'ils ont été utilisés en cours de tournage. En effet, on découvre que les modifications du découpage ont été relevées, par la scripte ou par le cinéaste lui-même, sans doute en vue du montage.

À ce stade de la présentation, on constate que les typologies choisies s'avèrent opératoires. L'association des documents, selon des catégories générales, livre des informations qui nuancent ce qu'on sait du cinéaste. Réalisant en nombre élevé des films de budget moyen, Jacques de Baroncelli inscrit son œuvre dans une économie du cinéma dite « grand public ». Il emprunte ses sujets à la littérature, classique ou populaire pour rencontrer le plus aisément possible les spectateurs auxquels ces films sont destinés. Les documents montrent également un cinéaste très soucieux de son découpage ou d'une écriture visuelle, c'est-à-dire cinématographique.

Archives « littéraires »

L'intitulé archives « littéraires », entre guillemets, associe des documents très divers. Quelques papiers antérieurs à l'activité cinématographique et plus personnels : un poème écrit à sa cousine[13], une lettre de Jules Massenet[14] au sujet de poèmes mis en musique et la plaquette d'une pièce en vers intitulée *Rodrigue*[15]. Des correspondances qui informent peu sur l'œuvre elle-même, préservées sans doute comme la trace d'un lien, diffus mais réel, entre les personnes. On relève parmi les lettres celles échangées avec les auteurs : Gaston Chérau, qui en 1924 témoigne de son admiration pour l'adaptation de son roman *Champi-tortu* et Claude Farrère qui autorise l'utilisation de son livre *Veille d'armes*. Une lettre de Marcel L'Herbier qui remercie pour l'aide apportée à la réalisation de son film (sans doute *l'Honorable Catherine*, 1942) ; un court billet de Louis Delluc sollicitant un emprunt de cinq mille francs ; une carte postale de René Clair qu'on sait avoir été l'assistant de Baroncelli ; une lettre de Charles Vanel témoignant de son admiration pour *Pêcheur d'Islande* et une carte de visite de Léon Moussinac où il mentionne son intention prochaine d'écrire sur ce film. Parmi cet ensemble de lettres, on s'étonne

11. Fonds Baroncelli, boite 12, cote 037, *Sérénade au bourreau*.
12. Fonds Baroncelli, boite 8, cote 023, *Marie la misère*.
13. Fonds Baroncelli, boite 21, cote 062
14. Fonds Baroncelli, boite non inventoriée.
15. Fonds Baroncelli, boite 21, cote 062.

de trouver conservées six missives, écrites par des inconnus, alors qu'on suppose que le fonds a été l'objet d'une sélection conséquente.

Le 14 juillet 1922, Wanda Paul prend la plume pour solliciter le cinéaste. Elle écrit :

> Ayant le goût très prononcé pour le ciné ; je ne suis âgée que de quinze ans et demi, pas trop grande, blonde, yeux bleus, très intelligente, et me sentirais capable de remplir dans toute la perfection nécessaire les petits rôles que vous me confieriez. Je vous prierais, au cas échéant de bien vouloir m'envoyer un mot, au cas où vous jugeriez ma petite personne intéressante. Je suis dactylographe et pas fortunée du tout, et je vous prie de croire que je ne puis par conséquence lâcher l'un pour l'autre avant d'être fixé, de sorte que je vous prie de me convoquer un dimanche[16].

Ces six lettres sont amusantes en raison de leur formulation très innocente, elles trouvent place dans l'œuvre et pourraient être à l'origine d'un texte de Jacques de Baroncelli, publié en novembre 1922 et intitulé *À quoi rêvent…* :

> L'arpette, la fille du concierge, la dactylo rêvent de cette existence fabuleuse, émerveillée. Il faudrait dépouiller en public tout ce courrier éperdu et confidentiel, depuis l'enveloppe en papier bulle, qui renferme un timbre pour la réponse, jusqu'au papier à la mode extravagant et parfumé. Le moindre trottin a la vocation, elle le sent, ses amis l'affirment, ses parents en sont sûrs. Elle entend des voix… les voix de l'art muet. […] Il y a des âmes que le factice séduit : ne soyez pas de celles-là mesdemoiselles ! Vous surtout, les meilleures, qui gardez au fond de vous même le sens si français du travail et du devoir, n'achetez pas de votre quiétude, de votre cœur une réputation de pellicule.

Les archives « littéraires » sont majoritairement composées des articles ou conférences[17] qui depuis ont été édités par Bernard Bastide. Ces textes écrits pour la plupart dans les années vingt, témoignent bien plus d'une période, que d'une pensée qui se verrait là à tout jamais figée. On peut relever cependant la constance et la réitération d'une réflexion qui cherche à définir et à affirmer la spécificité de l'écriture cinématographique. Jacques de Baroncelli écrit :

> Déjà autour de nous l'influence du cinéma est manifeste. Dans les lettres, le style à l'image, le style aux contrastes soudains, le style à ellipse, à vision diverse et ramassée s'impose naturellement, je veux dire sans calcul ni procédé, à beaucoup de jeunes et non des moindres[18].

Jacques de Baroncelli y affirme également une conception très morale qui sans doute a influée sur son désir de s'adresser au plus grand nombre :

---

16. Fonds Baroncelli, boite 19, cote 049.
17. Jacques de Baroncelli, « Psychologie et technique du cinéma », conférence 1926, boite 19, cote 048. Repris dans Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. p. 149-157.
18. Jacques de Bareoncelli, « Le cinéma au service d'une humanité meilleure », *Les Cahiers du mois*, n°16-17, Paris, Émile-Paul Frères, 1925. Repris dans Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma, op. cit.* p. p. 123-124.

> Nos images sont comme le conte de La Fontaine : elles font passer la morale avec elles. Et la morale en l'espèce, c'est l'expérience, c'est la connaissance, c'est la beauté. Or, tout cela, nous le situons dans le cadre humain, dans la lumière intelligente[19].

Le discours de l'archive

Les archives papier livrent des informations complémentaires ou contradictoires avec ce qu'on imagine d'un cinéaste et d'une filmographie. Elles permettent parfois de retracer les temps d'une pensée alors que la chose achevée dissimulait à tout jamais les mouvements qui l'avaient générée. Leur sollicitation est essentiellement associative, il s'agit de confronter ou de comparer les états successifs des objets, d'opérer des ordonnancements et de les rapporter à l'œuvre. Michel Foucault dans *l'Archéologie du savoir* écrit :

> L'histoire [...] se donne pour tâche première non point d'interpréter le document, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : [Pour cela] elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère les éléments, définit les unités, décrit les relations[20].

Les plans de fonds parce qu'ils proposent des ordonnancements ne sont donc pas sans conséquence sur notre compréhension des archives et sur la fonction qui leur est supposée dans les études cinématographiques. L'inventaire du fonds, en rassemblant les papiers par titres et en les présentant par ordre alphabétique, les réfère à la seule personne productrice d'archive. Ainsi, les scénarios auxquels collabora Jacques de Baroncelli, *la Fin du monde* d'Abel Gance, *Volpone* de Maurice Tourneur ou *la Terreur des Batignolles* d'Henri-Georges Clouzot sont intégrés à la présentation alphabétique de la filmographie sans autre précision. Le classement par titre est fonction des continuités dialoguées, documents les plus présents. Cependant, il a pour inconvénient de privilégier l'auteur au détriment du réalisateur dans la personne productrice d'archive. En effet, se voient rassemblés en un même mouvement ce qui devrait être distingué, à savoir les films et les projets, mais aussi les longs métrages réalisés au temps du muet et qui firent l'objet de remakes dans les années trente.

Après avoir posé Baroncelli auteur, le classement du fonds fait du film l'étalon auquel est mesurée l'archive et favorise une étude des différentes versions. Cette didactique des variations induit une analyse génétique et sous-tend une approche narratologique des films. La présentation en fonction des typologies, choisie pour restituer les spécificités du fonds, permet par contre, de rendre compte sans les hiérarchiser des activités du cinéaste, réalisateur, auteur et producteur. Parce qu'elle n'évacue pas la chronologie, la présentation met en évidence des temps dans l'œuvre qui peuvent être confrontés au temps plus général de la société dans laquelle celle-ci s'est déployée. Elle conduit également à interroger la nature de l'archive, en fonction de son usage, et révèle qu'en matière de cinéma

---

19. Jacques de Baroncelli, « L'art magnifique, le cinéma au salon d'automne, M. de Baroncelli parle de l'art muet », *Comœdia*, 15e année, n°3259 à 3262, 17 au 20 novembre 1921. Repris dans Jacques de Baroncelli, *Écrits sur le cinéma*, Institut Jean Vigo, 1996, p. p. 81-86.
20. Michel Foucault, *l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

les frontières sont peu rigides. En effet, un plan de travail sous forme de cahier est-il un document de production ou un document de mise en scène ? ; un scénario a-t-il la même fonction lorsqu'il est manuscrit ou lorsqu'il dactylographié par la société productrice ? Questions parmi d'autres, qui montrent que les papiers peuvent être envisagés autant pour leur valeur référentielle que pour leur contenu documentaire. Une fois identifiés, les documents pourraient être associés à ceux conservés dans d'autres fonds et il faut souhaiter que s'élabore dans l'avenir une indexation informatisée des archives papiers. En effet, les quelques devis préservés ici, datant de l'entre-deux-guerres, sont des documents rares qui pourraient contribuer à une histoire économique du cinéma français. Les personnalités qui ont contribué à l'œuvre, comme les scénaristes André-Paul Antoine, Jacques Companeez ou Yves Mirande par exemple, repérées possiblement par l'indexation, seraient découverts ailleurs. Cette identification faciliterait ainsi l'écriture d'une histoire des scénaristes français, encore bien fragmentaire. Le classement alphabétique, choisi en 1993, révèle les difficultés rencontrées par les études d'histoire du cinéma. Pensé en fonction des documents, mais aussi en vue des utilisations et des utilisateurs présumés, il montre que le film et son auteur étaient et demeurent au centre des études cinématographiques.