

## INTRODUCTION GENERALE

### Historique et Définitions

Un jour d'octobre 1957, lisant une brochure rédigée par Freddy Buache, au 13ème Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) à Antibes, Einar Lauritzen (1912-2005), le fils d'Holger Lauritzen (1876-1951), alors responsable de l'Association des Collectionneurs de l'Histoire Filmique, héritière de la Svenska Filmsamfundet, réalise qu'il est "le chef de la plus ancienne cinémathèque du monde."<sup>1</sup>

Cette cinémathèque, constituée en plusieurs étapes entre 1927 et 1933, subit de nombreuses métamorphoses. Elle nous est connue au travers de trois institutions: L'Académie Suédoise du Film (Svenska Filmakademin, 1967-), l'Association des Collectionneurs de l'Histoire Filmique (Filmhistoriska Samlingarna, 1940-1965) et la Cinematek conciliant les activités de restauration et de projections (1964-).

Les écrits relatifs à cette cinémathèque sont loin d'être des sources fiables quand ce ne sont pas les acteurs contemporains des actions de l'association qui les rédigent.

Pascal Olmeta par exemple, citant Raymond Borde, accumule/recopie ses maladdresses. Selon le texte de Pascal Olmeta, Raymond Borde note que "L'Académie Suédoise fonde à Stockholm, au Musée technique, la Svenska Filmsamfundet Arkiv [...]"<sup>2</sup> alors que l'Académie Suédoise du Film est créée le 5 décembre 1967 (soit 34 ans plus tard!), sur les restes de la Svenska Filmsamfundet (Société Suédoise du Film) de 1933, dont la partie archives du film était devenue indépendante au travers de l'Association des Collectionneurs de l'Histoire Filmique dès 1940. De plus, le Musée Technique n'est pas inauguré avant 1936 et ne peut donc, par conséquent, être le lieu de création de cette cinémathèque...

Bengt Idestam-Almquist (1895-1983) est bien à la tête des deux organismes, mais ces deux associations n'ont ni les mêmes buts, ni les mêmes membres, ni les mêmes locaux.

On le constate étrangement, bien que très ancienne, très documentée et aux activités très éclatées, la Cinematek n'avait encore jamais été étudiée sérieusement ni en France ni en Suède. Il était relativement facile de trouver des textes techniques, descriptifs et parfois critiques relatifs à la sauvegarde des films en Suède, mais les activités de programmation et de projection n'avaient jamais été abordées.

---

1 in *Filmen 1958 "Svenska Filmsamfundets årsbok"*, p.47 (Gebers Förlag AB, Stockholm)

2 Olmeta, in *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, p.64 (CNRS Editions, Paris, 2000, 2002)

C'est cette archéologie, et l'histoire puis l'analyse de la période postérieure à 1964 qui composent le corps de cette étude. Ce ne sont ni l'Académie Suédoise du Film, association prestigieuse, ni les Archives du Film, mais la Cinematek comme espace de projections non commerciales qui nous intéresse. Cependant, l'activité de présenter le patrimoine cinématographique en dehors des salles de répertoire est antérieure à l'institutionnalisation du cinéma suédois, et un récapitulatif est nécessaire pour contextualiser les activités de la Cinematek. Il faut aussi s'éloigner temporairement des projections quand celles-ci se raréfient au profit des expositions d'objets, entre la fin des années Trente et le début des années Soixante, pour penser la circulation du patrimoine cinématographique par un moyen ou l'autre, avant de revenir sur les programmes de ces quatre dernières décennies.

Une autre remarque préalable est la signification-même du terme suédois "program" qui désigne la proclamation faite au peuple. On ne programme pas pour un cercle restreint mais pour le grand public. La programmation serait alors une forme de propagande, reprenant l'idée militaire du mot programme. Il faut aussi rappeler que le « program », comme en Français, est dans le cadre de la projection de films un mot polysémique. Il est à la fois un feuillet de présentation, l'agencement de films et, avant tout, un argument commercial ayant pour but de séduire le public.

Ce-dernier est un public âgé de plus de 15 ans, pour des causes de censure sur lesquelles nous reviendrons, et par conséquent les séances à destination du jeune public ne seront pas analysées.

### Réflexions et méthodes

Le choix d'une étude de la programmation de films est le souci perpétuel de repenser l'histoire du cinéma au présent. Car comme le note Michèle Lagny, les "[...]films ne sont pas des "objets historiques" appartenant au passé, mais des objets encore vivants, constamment réutilisés par notre culture [...]"<sup>3</sup>

Ecrire l'histoire de l'objet cinéma est toujours un acte difficile car les tentations méthodologiques et idéologiques sont nombreuses. Il faut sélectionner les sources et les angles d'approche. Les histoires économique, sociologique, esthétique et technologique sont nécessaires à l'étude sérieuse de (et pour) l'institution.

---

<sup>3</sup> Lagny, in *de l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, p.17 (Coll. "Cinéma et Audiovisuel" sous la direction de Roger Odin, Ed. Armand Colin, Paris, 1992)

Ecrire l'histoire monumentale d'une institution, d'une cinémathèque suédoise en l'occurrence, c'est aussi écrire l'histoire de l'institutionnalisation du cinéma en Suède et surtout une histoire perçue depuis une perspective étrangère, française en l'occurrence. Le point de vue de l'observateur lointain, pour reprendre les mots de Noël Burch, a ses travers, notamment le besoin de retrouver dans l'objet d'étude ce qu'on connaît déjà bien (ici, La Cinémathèque française).

Or, de la Cinémathèque française, on connaît presque tout. Elle a son histoire, ses personnalités fortes, ses scandales, ses répercussions politiques et esthétiques. Mais la "cinémathèque suédoise" est beaucoup moins médiatisée. Il faut dire qu'il n'existe à proprement parler ni de Cinémathèque suédoise ni de Cinémathèque nationale. Il existe bien un terme de Cinematek apparu en 1970, mais il ne correspond qu'à la pierre finale apportée à l'édifice de l'institutionnalisation du cinéma suédois entamé en 1963. C'est quand le bâtiment de l'architecte Peter Celsing -mis en chantier en 1967- est prêt à être inauguré en 1970 à Stockholm que les activités de préservation et de présentation du patrimoine cinématographique deviennent Cinematek<sup>4</sup> -adopté d'après le terme français.

Discuter de la Cinematek n'est pas si simple car l'objet de la présente étude est fluctuant. Le Département Cinematek et Dokumentation de l'Institut du Film Suédois rassemble en 2006 les activités de conservation, les documents papiers tandis que le terme-même de Cinematek concerne au fil des ans tantôt le département de documentation papier, tantôt les expositions, tantôt les activités de programmation du ciné-club de l'Institut du Film Suédois.

La création de l'Institut du Film Suédois (Svenska Filminstitutet ou SFI) en 1963 est l'organisation cohérente d'activités qui alors étaient restées éparses. C'est donc avant tout, dans le cadre de la Cinematek à venir, un projet visant à rassembler les cinéphiles et créateurs stockholmois, plus que suédois. Conscient de cette dimension, Jan Olsson (1951-), professeur et historien à l'Institut de Filmologie de l'Université de Stockholm, nomme toutefois ce ciné-club singulier "écran national" dans l'unique article consacré à la Cinematek comme espace de projections.

---

4 In *Svenska Filminstitutets Verksamhetsberättelser 1970-1971* (Tryckeri AB Småland, Jönköping, 1971) p.18, apparition du terme "CINEMATEK" comme étant un organe de support pour la critique et la dimension pédagogique du cinéma.

p.27 "Le Premier Juillet 1970 les départements de documentation, des archives du film et de la restauration de films, auparavant Collectionneurs de l'Histoire Filmique, [adoptent] un nouveau nom, Cinematek, et sous ce nom commun sont rassemblés aussi le ciné-club de l'Institut et le ciné-club pour enfants."

Jan Olsson rappelle que toute programmation en cinémathèque montre des films de tous les horizons quand les archives du film se consacrent en priorité à la sauvegarde des films de leur propre pays.

Le présent essai n'est pas l'étude du cinéma de Suède, mais celle du cinéma en Suède; la réalité cinématographique d'un pays ne se réduisant ni à la (co)production d'oeuvres nationales ni au succès de quelques titres. Comme Jan Olsson le remarque:

"La Cinémathèque est notre écran national. Beaucoup de pays sont bien lotis quand ils disposent de plus d'une archive du film. C'est sur les écrans -et seulement là- qu'un patrimoine cinématographique peut survivre. Et concernant le cinéma, il ne faut pas être chauvin; notre patrimoine est ce qui est montré dans les salles de cinéma suédoises[...]"<sup>5</sup>

Bien que s'adressant à toute la Suède, comme la Cinémathèque française située à Paris s'adresse mythiquement plus qu'effectivement au public de toute la France, "l'écran national est vu comme un phénomène de ciné-club régional qui ne concerne pas la communauté."<sup>6</sup>

Considérant cet aspect, sont exclues volontairement les activités hors Stockholm de la Cinematek, à savoir la coopération avec les ciné-clubs et antennes locales à Göteborg, Lund, Malmö, Norrköping, Umeå ou Upsal, n'ayant pas eu de répercussions directes sur les activités stockholmoises. "L'écran national" de Jan Olsson devient dès lors "l'écran stockholmois".

La dimension nationale de la programmation de films me pousse aussi à laisser de côté l'exploitation traditionnelle hors Stockholm car la programmation dans la plupart des cinémas de province est effectuée depuis la capitale<sup>7</sup>. L'autre domaine à ignorer est la programmation de films à la Télévision Suédoise, car l'entreprise eut été gigantesque et peu pertinente.

Analyser la programmation de films et leur diffusion nationale dans un des pays qui fut pendant des décennies un des plus cablés d'Europe tout en considérant l'impact par rapport aux activités stockholmoises sur grand écran ne porterait pas ses fruits.

---

5 Olsson, in *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.58 (coll. "Daedalus", Tekniska Museet Årsbok 1996)

6 Ibid. p.59

7 Oldin, In *Har kulturen råd med oss? Debattskisser kring maktspelet inom svensk film*, p.92 (Tiders Förlag, Wilhelmssons Boktryckeri AB, Stockholm, 1970)

Je partage l'avis de Michèle Lagny qui, dans l'avant propos de son ouvrage *de l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, affirme que le cinéma sur grand écran, comme pratique culturelle, bénéficie d'une aura spécifique. Il en va de même pour la programmation de rétrospectives et/ou événements qui attire l'attention plus que l'exploitation traditionnelle, car visant le moyen et le long terme.

### Plan

La Cinematek, au sens ciné-club de l'Institut du Film, est la fusion de la cinémathèque de Bengt Idestam Almquist (Svenska Filmsamfundet et Filmhistoriska Samlingarna), du ciné-club très populaire du Musée d'Art Moderne et utilise les locaux du ciné-club stockholmois ABF, situé dans ABF Huset, à l'adresse Sveavägen 41, de 1963 à 1970, avant l'achèvement de l'érection du monument de Peter Celsing.

Ce sont donc l'histoire des activités de valorisation du patrimoine cinématographique de plusieurs institutions, et une réflexion critique sur l'acte de programmation sur l'écran stockholmois qui permettront de cerner la Cinematek du 21ème siècle.

« Un pays qui a créé des cinéastes comme Sjöström et Stiller, Bergman et Sjöberg, des actrices comme Garbo et Ingrid Bergman, des peintres de la lumière comme Julius Jaenzon et Arne Sucksdorff, pour n'en nommer que quelques uns, un tel pays a pour obligation de protéger les oeuvres de ces artistes et de les montrer aux générations à venir. »

(Einar Lauritzen, in *Filmen 1958 "Svenska Filmsamfundets årsbok"*)

## I- [M]USEE DU CINEMA: La Cinémathèque la plus ancienne du monde

### 1- Arrivée du cinéma en Suède

#### 1.1. Un objet d'exposition

Pelle Snickars, archiviste auprès du SLBA, Statens Ljud och Bildarkiv (sorte d'INA suédois créé en 1978) démontre que le cinématographe est dès son apparition un objet d'exposition et de dépersonnalisation.

”Le cinématographe des Frères Lumière était une machine à images globales dont les films géographiques étaient montrés là où ils étaient tournés, mais aussi distribués de par le monde.”<sup>8</sup>

Dans sa thèse, *Svensk Film och Visuell Masskultur 1900*, l'historien des médias rappelle que les bandes filmées de Skladanowsky ou de Lumière sont arrivées en Suède par le biais d'expositions industrielles et universelles. L'ère industrielle est à son apogée et montre ses merveilles. Le cinématographe est une d'elles.

Alors que la France voit à la même époque le cinématographe comme mode de production d'images inédites, puis leur projection, il est remarquable de noter qu'on est intéressé par des phénomènes bien différents en Suède.

On montre les films dans des expositions, on est captivé par des appareils et bientôt on pense le film comme matière muséale.

Ce sont Max et Emil Skladanowsky qui sont les premiers à atteindre la Scandinavie dans la course à la présentation publique d'images animées.

La première projection publique de leurs vues en Scandinavie a lieu à Kristiania -qui devient Oslo après l'indépendance de la Norvège- le 6 avril 1896.

---

<sup>8</sup> Snickars, In *Svensk Film och Visuell Masskultur 1900*, p.119, p.120 (Aura Förlag, Norstedts Tryckeri, Stockholm 2001)

Deux mois plus tard, le dimanche 28 juin 1896, à 14 heures, « dans un théâtre au style mauresque, dessiné pour l'exposition par l'architecte Theodor Wåhlin »<sup>9</sup>, le théâtre d'été, dans le Pilmdammspark à Malmö, en Scanie, à 700 km au sud de Stockholm, un Danois du nom de Limkilde donne la première représentation du cinématographe Lumière<sup>10</sup> tandis que les frères Skladanowsky continuent leur tournée nordique au Danemark et bientôt en Suède. Dans le public du théâtre d'été se trouve Holger Lauritzen, le chef de la banque Skånska Enskilda Bank de Malmö. L'homme est séduit par ce qu'il voit. Il sera un des plus importants mécènes ayant contribué à la sauvegarde du patrimoine cinématographique en Suède.

Deux semaines plus tard, le Français Charles Marcel présente les images animées au public stockholmois, dans le Théâtre Victoria, mais son entreprise ne déclenche aucun enthousiasme. Il faut attendre que Numa Peterson ouvre sa concession Lumière le 18 mai 1897 pendant l'exposition universelle de Stockholm pour que le succès se manifeste dans la capitale suédoise. Numa Peterson montre dans son programme un film tourné trois jours auparavant par l'opérateur français Alexandre Promio: la descente à quai du Roi Oscar II, salué par le Prince Eugen. C'est ce film local, inclus dans une exposition universelle, qui gage le succès de l'invention. L'assistant de Promio, Ernest Florman, commence alors à tourner les premières bandes suédoises pour le compte de Numa Peterson.

On montre des films, on en achète et on tourne des « images suédoises » pour conquérir un public local curieux de découvrir des « images globales ».

## 1.2. L'exploitation, la grande aventure du cinéma suédois

Bien que préférant le terme de biograp -et non bioscope contrairement à ce que la première représentation des frères Skladanowsky aurait pu légitimer- à celui de kinematograf, ce ne sont pas les images en mouvement qui définissent le cinéma en Suède mais bien la représentation payante dans un espace spécifique -la particularité du Cinématographe Lumière. C'est là l'aspect qui est cher aux Suédois. Si la Norvège peut se vanter de posséder le premier cinéma permanent -le Kinematograf-Theatret ouvre le Premier Novembre 1904-, la Suède n'est pas en reste avec la multiplication de salles fixes, dont le Théâtre Blanch est la plus ancienne. En 1905, les salles fixes deviennent la norme dans le pays.

Et c'est l'exploitation qui est la première grande aventure du cinéma suédois – paraphrase empruntée à Jean Béranger.

---

9 Furberg, in *Svenska Biografer*, p.10 (Bokförlaget Prisma, Stockholm, 2000)

10 Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p.12

Une poignée de sociétés apparaissent d'abord comme chaînes d'exploitation, puis de production et de distribution.

## **2- La Saga des Emigrants, du cinéma en Suède au cinéma de Suède**

### 2.1. Succès local, succès mondial

Le pays devient un important producteur en 1916, quand Victor Sjöström (1879-1960) met en scène le premier long-métrage avec une intention artistique forte, produit par la Svenska Bio. C'est *Terje Vigen* d'après un poème de l'auteur Norvégien Henrik Ibsen. La première est organisée au Röda Kvarn (Moulin Rouge), salle stockholmoise inaugurée le 30 décembre 1915 et qui reste jusqu'à 2005<sup>11</sup> la salle de la capitale suédoise la plus ancienne détenue par la chaîne de cinémas de la Svensk Filmindustri (SF).

Le film émeut le public autant que la critique. Une ère propice débute pour la production et la diffusion du cinéma suédois.

L'historien de cinéma Jan Olsson note que:

« Les films suédois des années Dix (participent) au haut prestige culturel du cinéma, et pas seulement en Suède. Un indice local qu'on cite souvent est la critique de Bo Bergman -spécialiste de littérature et de théâtre- dans le Dagens Nyheter, en 1917 du *Terje Vigen* adapté d'un poème d'Ibsen, mis en scène par Victor Sjöström et produit par la Svenska Bio. »<sup>12</sup>

Dès la seconde moitié des années Dix et le début des années Vingt, le cinéma suédois conquiert le marché international. *Terje Vigen*, qui est donc le premier film véritablement encensé si on en croit tous les ouvrages sur lesquelles se base cette étude, a sa première américaine au printemps 1920 sous le titre *A man there was*. Le film révèle la Suède comme pays producteur au reste du monde.

---

11 En novembre 2005, la salle du Röda Kvarn est fermée, détruite, et remplacée par une galerie commerciale, plus rentable.

12 Olsson, in *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.72

## 2.2. Crise

Mais aux lendemains de la Première Guerre Mondiale, la Suède est touchée elle aussi par la dépression. Le chômage atteint son point culminant en 1921.

Les salles de cinéma perdent environ un quart de leurs spectateurs<sup>13</sup> et les exports des films de la Svensk Filmindustri (créée en 1919 sur les restes de la Svenska Bio) ne font plus recette.

On commence à imposer des films publicitaires avant les projections des films de répertoire<sup>14</sup>.

De plus, la Svensk Filmindustri investit beaucoup trop de capitaux dans la super production de Benjamin Christensen, *La Sorcellerie à travers les Ages* (1921). Le film est un désastre commercial. Les personnalités du cinéma suédois, qui se retrouvent dans une situation précaire, migrent en masse à Hollywood. En 1923, Victor Sjöström part pour Hollywood et réalise un premier film décevant: *Name the Man* (1924). En 1925, Mauritz Stiller, accompagné de Greta Garbo, embarque à son tour pour les Etats-Unis. Le journaliste, historien et créateur de la Société Suédoise du Film, Bengt Idestam Almqvist suppose que si Mauritz Stiller et Victor Sjöström partent aux Etats-Unis c'est parce qu'ils sont fatigués de la question de mettre en scène « toujours les mêmes êtres humains profonds, gromelants, souffrants, geignants. » Pour Bengt Idestam Almqvist, l'internationalisation est donc une donne positive, car il y a recherche de nouvelles formes d'expressions et arrivée de nouvelles influences. Pour Ture Dahlin, auteur d'un texte sur le cinéma suédois dans un numéro de « l'Art Cinématographique » à Paris, c'est l'indignation. Ce qui était supposé incarner une âme suédoise n'est plus. Avis que partagent des historiens qui nous sont contemporains comme Jan Olsson ou Leif Furhammar (1937-).

« La fin des années Vingt se (déroulent) sous le signe de la décadence, avec leurs lots de coproductions internationales et avec la migration des grands noms vers la lointaine Hollywood. »<sup>15</sup>

Au moment où les stars suédoises sont parties faire carrière à Hollywood et où le parlant s'impose disparaissent les films dits de qualité et la production devient quasiment nulle.

---

13 Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p.91

14 Ibid. p.117

15 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.62

« La seconde moitié des années Vingt (a) l’air d’être pour le cinéma suédois une période de régression conséquente qui (atteint) le fond juste avant le changement de décennie: pas un seul film suédois (n’a) de première durant la première moitié de 1929. Cette situation (est) tout à fait unique dans l’histoire du cinéma suédois. »<sup>16</sup>

Il faut noter aussi la relative stagnation à Stockholm de la fréquentation cinématographique entre 1929 et 1933 (7,5 millions), stagnation due en partie aux répercussions de la Crise de 1929 en Suède. Les entrées sont en constante augmentation de 1934 à 1939 (12,4 millions), mais la critique se plaint de cette fréquentation grandissante à destination de films de qualité moindre.<sup>17</sup>

### **3- La crise de l’écran**

Il est nécessaire de se consacrer à l’apparition des projections hors des salles de cinéma traditionnelles et à la crise de la carrière commerciale des films sur grand écran pendant la première moitié du 20ème siècle pour comprendre le contexte dans lequel la cinémathèque la plus ancienne du monde est créée.

Le cinéma est arrivé par le biais d’expositions en Suède et ce trait est caractéristique de la réception du médium. Montrer le film dans un cadre industriel, c’est le concevoir comme produit et bientôt comme artefact. Si l’objet cinéma est utilisé à des fins scientifiques et/ou technologiques, on accepte qu’il devienne une matière de documentation.

#### **3.1. Première entrée au musée**

Un rapide rappel des idées énoncées dans le texte de Boleslaw Matuszewski s’impose. Quand il publie son article en 1898, tandis que le cinématographe montre et est montré de par le monde, l’opérateur Matuszewski, témoin des qualités ”objectives” du médium, prône la création d’un fonds documentaire photographique et cinématographique à des fins sociologiques et historiques. Matuszewski pense qu’il est nécessaire que le film mérite des fins géopolitiques et anthropologiques. Son article inspire; il faut attendre dix ans avant que le cinéma ne devienne un objet de musée.

---

16 Furhammar, in *Stockholmspublikens biopreferenser under 1930-talet*, p.15 (rapport d’études pour Stockholms Universitet Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholm, 1990)

17 Ibid. p.16, p.17

Dès les premières projections d'images, animées ou non, les conférenciers ambulants utilisent les épreuves photographiques, et bientôt les films pour illustrer leurs interventions en auditorium. C'est par ce biais là que le cinéma entre au musée.

”Dix ans après le pamphlet de Matuszewski, le cinéma (fait) son entrée dans le monde muséal.”<sup>18</sup> Selon Alison Griffiths citée par Pelle Snickars, en 1908, l'American Museum of National History commence ses activités de programmation de films géographiques qui deviennent régulières dès 1909. Les années qui suivent témoignent du même développement en Suède, et particulièrement à Stockholm. Dans les années Dix, on montre des films d'exploration ou scientifiques dans les musées Nordique (Nordiska Museet) et Historique (Historiska Museet). Le film est utilisé comme illustration et curiosité, alliant les préoccupations de Matuszewski et les images diversifiantes des vues exotiques. Puisqu'on recherche le témoignage et l'authenticité, on remarque que le film devient artefact quand on se préoccupe de le préserver comme image folklorique. *Images de Malmö (Bilder från Malmö, Svenska Bio, 1908)* est ainsi légué au Musée de Malmö en 1911, et le musée devient le premier musée suédois à détenir un film comme objet inclus dans ses collections. L'idée du cinématographe comme matière muséale fait son chemin et on débute l'année suivante, dans la commune de Göteborg, sur la côte ouest, une archive de films locaux<sup>19</sup> à destination des recherches historiques et sociologiques.

### 3.2. Pour une archive du cinéma

Ces tentatives démontrent un intérêt purement local alors que ”[le] Svenska Dagbladet (publie) deux articles sur la mise en place d'une archive cinématographique nationale en novembre 1911.”<sup>20</sup>

Le milieu des années Dix sont le théâtre de la standardisation du long-métrage tandis que la Première Guerre Mondiale endeuille le continent. La Suède est hors du conflit et développe une production de qualité. Les bandes courtes, les vues documentaires et scientifiques sont remplacées par des films longs tournés avec des infrastructures lourdes.

---

18 Snickars, p.228

19 Bolin, Göran & Forsman, Michael, ”Ett kritiskt tillstånd: det svenska filmvetandets framväxt och formationer”, p.26 (*Filmhäftet nr 3-4, @Kulturföreningen Filmhäftet 1997, Skogs Boktryckeri AB, Trelleborg, 1997*)

20 Snickars, p.226

Les films courts qui disparaissent deviennent donc une matière à indexer et archiver, une poignée de passionnés comprenant leur désuétude<sup>21</sup>.

C'est ainsi qu'en 1917, dans la « Filmladet », on lit l'importance de la constitution d'une archive filmique nationale dans un but socio-historique et on reprend les arguments de Matuszewski.

Les premiers acteurs de la préservation du patrimoine cinématographique voient dans le cinéma un formidable document, le témoin d'événements et ne se sentent pas encore concernés par l'expression d'une volonté artistique. Cette première entrée du cinématographe dans l'espace muséal, comme artefact ou comme objet de connaissance n'est qu'un prémice à la constitution d'une cinémathèque au sens où Raymond Borde l'entend, à savoir la conservation de films quels qu'ils soient.

Celle-ci est créée en réaction contre un paysage cinématographique loin des épopées de la Svenska Bio.

### 3.3. Folkhem, Pilsnerfilms et réception

Les années Vingt qui s'approchent voient la naissance d'un genre à part entière : les « films de paysans ». Le thème allait bientôt dégénérer.

Dans les années Trente se généralisent le parlant et bientôt la couleur; et la décennie devient celle des comédies populaires connues sous le nom péjoratif de Pilsnerfilms. « Pilsner » en Suédois (Danois, Allemand, Tchèque et Anglais) désigne la bière peu alcoolisée (maximum 4,5 %) accompagnant les saucisses bon marché de type junk food. Le terme pilsnerfilm est employé pour désigner l'industrie cinématographique supposée médiocre et vulgaire des années Trente, mais le terme de pilsner est employé pour d'autres types de productions.

« Quand on parle de pilsnerfilms, on peut tout aussi bien parler des pilsnerprogrammes à la radio [...] »<sup>22</sup>

---

21 C'est notamment à Julius Jaenzon, le chef opérateur emblématique de Mauritz Stiller et Victor Sjöström pour la Svenska Bio, que l'on doit la création d'une archive de films documentaires dès 1911, qui appartient depuis 1964 à la Télévision Publique Suédoise (SVT).

22 In *Frågan blev med NEJ besvarad! (Svensk film är icke kulturfara)*, p.10 (ABSF förlag, Stockholm, mars 1937, Zetterlund & Thelanders Boktryckeri AB)

Dans sa thèse, intitulée *Les Images du Folkhem*, Per Olov Qvist affirme que les pilsnerfilms sont la démonstration la plus probante de l'importance du folkhem dans la société suédoise. Le folkhem<sup>23</sup> est un aspect prépondérant de la vie suédoise. Développé au 19ème siècle, ce nivellement -pas toujours très heureux- égalitaire a vu la naissance de mouvements d'éducation populaire.

Comme il est expliqué dans la revue « Image et Son »:

« (...)il y a un (...) phénomène spécifiquement suédois qui (joue) un rôle considérable dans le milieu culturel et dans l'évolution des arts et des idées: ce sont les mouvements populaires libres de la fin du XIXe siècle: socialistes, religieux, coopératifs, abstinentes qui tous, bien que poursuivant parfois des buts diamétralement opposés, (ont) un idéal commun: l'éducation populaire. C'est une chose sur laquelle souvent on n'insiste pas assez quand on cherche à comprendre et à décrire le développement suédois: à cette époque se (crée) une communauté culturelle à base populaire dont l'importance est loin d'être négligeable (...). »<sup>24</sup>

Carl Björkman -un des membres fondateurs du ciné-club de Stockholm en 1927- édite en 1937 *Cinéma suédois -culture ou danger pour la culture?*, un pamphlet qualifiant le cinéma suédois de menace culturelle. La conférence, puis l'impression du texte, déclenchent les passions des producteurs suédois dans un livre lui répondant directement: *A cette question on a répondu NON! Le cinéma suédois n'est point un danger culturel* (mars 1937). Mais le pamphlet de Carl Björkman, publié par la maison d'édition qu'il dirige, Wahlström & Widstrand, est tellement féroce qu'il influence la réception du cinéma des années Trente jusqu'aux années Quatre Vingt Dix, certainement eu égard l'aura entourant le journaliste cinéphile. Il est par conséquent nécessaire de se pencher sur le cinéma suédois des années Trente tel qu'il est perçu par ses contemporains.

« [...]la production suédoise est une denrée médiocre, intellectuellement médiocre, moralement médiocre à la saveur insipide et à la construction fragile, un bien de consommation niais où la vulgarité et le mauvais goût triomphent[...]. Le Cinéma peut être culture. Le cinéma suédois est un danger pour la culture. »<sup>25</sup>

Pour Carl Björkman, jamais aucune autre forme d'expression en Suède n'a été aussi basse.

---

23Etymologie: Folk: peuple, Hem: maison.

24 In "Image et Son", La Revue du Cinéma, n° 236, p.5 (Ed. par l'U.F.O.L.E.I.S, Paris, février 1970)

25 Björkman, in *Svensk Film -kultur eller kulturfara?*, p.10 (Wahlström & Widstrand, Stockholm 1937, Isaac Marcus Boktryckeri AB, conférence donnée le 25 février 1937)

Son constat est très amer tant il exècre la dominante rurale et populiste de la production contemporaine, déplorant l'absence de nouveaux Victor Sjöström.

Deux films déclenchent particulièrement sa véhémence: *Annonsera* (1936) et *Pensionat Paradiset* (1937) qui comme le note Jan Olsson mettront plusieurs décennies avant de retrouver leur place dans le paysage cinématographique suédois.

Pourtant, en dehors de la réponse ouverte des producteurs suédois ayant suivi la parution du pamphlet, d'autres textes plus cléments envers les films suédois sont édités après 1937.

Dans *Filmboken* « Svenska Filmsamfundets årsskrift 1944 », *Annonsera* est salué comme étant un film remarquable<sup>26</sup>. Mais c'est trop tard. Après Carl Björkman, le cinéma des années Trente reste mythiquement celui des pilsnerfilms, que personne ou presque ne voit et surtout que personne n'éprouve le besoin ou l'envie de voir. On se souvient nostalgiquement de l'époque où le cinéma suédois était synonyme de prestige et on veut honorer ce souvenir.

#### 3.4. Ciné-clubs et cinémathèque: la réaction contre l'étouffement esthétique et politique

Il est amusant de remarquer que bien qu'issue du folkhem, la Société Suédoise du Film (Svenska Filmsamfundet) est créée, comme d'autres associations pour la reconnaissance du cinéma, en réaction contre une tendance rurale du cinéma en Suède. Son existence publique annoncée dès octobre 1933, la révèle comme la plus ancienne cinémathèque du monde. Cependant cette envie de mettre en place une cinémathèque prend plusieurs années à se concrétiser et c'est l'apparition de ciné-clubs stockhomois dans les années Vingt, défiant la Censure – elle aussi la plus ancienne du monde- qui permet à la cinémathèque prestigieuse d'être créée.

Il est donc nécessaire de faire une petite parenthèse sur la Censure suédoise pour comprendre les difficultés rencontrées lors de la projection de films à caractère difficile.

Tout commence à Malmö -une fois encore- en 1909. Les mouvements d'éducation populaires, la bourgeoisie soucieuse de l'influence du cinématographe sur les jeunes publics et les producteurs fatigués des coupes abusives infligées par diverses municipalités organisent une table ronde. On discute de l'instauration d'une censure nationale unique, afin de limiter la vision de scènes violentes aux plus jeunes. A l'automne de la même année, le gouvernement suédois ordonne une enquête sur la mise en place de la Censure.

---

26 In *Filmboken "Svenska Filmsamfundets Årsskrift 1944"*, p.22 (Åhlén & Åkerlunds Boktryckeri, Stockholm 1944)

En 1911 est enfin créée la plus ancienne et plus sévère Censure en matière de spectacles cinématographiques: le Statensbiografbyrå (SBB). Elle est établie la même année que la taxation sur les loisirs et positionne le cinéma du côté du divertissement, et non de l'expression artistique.

Les mesures de taxation et la définition précise de ce qui doit constituer un spectacle cinématographique permettent de faire disparaître les numéros de music hall qui étaient caractéristiques de la période 1896-1911. La Censure n'est pas instituée comme punition, mais comme moyen de prévention et de protection, suite aux plaintes de Charles Magnusson (SF), fatigué de voir ses productions mutilées par les forces de police locales et des groupes de puritains.

Le SBB établit trois seuils d'interdiction toujours en vigueur. Les films sont strictement prohibés aux jeunes spectateurs non accompagnés âgés de moins de 7, 11 et 15 ans.

Sur la liste des premiers films interdits ou censurés on trouve un nom pour le moins surprenant: Charlie Chaplin. Il est jugé néfaste, car irrespectueux vis à vis des forces de police, et par conséquent subversif. On le devine, le SBB est dès sa mise en place beaucoup trop sévère.

En 1921, La Svensk Filmindustri dirigée par Charles Magnusson crée son département de films d'éducation pour contourner cette anastaxie. C'est pendant des décennies le plus important cadre de projections alternatives (documentaires et films pédagogiques) de Suède<sup>27</sup>. Pendant les années Vingt, les offices des armées de terre et de la marine suédoise, sur le modèle des pays belligérants de la Première Guerre Mondiale, commencent à produire, distribuer et montrer leurs propres films d'instruction. Les instances politiques comme le Ministère des Affaires Etrangères propagent également des films vantant l'économie suédoise. La pratique du ciné-club corporatif se généralise.

Bengt Idestam Almquist qui signe ses articles dans la presse stockholmoise sous le sobriquet de Robin Hood, en hommage au film de 1922 avec Douglas Fairbanks, écrit:

”Déjà en octobre 1921 le Biografbladet (soulève) la question relative à un ciné-club pour le cinéma suédois. [...] Le 4 novembre la même année (est) constituée une fédération nommée ”ciné-club”. [...] Le magazine (évoque) aussi une bibliothèque de littérature relative au cinéma en relation avec le ciné-club[...].”<sup>28</sup>

---

27 Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p.117

28 In « Biografbladet » 10 1934, p.15 (Zetterlund & Thelanders Boktryckeri AB, Stockholm, 1934)

Ce premier ciné-club aboutit au prestigieux "Ciné-Club suédois", créé le 23 octobre 1924, mais il est "limité" aux projections et soirées fastueuses célébrant le cinéma suédois, tandis que Robin Hood (par ailleurs membre dans ce premier ciné-club) prône la création d'un ciné-club qui puisse évoluer vers un musée du cinéma. Bengt Idestam Almquist/Robin Hood, dans l'article pré-cité, anticipe la création de sa Société Suédoise du Film, qui à la différence du "Ciné-club suédois" n'est pas réservée aux professionnels du cinéma.

La multiplication des ciné-clubs intervient tandis que la Censure sévit trop souvent et que les grands noms du cinéma suédois quittent l'Europe. Bien que coupée des avants-gardes européennes (Viking Eggeling meurt prématurément après sa révélation en Allemagne et en France), la Suède abrite des intellectuels férus d'art et de cinéma.

Or, la Censure n'aide pas à la découverte de nouveaux films. *Le Cuirassé Potemkine* (1925), de Sergei Eisenstein, ainsi que toutes les productions soviétiques sont interdites car politiquement incorrectes, et l'exploitation traditionnelle n'est qu'une forme de divertissement parmi tant d'autres. En 1927, Bengt Idestam Almquist (né en Finlande suécophone et élevé en Russie) crée avec le cinéaste Ragnar Hyltén Cavallius et le producteur Lorens Marmstedt le Stockholms Filmstudio -ciné-club de Stockholm- dont la date de naissance officielle est le 3 avril 1928. Il est le premier ciné-club non corporatif de Suède.

« C'(est) dans le cercle des journalistes stockholmöis que l'idée (germe) de créer un alter égo suédois aux ciné-clubs français: c'est ainsi que le Stockholms Filmstudio (voit) le jour. Comme président (est) nommé Ragnar Hyltén-Cavallius et parmi les responsables l'entourant on (retrouve) Ragnar Allberg, Carl Björkman, Harald Hanson, Sven Stolpe et Lorens Marmstedt. »<sup>29</sup>

Le Stockholms Filmstudio, ouvert au grand public, est qualifié d' « association informelle composée de journalistes, d'auteurs et d'artistes. Depuis 1927 se (rencontrent) les membres de temps en temps toujours à 23 heures après une projection au cinéma Sture, à côté de Stureplan. La Svensk Filmindustri, qui (dirige) le Sture, leur (montre) alors des films qui pour une raison ou pour une autre ne (seront) pas distribués en Suède, souvent pour cause de censure (...) »<sup>30</sup>

---

29 In *Svenska Filmsamfundets årsbok 1937-1938 "Om film"*, p.104 (Åhlén och Söners förlag, Stockholm 1938)  
30 Forslund, in *Svenska Filmakademin 70 år 1933-2003*, p.4 (:SFI, Stockholm, 2003)

Parmi les membres actifs du Stockholms Filmstudio figurent Eyvind Johnson, écrivain et meneur du mouvement prolétarien qui serait le fer de lance de la littérature suédoise des années Trente, Artur Lundkvist, un des poètes les plus fameux de Suède, et même la fille du Premier Ministre de l'époque, « [...]Elsa Brita Marcussen, fille du Premier Ministre Per Albin Hanson, remplie d'énergie telle une féministe avant l'heure. »<sup>31</sup>

Les animations et discussions autour du ciné-club se déroulent dans le cellier de l'Opéra de Stockholm, Place Gustaf Adolf. On parle de la constitution d'un musée du cinéma.

La liste des membres du ciné-club et le faste des lieux où ils se rassemblent indiquent que l'idée de la création d'un musée du cinéma, qui deviendrait archive puis cinémathèque, n'est pas l'affaire d'une poignée de passionnés anonymes. Au contraire, une véritable volonté des professionnels de l'industrie cinématographique et de la critique est le moteur de cette entreprise.

Parmi les mécènes qui participent au financement de l'association pour un musée du cinéma, on retrouve les syndicats d'exploitants et de producteurs, et aussi un riche exploitant de Malmö, Jens Edvard Kock (1866-1955) et son alter égo Stockholmois, Anders Sandrew (1885-1957). C'est grâce aux généreux dons de Kock que ce qui va devenir la première cinémathèque acquiert des objets tels que la maquette de l'enfer de *La Sorcellerie A travers les Ages* ou les costumes de Greta Garbo. Il semble évident que tous les acteurs de l'industrie cinématographique de Suède se sentent concernés par la sauvegarde de ce patrimoine.<sup>32</sup>

Bengt Forslund (1932-) rappelle que:

« Le comité pour un musée du cinéma (est) composé de l'architecte et directeur de la Cité du Cinéma Vilhelm Bryde, du critique d'art Gotthard Johansson, du réalisateur Per-Axel Branner, du directeur du Film à l'Ecole [SF] Gustaf Berg et du directeur de la photographie Julius Jaenzon. »<sup>33</sup>

La création de cette association pour l'histoire du cinéma en Suède, sous la forme de musée, de bibliothèque ou de cinémathèque, se déroule en plusieurs moments entre la création du ciné-club de 1927 et de la Svenska Filmsamfundet en 1933.

---

31 Forslund, p.7

32 Il est révélateur de constater que Raymond Borde ne semble retenir que les initiatives de Bengt Idestam Almquist qu'il place comme alter ego suédois d'Henri Langlois dans son ouvrage consacré aux cinémathèques.

33 Forslund, p.32

Au début des années Trente, la Suède est en mutation. En 1930, l'exposition universelle se déroule à Stockholm. On y découvre le fonctionnalisme, design rationaliste à la suédoise et l'entrée dans un âge moderne. En 1932, le Parti Social Démocrate arrive au pouvoir où il reste continuellement en place pendant une quarantaine d'années. C'est dans ce contexte que la cinémathèque est enfin constituée au cours de l'année 1933.

« Au printemps 1933 Arne Bornebusch (préside) un débat autour du cinéma à la Galerie Moderne. »<sup>34</sup>

Six mois plus tard, la Svenska Filmsamfundet a sa première réunion publique le vendredi 27 octobre 1933<sup>35</sup> au Cercle des Publicistes<sup>36</sup> et est ouverte à tous, sauf aux étudiants (!).

Par conséquent, en avril 1934, le Stockholms studentfilmstudio (Ciné-club universitaire de Stockholm) est créé par le licencié Jan-Gunnar Lindström -qui deviendra un des censeurs du SBB. Des étudiants se pressent aux projections parmi lesquels Kurt Linder, Einar Lauritzen et bientôt Gösta Werner (1908-), à l'été 1934.

On prend l'habitude de célébrer l'anniversaire de la Société Suédoise du Film le 31 octobre, à cause des ouvrages d'Einar Lauritzen et de Bengt Forslund sur cette-dernière. Mais comme la presse contemporaine, où les membres de la Société sont rédacteurs, assure que la réunion publique se déroule à la date du vendredi 27 octobre 1933, il semble plus sage de se fier à cette dernière. Toutefois, dans la définition de la date fondatrice, lors du premier "anniversaire" de cette réunion, Ernst Nathorst-Böös Jr, adressant une lettre au Roi, rappelle que: "La Société Suédoise du Film, [...] a été créée en mai 1933 [...]"<sup>37</sup>

Il faut donc prendre en considération l'intervention d'Arne Bornebusch comme étant l'élément fondateur de l'association plutôt que son annonce publique.

Le but de la création de cette Société Suédoise du Film, plus que de mettre en place une cinémathèque, semble être de récompenser les créateurs suédois dans le monde du cinéma.

---

34 In *Filmboken "Svenska Filmsamfundets Årsskrift 1944"*, p.17

35 selon le "Biografbladet" d'octobre 1933 alors que des écrits postérieurs mentionnent le 31 octobre. L'ouvrage de Bengt Forslund, qui recopie une fausse date, prend comme point de départ de l'Académie du Film Suédois, 1933, quand dans les faits, celle-ci est créée en 1967.

36 *Publicistklubben* où travaille E.W "Eveo" Olson, publiciste et critique parmi les fondateurs de l'association.

37 In « Biografbladet » 12, décembre 1934, p.31 (Zetterlund & Thelanders Boktryckeri AB, Stockholm, 1934)

C'est que ce que le « Biografbladet » d'octobre 1933<sup>38</sup> laisse également penser quand les notions d'académie du film et de Société Suédoise du Film sont apposées. Mais dès le numéro suivant de « Biografbladet », un article d'une page explique que le but de la Société Suédoise du Film est de « [...] faire la propagande de films de qualité[...] ».<sup>39</sup> Les deux objectifs sont bien différents et on comprend pourquoi l'association est scindée dans les années Soixante.

La création de la cinémathèque est due à des journalistes; et la presse, comme les actualités filmées participent à la reconnaissance de l'association.

Comme ce sont les hautes personnalités de l'industrie du film suédoise qui en sont aussi les membres, le journal filmé de la Svensk Filmindustri ne manque pas de diffuser sur grand écran la première réunion publique (reconstituée) de la Société Suédoise du Film.

Le journal SF Revy 807 du 27 novembre 1933 montre un groupe d'hommes en costumes fumant le cigare et feuilletant la presse suédoise. L'intertitre d'introduction du reportage annonce « filmhistoriskt ögonblick »: « instant ciné-historique ». Les sept membres fondateurs dialoguent. La voix du commentateur nous introduit les personnages de Bengt Idestam Almquist conversant avec le célèbre cinéaste Gustaf Molander. Le critique et publiciste E.W « Eveo » Olson fume son cigare, et bientôt la séance purement associative débute.

Médiatisée, la cinémathèque devient victime de son succès.

Des cycles de conférences sur le cinéma sont souhaités par divers mouvements populaires. On manifeste de l'intérêt à ce que les textes des membres et conférenciers soient publiés. En 1934 est donc édité le premier almanach de la Svenska Filmsamfundet « Om Film » où 14 membres sont rédacteurs. Les années 1934-1938 se déroulent fastueusement, ce que le numéro 3 du « Biografbladet » de 1934, confirme. On y apprend que les banquets mensuels de l'association prennent place dans les salles de réception de Rosenbad, qui n'est autre que le Parlement.

Le luxe entourant ces réunions dépend de la nature des membres impliqués. En parcourant la liste des associations liées aux activités cinématographiques de 1934, on se rend compte que ce sont les mêmes personnalités qui participent à la plupart d'entre elles.

---

38 In " Biografbladet" 10 octobre 1933, p.18

39 In " Biografbladet" 11 novembre 1933, p.24

Les membres du ciné-club de Stockholm se retrouvent dans l'association de contrôle des exploitants, dans l'association de location de théâtres cinématographiques, dans le ciné-club des critiques de cinéma, dans l'association socialiste des Camarades du Cinéma, ou dans l'association des techniciens du film suédois.

On comprend alors pourquoi les réseaux coopèrent facilement et pourquoi les personnalités de l'industrie cinématographique suédoise se retrouvent dans la constitution et l'enrichissement de la cinémathèque de Stockholm.

#### **4- La défaite de l'écran**

##### **4.1. De la difficulté de montrer des films à Stockholm**

Mais bien que la fin des années Vingt et le début des années Trente voient la naissance de quelques ciné-clubs corporatifs, dans les années qui suivent, peu de nouvelles associations apparaissent pour concurrencer les exploitants traditionnels. La raison est la puissance de ces exploitants, qui comme il est rappelé au début de cette étude, sont les maillons les plus forts de l'industrie cinématographique suédoise depuis son apparition.

« Les Professionnels (doivent) être de la partie et décider quels films les ciné-clubs (peuvent) montrer et combien de projections par an ils (auront). Et le plus important: les films ne (seront) pas copiés en 16 mm, ils (doivent) garder le format 35 mm des salles d'exploitation traditionnelles. »<sup>40</sup>

Cette interdiction de projections dans les salles traditionnelles de copies 16 mm entre en vigueur dès 1939.

Or, les écoles et mouvements d'éducation populaire ont recours à ce genre de formats depuis 1936. A cette date, les premiers « filmcirkel » apparaissent, cercles d'études comptant en moyenne une vingtaine de membres qui projettent dans le cadre de leur programme des films de moindre format.<sup>41</sup>

En s'assurant une fois de plus le monopole de la présentation de films, les associations de professionnels de l'industrie cinématographique suédoise agassent un grand nombre de cinéphiles.

---

40 Oldin, p.15

41 In *Svenska Filmsamfundets årsbok 1937-1938 "Om film"*, p.109

Jan Olsson note également que l'accès aux films muets pour les ciné-clubs est quasi inexistant.

« Les ciné-clubs ne peuvent par exemple ne montrer qu'un unique film muet suédois, *Les Proscrits* de Victor Sjöström (1918), et comme muets étrangers quelques rares titres de Chaplin seulement sont accessibles. »<sup>42</sup>

Il faut attendre une dizaine d'années pour qu'il y ait contre attaque.

« Dans les années 40 et pendant la première moitié des années 50 les règles de la profession (sont) inébranlables. Aucun ciné-club ne (peut) être créé, aucun écart ne (peut) être fait, aucune association populaire (n'a) la possibilité de s'infiltrer sur le territoire du trust. »<sup>43</sup>

Quand en 1953, Bengt Idestam Almquist parvient à mettre en place la Fédération des Ciné-Clubs Suédois, la liste des films et les conditions dans lesquelles ils doivent être projetés sont méthodiquement décrites par les distributeurs et exploitants du pays. Mais les ciné-clubs ne sont pas une exception.

Depuis 1942, aucun cinéma indépendant ne peut ouvrir sans l'assentiment de la Fédération des Exploitants Suédois. Cette attitude explique en partie le peu d'ouverture de nouvelles salles entre 1942 et 1955.

Le cinématographe a perdu sa qualité à se montrer régulièrement sur les écrans suédois alternatifs et se définit pendant environ vingt ans comme mode de consommation divertissante. Il faut attendre jusqu'à la veille des années Soixante pour que les films différents s'exposent enfin sur l'écran stockholmlois. Avant cela, seuls les cycles la cinémathèque - qui a une moyenne annuelle de trois courts programmes<sup>44</sup> - et les projections des ciné-clubs universitaires sont visibles. Les programmes de la cinémathèque sont de type historiques (le propre d'une cinémathèque selon Raymond Borde), et quelques unes de ces manifestations sont symptomatiques.

---

42 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.55

43 Oldin, p.14

44 In *Filmen 1958 "Svenska Filmsamfundets årsbok"*, p.48

*Atlantis* de G.W Pabst semble être le premier film montré après la création de la Société Suédoise du Film. Sa projection se déroule le 13 mars 1934, au Röda Kvarn.

Par exemple, le 12 novembre 1936, au Röda Kvarn, est montrée *La Dame aux Camélias* (*Kameliadamen*, 1907) d'Ole Olsen, le créateur danois de la Nordisk Film en 1906, ainsi qu'une publicité mettant en scène Greta Garbo (publicité modiste pour Nordiska Kompaniet). On rend hommage au cinéma muet scandinave et à la plus grande star suédoise expatriée.

L'histoire et la sauvegarde des films est toujours ce qui est primordial quand, le 4 mars 1943, on organise un séminaire sur les archives au Musée des Techniques. Trois ans plus tard, pour célébrer le cinquantenaire du cinéma en Suède, une semaine de projections, soit 39 films prêtés entre autre par la Cinémathèque française, est organisée du 24 novembre au Premier décembre 1946 dans les salles Röda Kvarn, Saga et Bostock avec la participation de la Société Suédoise du Film.

Le jubilé n'est pas tant une célébration pour le grand public que l'occasion pour l'élite suédoise de se montrer.

Adolph Zukor a été invité pour la semaine de festivités.

Le Prince Wilhelm remet la médaille de la Société Suédoise du Film à Alf Sjöberg.

Et le Prince Eugen -celui-même qui était un des principaux acteurs dans le film de Promio un demi-siècle auparavant- est reçu avec les honneurs par Lorens Marmstedt, alors président de la prestigieuse association. Comme ce sont des célébrités qui se pressent aux séances, il est par conséquent impossible d'entâcher l'événement.

Einar Lauritzen note d'ailleurs que « la censure, la douane et la Direction Générale des Impôts firent leur possible pour donner un caractère honorable à cet événement. » Et il est facile de comprendre pourquoi.

Le prestigieux écran stockholmois intéresse la commune, à des fins politiques, et on loue le Regina, un autre cinéma du centre-ville, où entre 1951 et 1960, seize cycles sont organisées en partenariat avec le Musée des Techniques. Les séances se déroulent gratuitement les samedi et dimanche de 14 heures à 17 heures. Au bout de trois ans de projections sporadiques, la cinémathèque est rattrapée par les contingences légales. Les problèmes de censure, de douane et de droits d'auteur sont un frein à la survie de ses activités de 1954 à 1959. Or, comme l'énonce Einar Lauritzen en 1958 « Toute véritable archive du film doit avoir accès à un cinéma ou une salle de projection (...) »

Cette parution publiée en 1958 tandis que sont célébrés les 25 ans de la Svenska Filmsamfundet est contemporaine de la création du ciné-club de Musée d'Art Moderne et de la difficulté juridique et physique de la cinémathèque d'assurer des séances décentes pour ses membres. Dans cinq ans, la Société Suédoise du Film aura un écran, et des projections régulières.

C'est aussi en 1958, lors de la cérémonie des 25 ans de l'association créée par Bengt Idestam Almquist, qu'on remet à Ingmar Bergman, la médaille d'or de la Société Suédoise du Film suite aux succès internationaux de ses réalisations les plus récentes.

Mais cet égard n'inspire pas le plus grand optimisme au cinéaste d'Upsal:

« Maintenant, j'ai toutes les récompenses qui existent (...). Il ne reste plus qu'à m'empailler et à m'exhiber derrière une vitre dans un musée du cinéma. »<sup>45</sup>

A la fin du gala, organisé au Röda Kvarn, on projète *Thomas Graals bästa film* (1917), de Mauritz Stiller, intertitré en anglais, car la seule copie alors à la disposition de l'archive provient des Etats-Unis...

#### 4.2. Filmhistoriska Samlingarna: l'Association des Collectionneurs de l'Histoire Filmique

A la différence de ses cadettes, MOMA à New York, BFI à Londres ou Cinémathèque française à Paris, le projet historique de l'archive du film suédoise vient supplanter les projections.

Si les films ne peuvent être montrés, on utilise tous les objets qui peuvent servir à la compréhension du phénomène cinématographique afin d'obtenir un mode de connaissance détourné de ces oeuvres. C'est ainsi que l'idée première d'un musée du cinéma évolue vers la constitution d'une archive papier et film qui serait un compromis entre une bibliothèque du film, une archive du film et une cinémathèque. Le fonds papier du département Dokumentation de l'Institut du Film qui nous est contemporain provient une fois encore du sud de la Suède. Les étudiants cinéphiles Gösta Werner<sup>46</sup> et Stig Almqvist créent à Lund en 1929 « une bibliothèque pour les écrits sur le cinéma, une bibliothèque qui dès 1935 (s'est) tellement expansée [qu'on doit] publier [...] un catalogue de son contenu. »<sup>47</sup>

---

45 Cowie, *Ingmar Bergman, Biographie Critique*, p.195 (Ed. Seghers, Paris, 1986)

46 le premier à publier une histoire du cinéma en Suède en 1951.

47 In *Svenska Filmsamfundets årsbok 1934 "Om film"*

C'est grâce à Victor Sjöström, revenu en Suède après le décès de Mauritz Stiller, que l'archive documentation et film est financée et acquiert un certain prestige. C'est aussi Victor Sjöström qui enrichit les fonds de la bibliothèque du département Documentation par la collecte des programmes. Ces derniers deviennent rares car l'ère du parlant a fait disparaître les feuillets qui jusqu'alors accompagnaient les projections de films. A la fin des années 20, on n'était pas sûr que le public lise les programmes qui tuaient le suspense<sup>48</sup>.

Après le parlant, les feuillets sont superflus, et ce jusqu'à la renaissance des séances de la cinémathèque au début des années Soixante.

Dès 1934, 40 membres, personnalités du monde culturel, ont accès à l'archive de la cinémathèque. Le bureau est aménagé par Vilhelm Bryde (1888-1974) avec des meubles fournis par Anders Sandrew, un des pontes de l'exploitation et de la production cinématographiques suédoises. La collection des archives rassemble films, objets, maquettes, appareils et affiches, conservés au Musée des Techniques à partir de 1938.

Il faut dire que 1938 est une année de remises en questions dans le monde du cinéma suédois. Trois célébrités majeures décèdent: Gösta Ekman (le Faust de F.W. Murnau), Johan Verner Ölund (le Charlie Chan de la Fox) et John Brunius (un des cinéastes de la période muette les plus importants). On montre des courts-métrages suédois à Londres grâce à l'Anglo Swedish Society, mais la survie du patrimoine suédois en Suède est problématique. En effet, l'association de cinéphiles est évacuée du local occupé dans le centre de Stockholm depuis le 22 mars 1934<sup>49</sup>, un trois pièces au cinquième étage du numéro 9 de la rue Vasagatan car ce dernier doit être démoli.

C'est Anders Sandrews qui prête l'argent pour l'évacuation de l'archive vers Gärdet, la partie Est de la ville de Stockholm, où est situé le musée. Le déménagement vers le Musée des Techniques (TM) inauguré deux ans auparavant s'effectue grâce au prestige de Bengt Idestam Almqvist/Robin Hood dont le projet séduit le directeur du musée Torsten Althin (1897-1982).

De 1938 à 1964, l'hébergement de l'Archive dans les locaux du TM est totalement gratuit. Le musée demeure un lieu de stockage plus qu'un lieu d'exposition pour l'Archive, à cause d'un manque d'argent évident et d'une organisation balbutiante, surtout quant à la conservation et mise en valeur des appareils cinématographiques.

---

48 Nilsson, in *Svenska Filmsamfundets årsbok 1937-1938"Om film"*, p.87 (Åhlén och Söners förlag, Stockholm, 1938)

49 1935 selon Bengt Forsslund (!)

Pour aider la cinémathèque, le personnel du TM restaure les appareils pour la projection de films 9 ½ Pathé. Mais la dimension technique ne fait pas tout. Le projet de musée du cinéma a dorénavant un fonds, bénéficie d'un authentique espace muséal, mais n'existe toujours pas. Il manque un responsable pour gérer tout ce matériel. Robin Hood et ses collaborateurs recommencent à travailler durement auprès des journaux stockholmois afin de gagner l'argent nécessaire à l'embauche d'un tiers. C'est le Docteur Ernst Sulzbach (1887-1954), juriste ayant fui l'Allemagne nazie, qui est employé.

Mais ce-dernier ne connaît rien à l'histoire du cinéma suédois!

Einar Lauritzen est alors imposé par Bengt Idestam Almquist auprès de l'Archive en janvier 1940 et aide Sulzbach à indexer les matériels relatifs aux films suédois.

Einar Lauritzen est titulaire d'une licence de Droit, a séjourné à Hollywood en 1937, et a passé six mois à Paris à voir des films à la Cinémathèque française en 1938. C'est en particulier grâce à lui et à l'aide pécuniaire de ses parents que l'Archive peut subsister.<sup>50</sup> Grâce à l'hébergement gratuit au TM et à l'embauche de personnel, les années 1938-1945 correspondent selon Einar Lauritzen à une période de consolidation. Bengt Forslund explique également qu'avec l'arrivée d'Einar Lauritzen à la tête de l'archive en 1940, cette dernière devient indépendante par rapport aux autres activités de la Svenska Filmsamfundet et adopte le nom de « Filmhistoriska Samlingarna ».<sup>51</sup>

Nom qu'Einar Lauritzen commente lui aussi dans un article.

« Le nom Collectionneurs de l'Histoire du Cinéma (FHS) (apparaît) durant l'automne 1940 et (disparaît) petit à petit pendant 1967-1968. Le nom (est) choisi par Torsten Althin, directeur du Musée des Techniques, par souci d'internationalisation. A l'Etranger, la FHS (devient) la Swedish Film Archive ou Cinémathèque Suédoise [en Français dans le texte]. Comme entité juridique, la fondation FHS (existe) de 1949 à 1965. Mais comme date de naissance pour une archive du film suédois on prend l'habitude de compter à partir du 31 octobre 1933 [sic!] date de la création de la Société Suédoise du Film, plus tard Académie Suédoise du Film. »<sup>52</sup>

---

50 Après la disparition d'Holger, en 1952, la Fondation Holger et Thyra Lauritzen, toujours en activité en 2006, gérée par la Skandinaviska Enskilda Bank, est créée pour financer les activités liées à l'histoire du cinéma.

51 Forslund, p.33

52 Lauritzen, in *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.97

### 4.3. Le fonds

#### 4.3.1. L'enrichissement de l'archive

A partir de 1946, à l'initiative de Carl Anders Dymling, directeur de la Svensk Filmindustri depuis 1942, l'industrie cinématographique suédoise commence à participer annuellement à l'enrichissement de l'archive par des dons de matériels.

C'est notamment grâce à Vilhelm Bryde – qui avait été architecte sur *La Légende de Gösta Berling* mais aussi producteur à la Cité du Cinéma de Råsunda et depuis 1933, chef des cinémas de Stockholm de la Svensk Filmindustri – que la collecte s'effectue. Einar Lauritzen de noter dans *Filmen 1958* « Qu'autant de matériels intéressants de Råsunda et des bureaux de la Svensk Filmindustri aient atterri si tôt dans les archives de la Société du Film (est dû) en grande partie grâce à lui. »

La collecte est continue, et il est surprenant de constater qu'en 2006, il n'existe toujours pas de musée du cinéma digne de ce nom en Suède<sup>53</sup>.

Durant la période 1938-1964, les archives du film ne se situent pas dans les locaux du TM, où la médiathèque du film a ses fonds. Le patrimoine cinématographique suédois est conservé dans plusieurs casemates de la banlieue Stockholmoise qui rencontrent quelques pertes au cours des années.

#### 4.3.2 Catastrophes

Les plus fameuses de ces destructions de films se déroulent dès que ces-derniers tombent en désuétude.

Le premier risque encouru par les films suédois intervient alors que les longs-métrages deviennent la norme et que les studios sont construits en banlieue de Stockholm.

Les archives « [sont] sauvées [...] de la destruction dans les studios de Storängen, qui (cessent) d'être utilisés l'année où la Cité du Cinéma de Råsunda (est) construite. »<sup>54</sup> en 1920. On frôle la catastrophe. Les véritables pertes se déroulent, elles, entre 1935 et 1941, quand la cohabitation entre nitrate, oeuvres muettes et films sans couleurs devient problématique.

---

53 En 2006, il n'existe qu'un Musée Garbo à Högsby, dans le sud de la Suède ou un musée Verner Ölund à Sundsvall. Les deux seuls authentiques musées du cinéma en Suède sont le musée de Kristianstad ou sont conservés les premiers objets de la production cinématographique suédoise et un musée de la projection dans la région de Dalécarlie.

54 In *Svenska Filmsamfundets årsbok 1934 "Om film"*, p.10

« L'archive (a) été sérieusement décimée durant l'incendie violent d'un casemate à la Cité du Film (SF) le 22 mai 1935 et durant un aussi violent incendie à Vinterviken, où l'archive avait été évacuée, le 22 septembre 1941. »<sup>55</sup>

En effet, ce sont les films flammes qui, comme partout ailleurs, quand ils sont manipulés sans précaution, sont les premières sources de ces destructions importantes. Gösta Werner note dans son article « A la recherche des films perdus »:

« En Suède pendant la Seconde Guerre Mondiale, le Ministère de la Défense avait (...) besoin de stocker ses films militaires et un jour les caissons de conservation furent purement et simplement réquisitionnés. En toute hâte, les négatifs originaux furent transportés en camion des containers de sécurité vers [...] les laboratoires cinématographiques Hellman de Vintervik à Gröndal. Le laboratoire s'occupait de « nettoyer » les anciens films pour extraire l'argent de l'émulsion (...). Le 22 septembre 1941, une violente explosion ravagea le laboratoire. Ce qui l'a provoquée, personne ne l'a jamais su puisque les deux seules personnes qui se trouvaient là, un père et son fils, décédèrent sur le champ.[...] [Une première détonation retentit] et trente secondes plus tard, une seconde explosion: presque toute l'histoire du cinéma suédois s'envola en fumée. »<sup>56</sup>

Heureusement, par mégarde, *Johan* de Mauritz Stiller avait été rangé dans le fonds documentaire, conservé dans une autre casemate et fut épargné. Il en fut de même pour les films Hasselblad de Georg Af Klercker qui étaient toujours dans les archives du film de Göteborg.

Plus de 80% des films muets suédois sont partis en fumée, la plupart dans cette explosion du laboratoire cinématographique Hellman.

En 2006, ce sont une poignée de films qui manquent à l'index<sup>57</sup>. Des négatifs et des copies sont retrouvés régulièrement et comblent les lacunes que les explosions et catastrophes diverses avaient causées durant les "années nitrate".

On copie les films, on les gèle dans des enveloppes hermétiques, on restaure leurs couleurs (la spécialité des archives du films suédoises); on essaie de combattre les effets du temps. La survie des films est périlleuse. La collecte des artefacts est, elle, plus aisée.

---

55 In "Filmmuseet i Kristianstad, Sveriges första filmfabrik", p.10 (Länstryckeriet, Kristianstad)

56 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.31

57 La liste est régulièrement mise à jour sur le site du SFI [www.sfi.se](http://www.sfi.se)

En 1962, quelques mois avant l'institutionnalisation de l'industrie cinématographique suédoise, selon Einar Lauritzen, la FHS a dans sa collection 1073 films, 1105 scénarios, 26500 affiches, 38500 programmes, 487300 photographies, et bien plus encore...

#### 4.4. Les objets exposés

On comprend que la fragilité des films et leur rareté confinent la cinémathèque dans des activités de sauvegarde plus que de valorisation.

Il est aussi surprenant de constater que malgré la spécificité des projections payantes ayant permis aux films de s'imposer dans le paysage scandinave, lorsqu'on parle de cinéma en Suède, on n'utilise pas la transcription du cinématographe Lumière (kinematograf), mot que la Norvège par exemple -si loin si proche- a conservé sous la forme de « kino ».

Kjell Furberg, historien des salles de cinéma suédoises, note que dans la presse:

« [...] on utilisait le nom du projecteur [...]: le cinématographe. The Royal Biograph était la marque d'un type de projecteur qui était utilisé par Niels Le Tort pour ses représentations au Théâtre Blanch de Stockholm en 1903. »<sup>58</sup>

Et Kjell Furberg d'en conclure que ce sont les qualités du projecteur et des représentations qui poussent les annonceurs et exploitants à utiliser « bio » plutôt que « kinematograf ». On va au « bio » -Olle Waltå note que le mot « biograf » apparaît dans les annonces de presse dès le 3 Janvier 1899-, une salle de cinéma porte le nom de « biografalong », etc... Les Frères Lumière ne sont plus crédités.

La Suède étant une nation industrielle, cet enclin pour les machines explique certainement l'engouement pour les expositions d'appareils cinématographiques, leur dimension technologique, et de ce fait beaucoup moins l'histoire du cinéma.

Après le film, comme objet d'exposition à la fin du 19ème siècle, répondant à la thèse de Pelle Snickars, dans le milieu du 20ème siècle, c'est tout le procédé cinématographique qui est devenu matière muséale.

---

<sup>58</sup> Furberg, p.11

Cinq ans après la création de la Société Suédoise du Film, le premier musée du cinéma est inauguré dans les locaux du Musée des Techniques qui, « pendant l'automne 1938, (présente) l'exposition remarquable « La Technique de la toile blanche » ( « Den vita dukens teknik ») dont la plus grande partie (vient) de la collection de l'Archive ».<sup>59</sup>

Cet événement est annoncé dans la presse, le « Biografbladet » d'Avril 1938, où un article d'une page, illustré par une photographie représentant Bengt Idestam Almquist appuyé sur une table, titre "Le Musée du Cinéma avant son ouverture"<sup>60</sup>.

On y apprend que l'idée de créer un véritable musée est née lors de la célébration du 40ème anniversaire du cinématographe et que, grâce à des contacts avec un des premiers acteurs impliqués dans les tournages de films de fiction à Kristianstad, des bribes de films sont retrouvées et montrées au Röda Kvarn en 1935. Bengt Idestam Almquist explique que le musée est divisé en deux sections. D'une part, les objets de cinéma au sens documentaire: scénarios, appareils, programmes et affiches. De l'autre, une partie pédagogique permettant de montrer les processus de fabrication d'un film. Un département "musique de film" est aussi en chantier. L'article conclut:

"Ce n'est pas un grand musée – les difficultés pour trouver les objets ont souvent été importantes – mais on espère pouvoir petit à petit donner du relief aux collections."

Le musée et cette première exposition sont inaugurés en même temps que la célébration du centenaire de la photographie à la Galerie d'Art de Liljevalchs, et c'est certainement pour cela qu'on montre très peu d'images fixes durant cette première exposition<sup>61</sup>.

Parmi les objets exposés, on retrouve des appareils et des reconstitutions de décors. Les robes de Greta Garbo, la maquette de l'enfer de *la Sorcellerie à travers les Ages* de Benjamin Christensen, divers memorabilia provenant des studios et un portrait peint de Mauritz Stiller sont présentés.

---

<sup>59</sup>In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*

<sup>60</sup>In "Biografbladet" 4, 1938, p.7 (Zetterlund & Thelanders Boktryckeri AB, Stockholm, 1938)

<sup>61</sup>Cette même année où le premier filmmuseum ouvre, le Nordiska Museet se vante de détenir une archive du film grandissante et importante, spécialisée dans les documents ethnographiques, en plus de ses activités de projections. Son fonds est repris par les archives du film non professionnel de Grängesberg au début du 21ème siècle.

Est également exposé le buste de Jens Edvard Kock, le riche exploitant de Malmö qui finance la Société Suédoise du Film depuis sa création et est crédité par là comme "créateur du musée du cinéma" (Filmmuseets grundare).

Dans le journal filmé de la SF Revy 1022 du 8 mai 1939, soit plus d'un an après l'article précité, tandis que sont montrés à l'image les artefacts du musée du film, la voix du commentateur nous introduit ironiquement le musée en ces termes simples:

"La Suède vient de se doter d'un musée du cinéma qui a investi le Musée des Techniques à Stockholm. Il y a beaucoup de choses intéressantes et amusantes à voir."

Le musée du cinéma est une institution légère si on se base sur ce seul commentaire; cette remarque est légitime à une époque où le cinéma en Suède a toujours la réputation d'être un passe temps peu sérieux.

Environ deux années après cette première exposition, on organise du 17 mai au 26 juin 1941 Filmrapsodi, une Rapsodie filmique avec photographies et feuillets de programmes, toujours au Musée des Techniques.

Puis le 16 mai 1945 débute pour une durée de deux semaines une exposition d'appareils en collaboration avec la Fédération des Exploitants Suédois qui célèbre son trentième anniversaire. Il faut toutefois remarquer que le TM n'a pas l'exclusivité stockholmoise concernant les expositions relatives au septième art.

Le Nationalmuseum -Musée National des Beaux Arts- est lui aussi impliqué dans la présentation du patrimoine cinématographique en Suède. Pour la première fois au monde, à partir du 4 janvier 1946, on organise dans un musée une exposition d'affiches de cinéma. Son nom est éloquent: « Filmaffischer genom tiderna », Les affiches de cinéma à travers les époques.

Puis on se rapproche des Beaux Arts via le cinéma expérimental de Viking Eggeling, huit ans avant l'inauguration du Musée d'Art Moderne, qui lui aussi sera très lié à la présentation du patrimoine filmique dans la ville de Stockholm.

« Le 27 octobre 1950<sup>62</sup> on [inaugure] au Nationalmuseum, une exposition nommée "Viking Eggeling, dessinateur et artiste de cinéma" et en collaboration (avec la FHS) [est] organisé un cycle de conférences et de projections autour de "30 ans de cinéma expérimental".<sup>63</sup>

Quelques mois plus tard, l'île qui avait accueilli le cinématographe en 1897, Djurgården, organise du 11 mai au 17 juin 1951, « Loisirs Publics » à Liljevalchs Konsthall, avec comme thèmes le théâtre, le cinéma et la radio. Le monde des médias nous éloigne de l'objet cinéma qui réapparaît le Premier mai 1954, au TM. Une exposition quizz y est organisée. « Vi vet -vet ni? » (Nous, on sait -et vous?) proposant au visiteur d'identifier les objets de cinéma au milieu desquels il se balade. Si le cinéphile devine juste, il est récompensé d'un billet pour une projection au ciné-club universitaire de Stockholm, sous réserve de devenir membre.

Les expositions de cinéma sont par la suite de plus en plus sporadiques au TM, car ses propres collections monopolisent l'intérêt et les ressources de l'équipe y travaillant.

La dernière exposition au TM se déroule du 8 au 18 mars 1963 et a pour thème « Sergei Eisensteins teckningar », les esquisses de Sergei Eisenstein, prêtées par le Gosfilmofond via le réseau de la FIAF à laquelle la FHS est affiliée depuis 1946<sup>64</sup> et membre depuis 1948<sup>65</sup>.

Les expositions qui suivent sont dans la plupart des cas financées et/ou hébergées par le tout récent Institut du Film Suédois créé à l'été 1963. Elles ne constituent plus le noyau de l'étude -la survie du patrimoine cinématographique à Stockholm- dans le sens où le patrimoine cinématographique peut à nouveau circuler sur les écrans.

Nous ne reviendrons que sporadiquement sur ces "expositions après 1963". Ce qui nous fait sens pour le moment est ce qui amène à la création d'un institut du film dans un pays où il est alors relativement difficile de voir des films hors des sentiers battus du divertissement. Le rappel qui suit permet de comprendre l'essor du cinéma suédois à l'Etranger, puis en Suède entre les années d'après-guerre et celles de l'institutionnalisation.

---

62 Il faut noter que le ciné-club pour le cinéma expérimental suédois est créé lui aussi en 1950. Il deviendra Filmform, une fondation toujours en activité en 2006.

63 In *Filmen 1958 "Svenska Filmsamfundets årsbok"*, p.57

64 Einar Lauritzen est au Congrès de la FIAF à Paris du 14 au 19 juillet 1946

65 En 1948, le Congrès annuel de la FIAF se déroule à Copenhague, au Danemark.

## Transition: le cinéma suédois, rêves et foutue réalité

On le devine en effet, après les années de léthargie des années Trente, il faut attendre les années d'après guerre pour que le cinéma suédois conquiert le reste du monde une nouvelle fois.

La Suède est restée officiellement « neutre » pendant la Seconde Guerre Mondiale. Cela se traduit en ces termes: le gouvernement a fermé les yeux sur l'utilisation de ses voies ferrées permettant à l'armée nazie de quitter la Finlande et d'aller conquérir et détruire Narvik et le Nord de la Norvège, tandis que les industriels ont continué à vendre leur acier à l'Allemagne. Toutefois on a détruit les avions nazis qui survolaient le pays quand ils représentaient une menace.

Ce sont là des choix politiques que la Sociale Démocratie suédoise a toujours du mal à reconnaître, convaincue d'avoir été activement neutre durant le conflit. Le pays a été épargné par les destructions, et devient alors un modèle de prospérité, critiqué après la crise pétrolière dans la seconde moitié des années Soixante Dix.

Mais revenons sur la Suède d'immédiate après guerre.

Après la Seconde Guerre Mondiale, en 1945, la Suède voit l'apparition de trois symboles culturels très forts. Le premier, dans la sphère littéraire est la création par Astrid Lindgren du personnage de Fifi Brindacier qui est toujours 61 ans après sa naissance une image forte de la Suède de par le monde. Le second est l'apparition de l'Institut Suédois (Svenska Institutet ou SI) qui promeut la Suède, dans des domaines aussi divers que la politique, l'industrie ou les arts. Le troisième enfin est la première mise en scène pour le cinéma d'un cinéaste de 27 ans qui restera dans les annales: *Crise* d'Ingmar Bergman. Les quinze années qui suivent voient un nouveau rayonnement des productions cinématographiques suédoises à un niveau international.

En 1948, le documentariste Arne Sucksdorff est récompensé de l'Oscar du meilleur court-métrage pour son *Människor i stad* (1946). En 1950, c'est au tour d'Olle Nordemar de décrocher un Oscar pour son documentaire *Kon-Tiki*. En 1946, 1949 et 1951, Alf Sjöberg obtient des distinctions à Venise et Cannes. En 1952, *Elle n'a dansé qu'un seul été* d'Arne Mattsson reçoit l'Ours d'Or au Festival du Film de Berlin. Ce dernier film permet d'ailleurs de faire une parenthèse sur le mythe (et la réalité) du film suédois érotique.

*Elle n'a dansé qu'un seul été* est le drame d'un amour d'été où l'héroïne finit par périr.

Le film reste célèbre pour une baignade dans l'archipel stockholmois où le couple d'amoureux batifole. *Elle n'a dansé qu'un seul été*, crédité par la nudité de ses deux protagonistes, et par un Ours d'Or récolté au Festival du Film de Berlin, devient un succès populaire en Allemagne<sup>66</sup>. Comprenant l'intérêt pour les scènes déshabillées, des producteurs danois -connus, eux, pour leur production de mélodrames érotiques mettant en scène la traite d'esclaves blanches dès 1910- et allemands commencent à réaliser et à vendre des « Schwedenfilm » sans une once de Suédois(e). Comme ces oeuvres dites « suédoises » génèrent de fortes recettes, la nation d'Ingmar Bergman débute elle aussi la production de tels films. Le public local n'est pas souvent intéressé mais quelques titres attirent plus d'un million de spectateurs dans un pays qui compte alors environ huit millions d'habitants. Ainsi, dès 1963, *Le Silence* d'Ingmar Bergman est vu par 1,5 million de personnes à cause d'un scandale lié à l'absence de censure relative à une scène de coït dans un cabaret. Il faut dire que dès juillet 1963, il est devenu impossible de censurer l'érotisme quand le film examiné a de fortes qualités esthétiques. Grâce à ce double effet -impossibilité de censure et renforcement de la qualité esthétique des films-, les Schwedenfilms se multiplient sur les écrans.

En 1964, *Cher John*, de Lars Magnus Lindgren, éveille l'intérêt de 1,1 million de Suédois. En 1967, le *Je suis Curieuse-Jaune-* de Vilgot Sjöman attire 1,3 million de curieux et enfin en 1969, *Le Langage de l'Amour* de Torgny Wickman instruit 1,1 million de spectateurs sur les moeurs et usages érotiques. Comme le succès est parfois au rendez-vous, dans un intérêt économique global, le tout nouvel Institut du Film Suédois accorde une prime à la qualité à ces films pour susciter la curiosité des distributeurs étrangers et permettre le financement de nouvelles oeuvres.

Dans les années Soixante-Dix les films érotiques et pornographiques représenteront jusqu'à 20% de la production cinématographique suédoise<sup>67</sup>.

Côté manifestations, au milieu des années Cinquante, la FHS organise des expositions itinérantes "en commençant par Paris à l'été 1955, puis à Londres en 1956 et [en 1958] à Berlin et à Munich(...)"<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup>Il faut se souvenir que les films érotiques sont depuis les années Dix distribués en Allemagne via le Danemark.

<sup>67</sup>Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p.329

<sup>68</sup>Lauritzen, in *Filmen 1958 "Svenska Filmsamfundets årsbok"*, p.61

Le cinéma suédois est le sujet de cycles divers aussi à Buenos Aires en 1957, à Berlin, à New York, à Varsovie et à Bucarest en 1958. Les succès auprès des festivals internationaux et les jubilées divers des associations se consacrant à la sauvegarde et à la valorisation du cinéma y sont pour beaucoup. Les historiens du cinéma parlent d'un second âge d'or ayant succédé à la période tant méprisée des pilsnerfilms. Le cinéma suédois est en mutation.

Le spectateur non initié pour lequel on évoque le cinéma suédois pense soit aux films érotiques soit à l'incommunicabilité bergmanienne. Ces deux clichés sont en fait une réalité qui est encore plus accentuée après la création du SFI.

Avant et après 1963, Ingmar Bergman est incontournable.

Entre mai et juin 1956, l'année où *Sourires d'une nuit d'été* d'Ingmar Bergman reçoit un prix à Cannes, 28 films suédois sont prêtés par les archives du film suédoises à la Cinémathèque française dans le cadre d'une série consacrée au cinéma scandinave. Le cinéma suédois se montre lors de diverses expositions et se projète sur les écrans internationaux. L'année suivante, en 1957, *Le Septième Sceau* est distribué en France et en Angleterre. Ingmar Bergman devient un metteur-en-scène en vogue. La photographie de Gunnar Fischer est remarquable. Dès lors la Suède acquiert une nouvelle fois la réputation d'être le pays où la technique cinématographique est la meilleure au monde. En 1958, *Les Fraises Sauvages* décrochent l'Ours d'Or au Festival de Berlin.

En 1961 et 1962, *La Source* et *A travers le Miroir* récoltent les Oscars du Meilleur Film Etranger. Ingmar Bergman n'est plus un phénomène européen, mais mondial. Dans la lancée, du 10 octobre 1962 au 5 janvier 1963, 35 films suédois réalisés entre 1909 et 1957 sont montrés au MOMA à New York. Toujours en 1963, *La Maîtresse* (*Älskarinnan*, 1962) de Vilgot Sjöman (1924-2006), produit par la Svensk Filmindustri est récompensé par l'Ours d'Argent au Festival de Berlin. La même année, *Un Dimanche de Septembre* de Jörn Donner (1933-), produit par Europa, décroche le Prix de la Première Oeuvre à la Biennale de Venise.

Grâce à ces succès conjoints, les pouvoirs publics se rendent compte que des mesures doivent être prises pour valoriser et faciliter les productions nationales.

Au début des années Soixante, moins de 10% des films ayant une première exclusivité sur les écrans de Suède sont suédois. Mais ces derniers attirent plus de 20% du public<sup>69</sup>. Il est nécessaire d'agir d'autant plus que le public suédois a diminué de moitié entre 1956 et 1963.

---

69 In Image et Son, p.21

Le Premier Juillet 1963, l'Institut du Film Suédois est créé grâce à l'initiative d'Harry Schein (1924-2006), époux alors de l'actrice Ingrid Thulin -la tante Ester du *Silence* d'Ingmar Bergman. L'institutionnalisation du cinéma suédois peut commencer.

On crée à Stockholm des infrastructures fortes en matière d'aides à la production, à la distribution, à l'exploitation, à l'enseignement et à la critique. Le cinéma acquiert enfin un certain prestige et l'histoire du cinéma est utilisée pour inspirer les nouvelles générations. Se pose alors la question des possibilités d'une programmation à destination d'un public rassemblé dans une cinémathèque régie par une volonté politique, ici un institut du film suédois.

Comme Leif Furhammar le rappelle dans le chapitre 8 de *Filmen i Sverige*, la création de l'Institut du Film Suédois donne au cinéma en Suède un statut social formel et symbolique qu'il n'avait jamais eu auparavant. On privilégie alors la production de films suédois, mais paradoxalement, ce n'est pas la carrière locale des oeuvres qui est ciblée mais leur carrière internationale. Entre 1963 et 1970, l'indice de fréquentation de Stockholm passe de 27% de fauteuils occupés à à peine 22% tandis que la place de cinéma passe d'un prix moyen de 4,05 skr à 5,69 skr<sup>70</sup>. Les décideurs du cinéma de Suède ne se soucient guère de l'état du cinéma en Suède et lui préfèrent le reste du monde. Cette volonté lèse bientôt les activités locales de sauvegarde du patrimoine cinématographique.

Puisque le cinéma suédois acquiert plus de poids que le cinéma en Suède, il est aisé de comprendre pourquoi la Société Suédoise du Film et la FHS se désagrègent dans le SFI.

La première parvient à devenir l'Académie Suédoise du Film en 1967 tandis que la seconde est purement asservie aux activités de conservation et de restauration de l'Institut du Film.

Le SFI s'engage à poursuivre ses tâches de conservation et rachète les dettes de l'association (70000 couronnes suédoises) en lui donnant annuellement 600000 skr<sup>71</sup>, La FHS est dissoute le 11 mars 1964, disparaît définitivement en 1967, et devient le Département Filmarkiv du SFI. Vilhelm Bryde se retire du département documentation de la Svenska Filmsamfundet et est remplacé par Bengt Idestam-Almquist en 1963.

---

70 In Image et Son, p.20

71 In *Svenska Filminstitutets Verksamhetsberättelser 1963-1964*, p.7 (KL Beckmans Tryckerier AB, Stockholm, 1964 )

En même temps que le cinéma suédois se dote d'une structure forte au travers de la création du SFI, le directeur du Musée des Techniques<sup>72</sup>, Torsten Althin migre pour les USA.

L'année suivant cette dissolution de la FHS, le Premier mai 1965, Einar Lauritzen (53 ans) et Gunnar Lundquist (1919-1990, 46 ans) quittent leur poste au SFI. Comme l'exprime Einar Lauritzen dans un entretien de 1995, il est alors "trop vieux pour avoir un chef".

Les deux conservateurs sont remplacés par quatre archivistes qui commencent à copier les films sur acétate et qui veulent instituer le dépôt légal pour tout films produit en Suède (on en parle dès 1963).

L'association est séparée en deux branches: Documentation (papier) et Archives du Film (film).

Mais qu'advient il des films puisqu'on ne peut plus les montrer dans des infrastructures qui se sont dissoutes dans le SFI?

On veut les conserver, mais surtout attirer le plus de monde possible derrière cette initiative de l'Institut du Film.

Les succès conjoints du ciné-club du Musée d'Art Moderne, et du ciné-club de Stockholm à ABF Huset sont jaloués par Harry Schein. Il souhaite que les publics de connaisseurs qui fréquentent les projections non commerciales rejoignent son institutionnalisation du cinéma suédois. Cela aboutit sur la création du ciné-club de l'Institut dont, en 1963, les bureaux se situent sur Kungsgatan, le Broadway stockholmois. On peut y lire là un symbole: ce n'est pas la valorisation du patrimoine cinématographique qui est en jeu mais le rassemblement populaire lié à la pratique culturelle de la projection non commerciale.

---

<sup>72</sup>Le fonds de l'archive reste au TM plus de trente ans avant de déménager de l'autre côté de Gärdet quand les locaux de l'Institut du Film Suédois sont inaugurés en 1971.

« Faire des listes de films favoris, ou de films les plus importants, a toujours été une abomination pour moi; je me trouve devant des questions angoissantes telles que « Quels critères de sélection appliquez-vous à votre programmation? » ou « Quels sont mes films préférés de tous les temps? » [...] Les listes établissent des limites et risque de geler non seulement les films mais les sentiments et pensées qu'on peut avoir à leur égard. Quelque chose qui en fait est vivant, changeant, susceptible de réévaluation et d'interprétation renouvelée [...] est transformé en quelque chose d'inerte et d'absurde.[...] Faire des listes, avec ou sans catégories, mène forcément à la standardisation. C'est, en définitive, plus contraignant que libérateur.»

(Edith Kramer in *Le Jeu des Catégories*)

## II- L'ECRAN STOCKHOLMOIS

### **1- Du Musée d'Art Moderne à la Cinematek: de l'alternative à l'institutionnalisation**

Jusqu'à maintenant nous nous sommes concentrés sur la présentation du cinéma au travers d'expositions. Cet historique était nécessaire puisque les activités de projection de la plus ancienne cinémathèque du monde sont sporadiques les trente premières années de son existence. La préservation et la présentation des films étant dépendantes l'une de l'autre, il est maintenant nécessaire de se consacrer à la programmation régulière qui aboutit aux cycles de la Cinematek de 1964 à 2006.

#### 1.1 Le film, un objet de projection

Tandis que dans les années Cinquante l'archive du film est hébergée par le TM, c'est un autre musée qui va prendre en charge tout un pan inédit de la présentation de films dans un cadre alternatif. C'est le Musée d'Art Moderne. Il est alors toujours une "annexe" du Nationalmuseum.

Le « Moderna » est inauguré sur l'île de Skeppsholmen dans un ancien gymnase au printemps 1958 et débute avec une exposition remarquée « Apropå Eggeling » (à propos d'Eggeling).

Le directeur du musée, Karl Gunnar « Pontus » Hultén (1924-), inspiré par le MOMA veut créer un département cinéma au sein du musée. Pontus Hultén, est alors membre d'un ciné-club stockholmois spécialisé dans la réalisation de films expérimentaux, et est co-auteur de quelques courts-métrages à Paris et à Stockholm.

On lui doit déjà en 1955, une exposition parisienne à la Galerie Denise René intitulée « Le Mouvement »<sup>73</sup>, qui reste célèbre comme étant la première exposition importante consacrée à l'art cinétique, caractéristique de la décennie. Toutefois le nouveau ciné-club du Moderna n'est pas un héritier direct de l'art cinétique, mais la continuation d'un autre ciné-club stockholmois. Il faut refaire un voyage dans le temps et en Europe pour comprendre comment ce ciné-club du Musée d'Art Moderne débute.

Dans les années Quarante, Billy Klüver, qui sera ingénieur pour Robert Rauschenberg, découvre le Stockholms Studentfilmstudio. Les films ne sont pas approuvés par la Censure, mais ce n'est pas suffisant pour Billy Klüver. Le cinéophile estime que de nombreux classiques sont absents des cycles proposés -qui se contentent souvent de n'être que des reprises.

---

73 En 1961, le Moderna Museet fait à nouveau dialoguer les arts plastiques et le cinéma en accueillant une exposition nommée « le mouvement dans l'art » où les automates de Billy Klüver et ceux de Jean Tinguely côtoient les mobiles d'Alexander Calder. Le cinéma est inclus dans l'exposition et rappelle l'exposition de 1955 « le mouvement » et celle de 2006 au Centre Georges Pompidou « le mouvement des images ».

Le 18 mai 1950, Billy Klüver, Nils Hugo Geber -son meilleur ami- et 24 autres enthousiastes embarquent dans un bus pour faire, en 23 jours, un voyage auprès de plusieurs cinémathèques. Le Danemark, L'Angleterre, les Pays-Bas, la Belgique et la France leur permettent de voir 86 titres et de ramener dans leurs bagages des copies de films à Stockholm et à Upsal<sup>74</sup>.

Quelques années plus tard, après des études en Droit à Paris à la fin des années Cinquante, où elle est une spectatrice assidue de la Cinémathèque française, la compagne de Pontus Hultén, Anna Lena Wibom, témoigne des débuts fulgurants de la Télévision et met au monde son premier enfant. La qualité de la programmation et le charisme du couple Meerson/Langlois l'ont marquée considérablement, d'autant plus qu'une cinémathèque aux projections régulières n'existe pas encore en Suède. Il n'y a alors pas encore de circuit d'Art et Essai; le cinéma n'est qu'un divertissement.

Les jeunes parents que sont maintenant Pontus Hultén et Anna Lena Wibom réalisent que la Télévision naissante ne laisse pas non plus sa part au jeune public.

Aidés par Billy Klüver qui introduit les artistes pop art américains à Pontus Hultén et par Nils Hugo Geber qui s'occupe de la programmation de films au ciné-club universitaire, naît dans les locaux du Musée d'Art Moderne le premier ciné-club pour enfants en 1959.

Mais dans les faits, les projections débutent dès 1956, dans des locaux provisoires.

Comme en Pologne avec Aleksandr Ford ou dans la Suède des années Soixante Dix avec *Tårtan* de Carl Johan De Geer et Håkan Alexandersson -mettant en scène un chef de cuisine perturbé rappelant celui des films de Paul Mc Carthy- on utilise des motifs subversifs sous couvert de s'adresser à un jeune public qui ne peut saisir tout ce dont il est spectateur.

La dimension pédagogique et divertissante du programme contourne la Censure. On espère faire évoluer les mentalités par la présentation de films différents.

Le Musée d'Art Moderne recense alors 15000 membres pour assister aux projections (à Stockholm, la Cinematek de 2006 n'en compte plus que 3500). Le succès public est total. La différence d'audience est conséquente, car contrairement aux ciné-clubs traditionnels, le ciné-club du Musée d'Art Moderne s'adresse au jeune public de plus de 7 ans pour lequel il n'existe donc aucun programme audiovisuel, et organise des festivals -dont le premier en relation justement avec l'exposition *Apropå Eggeling* est encensé.

Or, le principal problème du ciné-club du Musée d'Art Moderne est justement de s'adresser à un public de moins de 15 ans.

---

<sup>74</sup>Klüver, "gå på bio" in *Teknologi för livet, om E.A.T.*, p.12 ( Schultz Förlag, Norrköpings Konstmuseum, France/Suède/Danemark, 2004)

En effet, comme 15 ans est la limite la plus haute fixée par la Censure, tous les ciné-clubs voulant montrer le plus de films possibles, qu'ils s'appellent Cinematek ou Festival International du Film de Stockholm, fonctionnent avec une adhésion obligatoire de leurs membres/spectateurs de plus de 15 ans. Cette contrainte permet de contourner les interdictions totales de la Censure en projetant à un public jugé adulte des films controversés ou n'ayant pas été examinés et approuvés par le SBB. On devine que le recours à la projection non commerciale de films n'est pas du goût de tous, surtout vis-à-vis de l'hygiène mentale si chère aux censeurs. Dans les années Soixante-Dix, le directeur de l'Office de Censure, Erik Skoglund (1903-1984), rappelle que:

"Ce ne sont pas les cinémas traditionnels, tels qu'on les connaît, qui pèchent mais [...] les arrangements en dehors du circuit commercial qui se sont multipliés sous le nom de ciné-clubs, (...) de salles érotiques, pornos ou de quoi que ce soit. Le modèle des ciné-clubs est la dissimulation d'une existence publique sous le prétexte d'être des arrangements ponctuels, où n'importe quel genre de film, qu'importe les avis de censure ou les interdictions partielles ou totales, peut être montré."<sup>75</sup>

Cette réaction véhémente de la part d'un des responsables d'une institution qui interdit totalement aussi bien *Mad Max* que des films essentiels à l'histoire du cinéma comme *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, apparaît comme un encouragement: la projection non commerciale de films sur grand écran est essentielle dans un pays lissé comme la Suède. D'ailleurs la Censure est relativement impuissante face aux programmes du Musée d'Art Moderne.

Grâce à son charisme, à ses contacts dans les sphères artistiques et politiques, et au prestige du musée, Pontus Hultén parvient à montrer des films censurés en Suède comme *Le Sang des Bêtes* (1949) -frappé par l'interdiction totale le 27 mars 1957- en invitant Georges Franju à présenter son film devant le public stockholmois, ou *Flaming Creatures* de Jack Smith, dont la projection illicite permet à la police suédoise d'intervenir, de créer un mini scandale, et donc la meilleure publicité qu'il soit. Mais étrangement, ces incidents sont rares, tandis que toute l'entreprise autour de la projection de films opérée par Lennart Gustafsson, au Musée d'Art Moderne est « underground »<sup>76</sup>. Rien n'est transparent ou légal.

---

75 Skoglund, in *Filmcensuren*, p.237 (Bokförlaget Pan/Nordstedts, Boktryckeri AB Thule, Stockholm, 1971)

76 Dixit Nils Hugo Geber, qui travailla à la fois pour le Musée d'Art Moderne et pour la Cinémathèque, et qui m'apprend que le projecteur alors du Musée d'Art Moderne avait été récupéré au cinéma Fenix, une salle de quartier spécialisée dans l'exploitation de films érotiques.

Mais au lieu des forces de police, chaque semaine, le Musée d'Art Moderne accueille les petits Stockholmlois pour regarder un programme de quatre courts-métrages. Un film burlesque, un documentaire, un film d'animation et un film expérimental se succèdent tandis qu'un seau de confiseries généreusement garni par le sponsor et chocolatier Marabou circule parmi par la jeune audience. A l'extérieur de la salle, un kiosque est tenu par Nils Hugo Geber, ce qui lui assure une source de revenus [sic!].

La salle est comble chaque semaine puisque le Musée d'Art Moderne détient le monopole absolu en la matière. Ce succès est bientôt envié.

Harry Schein, institutionnalisant le cinéma suédois, est conscient du succès de ce ciné-club et contacte Pontus Hultén en 1963; ce-dernier lui conseille d'engager ses deux collègues: Nils Hugo Geber et Anna Lena Wibom.

Le départ de Geber et de Wibom du Musée d'Art Moderne confine les activités de projection dans le cadre plus conventionnel du film d'art et expérimental<sup>77</sup>.

Les projections alternatives ont été récupérées par l'Institut du Film Suédois.

Les deux espaces sont scindés mais continuent à coopérer lors de forums durant les années Soixante à plusieurs occasions<sup>78</sup>.

## 1.2. Retour sur les écrans

Les années Soixante permettent aussi aux écrans traditionnels de se libérer.

Fort de son rayonnement international, le cinéma suédois est vu enfin sur tout son territoire quand dans les années Soixants, le social démocrate Olof Palme arrive à la tête du gouvernement suédois. Le trust du cinéma suédois doit en effet évoluer dans la voie de la socialisation. Les films ayant une distribution en 35 mm peuvent enfin être copiés en 16 mm et montrés dans les parties les plus reculées du pays. Les "smultronställe-biografer"<sup>79</sup> se multiplient à l'initiative de la Svensk Filmindustri dès 1963.

---

<sup>77</sup>En 1962, 1964 -lors d'un cycle itinérant à travers l'Europe organisé par Jonas Mekas et Paul Adams Sitney- et en 1968, les courts-métrages expérimentaux américains sont montrés au Musée d'Art Moderne. Ils reviennent bien plus tard, du 16 Février au 4 Avril 1980 lors de la rétrospective *The Pleasure Dome, Amerikansk Experimentfilm 1939-1979*.

<sup>78</sup>En 1966, une rétrospective Paul Grimault au ciné-club de l'Institut du Film est combinée avec une rencontre avec l'auteur au Musée d'Art Moderne. En 1968, le 6 avril, on reçoit Jean-Luc Godard lors d'un sit in intitulé « Godard entre 12H00 » (Godard mellan kl XII) qui accueille 800 personnes. A l'automne 1969, une projection de 5 heures est organisée en collaboration avec Vaughan-Rogosin-Films à Londres. Cinq cent spectateurs se pressent pour assister à cette exploration de "L'espace intérieur-un mini festival".

<sup>79</sup> "smultronställe" n'est pas seulement le titre d'un film d'Ingmar Bergman, mais l'expression suédoise pour "jardin secret"

Mais les distributeurs et exploitants sont souvent sceptiques.

En 1968, cinq ans après la création du SFI, FilmCentrum, une coopérative du film crée un scandale. En effet, la coopérative distribue et montre des films tournés dans les formats 8 mm et 16 mm.

Le SFI, et tous les professionnels associés, considèrent cette initiative comme une entrave et surtout comme "okultur", aculture<sup>80</sup>.

Toutefois, les créateurs ne partagent pas cet avis. Le film le plus fameux distribué par FilmCentrum est celui du documentaire d'Ingmar Bergman sur son île, le *Fårödokument*, qui tourné en 16 mm ne peut avoir de distribution traditionnelle et explique sa rareté sur les écrans.

La fin des années Soixante et le début des années Soixante-Dix voient aussi la naissance de Polfilm et de Folkets Bio -le Cinéma du Peuple- ce dernier montrant surtout des films en 16mm. L'ampleur de Folkets Bio grandit. La chaîne devient un des leaders de l'art et essai en Suède et s'équipe en 35mm.

On peut faire avancer l'exploitation traditionnelle, mais pas radicalement, puisque lorsque ce n'est pas le format qui pêche, c'est l'exploitation en elle-même qui est problématique.

Quand en 1969, Stellan Olsson réalise *Oss emellan*, le film n'est vu que par peu de personnes lors de sa première sortie. Or, critiques et rares spectateurs sont unanimes: ce film est un chef d'oeuvre, il faut donner la possibilité au plus grand nombre de pouvoir le voir. Le distributeur d'*Oss emellan*, Warner-Sergel Film AB, décide alors de projeter le film gratuitement. Mais l'association des exploitants de salles n'est pas du même avis. L'entreprise échoue. Gunnar Oldin note que:

"Chaque tentative de renouveler la distribution cinématographique dans le pays peut être stoppée par une branche de l'industrie. Si un distributeur essaie de louer ses films à des conditions particulières il risque de ne plus jamais pouvoir montrer de films sur les écrans suédois. Si un exploitant de son côté veut diminuer le prix des billets pour augmenter la fréquentation on peut aussi lui refuser l'accès aux films. Les règles sont claires et lèsent le public."<sup>81</sup>

---

80Il est intéressant de voir que les remarques du SFI sont commentées par la critique au travers de Chaplin, le mensuel du cinéma (1959-1997) et par l'écran du ciné-club de l'Institut. En 1968 en effet, on montre les films de FilmCentrum dans la salle Z. La cinémathèque montre qu'un autre cinéma est possible en Suède.

81 Oldin, p.12

Les projections de ce qui va devenir le ciné-club de l'Institut sont donc nécessaires puisque libératrices. Le modèle des programmes au Musée d'Art Moderne a montré une variété qui devrait inspirer la programmation au ciné-club de l'Institut et rassembler curieux et cinéphiles autour de cet écran du SFI.

En employant Nils Hugo Geber et Anna Lena Wibom, Harry Schein est conscient que montrer des films ne se limite pas à offrir un espace de projection décent. Il faut aussi concevoir un emmaillotement qui permette de lire l'histoire du cinéma et d'occasionner de nouvelles pistes de réflexion.

Comme le note Pascal Olmeta:

"La programmation, qui n'est autre que l'exposition des films, où l'on peut articuler plans ou séquences de manière à donner un sens, est sans doute spécifique à l'art cinématographique."<sup>82</sup>

## **2- Aux origines de la programmation**

La lecture d'*Encyclopedia of Early Cinema* rappelle ce lien ontologique entre le montage et l'assemblage de programmes. Le développement des deux pratiques a un but double au début du 20ème siècle. Il s'agit de rallonger la durée des films et des projections pour des raisons économiques, tout en développant des procédés narratifs, intrinsèquement liés à cette extension.

### **2.1. Le programme, un argument commercial**

Pour conquérir un public local, à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème, on filme des vues qu'on projète les jours suivants, lors de programmes variés. C'est cette pratique qui permet au cinématographe de conquérir Stockholm en montrant le Roi Oscar II en 1897. Les films comme documents historiques et géographiques, ordonnés lors de programmes diversifiés, conquièrent aussi le reste de la Suède. Ainsi, une séance de cinéma à Ystad en 1907 inclut un film sur la ville méridionale, qui est un argument de présentation et de vente pour les films Pathé.<sup>83</sup> On flatte le spectateur en lui montrant sous un jour nouveau son quotidien qui devient naturaliste ou pittoresque.

---

82 Olmeta, p.93

83 Snickars, p.4

Les films assemblés dans ces programmes (assemblages et feuillets) sont décrits avec des arguments commerciaux empruntant au vocabulaire de la revue et des genres littéraires, et ce dès 1906. Les films alors peuvent être "comiques", "dramatiques" ou "folkloriques". On peut noter que cet héritage littéraire est présent dans les cycles cent ans plus jeunes, puisque « mélodrames » et autres « classiques fantastiques » sont toujours des arguments de programmation.

## 2.2. Le programme comme rencontre avec le public

Mais ce n'est pas l'argument relatif à la qualité commerciale des films qu'on revendique dans les conseils de programmation publiés en 1909.

Selon le « Nordisk Filmtidning », un programme doit avant tout être "assez varié. Ainsi on devrait aussi prendre en considération si le public du théâtre cinématographique se compose de telle ou telle catégorie d'individus, que ce soit des ouvriers, des jeunes ou autres."<sup>84</sup>

L'alternance de bandes de genres différents assure la satisfaction de tous les publics. La répétition est aussi de mise: les exploitants sont invités par les producteurs à assembler leurs films dans des programmes thématiques.

L'article d'André Gaudreault, « editing: early practices and techniques »<sup>85</sup> dans l'encyclopédie éditée par Richard Abel mentionne ainsi un catalogue Edison de 1901 encourageant l'assemblage de courts films mettant en scène les obsèques de la Reine Victoria. La diversité des facteurs permettant de construire un programme étant illimitée, on est alors surtout attentif au rythme, à la variété, au contrast et à la balance. Le juste équilibre est l'essence du programme. Comme Niko De Klerk le commente à son tour, dans un autre article de la même encyclopédie, intitulé « program formats »:

« Le programme (...) consiste en un nombre d'attractions discrètes mises en séquence par un agent organisateur avec le dessein de réguler l'implication de l'audience, habituellement pour la durée d'une seule visite.[...] »<sup>86</sup>

Le programme décrit par le « Nordisk Filmtidning » devrait aussi toujours débiter en musique et amener les spectateurs vers l'événement de la projection, élément que les salles de répertoire contemporaines incluent de nos jours que ce soit en France comme en Suède.

---

84 Snickars, p.203

85 Abel, in *Encyclopedia of Early Cinema*, p.205 (Routledge, edited by Richard Abel ©, New York & London, 2005)

86 Ibid. p.533

Toutefois, cette introduction en musique peut être interprétée comme le recours à un artiste de revue. En effet, en 1909 la Censure n'a pas été encore instituée et les numéros de music hall font toujours partie de la représentation cinématographique. Le « Nordisk Filmtidning » restant flou sur cet aspect, il nous est difficile d'imaginer le programme idéal qu'on nous décrit.

Ce qui en ressort est l'importance de séduire et captiver le plus large public possible lors d'une seule représentation.

Comme la généralisation du long-métrage met à mal cette diversité, nous ne retiendrons que ces premiers conseils dans la réflexion entourant la programmation de films.

En 2005, comme le constate Peter Von Bagh dans son article, *Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma*, les programmations sont souvent trop ségréatrices et répétitives et aucun texte suédois contemporain ne vient remettre en question cette affirmation.

Il est donc pertinent de se concentrer sur la naissance du montage et sur les structures des premiers programmes, au travers d'écrits d'époque et de théories récentes relatives à ces pratiques.

Ce sont les premiers films et leur variété qui, dans la course aux origines, ancrent la naissance de la cinéphilie, de la première cinémathèque, le succès des cycles du ciné-club du Musée d'Art Moderne; et c'est pour cette raison que « l'ère du muet » nous permet de penser et d'illustrer les quatre décennies de programmation au ciné-club de l'Institut.

Comme le terme-même de programme signifie l'annonce publique et que dans le cas de l'écran stockholmois, c'est un institut national qui participe plus ou moins activement à la programmation, c'est un vocable relatif au pouvoir, accolé aux notions de montage identifiées dans l'ouvrage de Richard Abel, qui sert de base à l'étude des quatre décennies de programmation à la Cinematek. Aucun discours approfondi sur le cinéma, les mass medias et le politique ne sera tenu. Seule la terminologie sera usitée.

### **3- Théories de montage et applications d'assemblage**

Les principales catégories de l'analyse empruntent tant à André Gaudreault et Tom Gunnings<sup>87</sup> qu'aux plus communes courses-poursuites (chase films) recensées dans *Encyclopedia of Early Cinema*.

---

87 the cinema of attractions rappelant les théories du montage de S.M Eisenstein

L'assemblage de films dans l'organisation de programmes, tout comme le montage cinématographique, tentent une narration oscillant entre l'exposition de thèmes (narratifs) et de motifs (esthétiques)<sup>88</sup>. Ce qui nous fait sens est cette volonté derrière l'assemblage/programmation.

Dans la programmation que nous appellerons narrative, nous pouvons identifier deux tendances. La première est la série et reprend l'idée de répétition/variation caractéristique des premières tentatives de montage. La seconde est le bricolage, terme cher aux ethnographes.

Dans la programmation dite esthétique, ce sont deux autres sous-catégories qui caractérisent cette pratique: celle de l'alternance et de la redondance. Le terme d'alternance est une transcription peu heureuse issue du cinéma des attractions de Tom Gunnings. Celui de redondance -l'effet des courses poursuites- fait écho à la série, la dimension narrative en moins. Comme ces tendances se croisent dans l'acheminement vers le montage entre 1901 et 1909, ce sont des effets d'homogénéité d'abord puis d'hétérogénéité qui structurent l'analyse.

### 3.1. La série, le défilé

La série de plans variés reprenant le même thème afin de multiplier les points de vue sur un phénomène unique est ce qui caractérise les conseils du catalogue Edison de 1901, cité plus haut. Les vues documentaires du défilé des obsèques de la Reine Victoria sont contemporaines des « films de pompiers » où les sauvetages des flammes permettent de développer la narration dans les films britanniques<sup>89</sup>. La série de plans permet de construire, en utilisant un même thème, un espace composite. L'alternance sur laquelle nous reviendrons plus tard est bien sûr de mise. Les moments forts et moins forts sont mis en perspective dans un montage surtout signifiant pour la diégèse naissante.

La série est un ensemble non homogène permettant de montrer la diversité dans l'unité. Ce principe de la fragmentation et de la totalisation historique (et dramatique) porte toujours le nom de série quand la programmation de type rétrospectif devient un axe de la présentation des films. La série thématique "le genre", auteuriste "les films de Miklós Jancsó", ou nationale "les nouveaux films iraniens", si elle est assez variée pour montrer tous les aspects promis par le thème, est réussie. Elle expose alors les changements, les inégalités et le développement de certains traits.

---

<sup>88</sup> Les sous familles citées ne sont pas hermétiques. Ce rappel vient contrarier les théories de la narration filmique de David Bordwell. Nous affirmons en effet que l'histoire n'est possible que grâce à la technique narrative, et que toute construction répond à un logos, à une volonté d'ordonner le monde.

<sup>89</sup> Cours de John Fullerton « Lumière and Early Non Fiction Film », Université de Stockholm, Semestre de Printemps 2005.

Par exemple, la présentation des films des cinéastes britanniques Lindsay Anderson et Ken Loach en 1973 et 1996 exprime deux pendants d'un réalisme à l'Anglaise et synthétise les séries thématique, auteuriste et nationale en un seul et même cycle. Malheureusement cette tendance est rare à la Cinematek de Stockholm.

### 3.1.1 Le genre: une manoeuvre

La notion de genre est issue du monde de la littérature, et bien que problématique, elle est retenue dans ce texte, non comme outil théorique, mais comme conséquence de l'observation. Les genres littéraires sont bien sûr présents dès la naissance du ciné-club de l'Institut, mais on assiste à une sur-exploitation de ce type de série entre 1980 et 1988. Cette période voit la présentation de 21 thèmes relatifs au monde du livre où « les adaptations de Graham Greene », « Macbeth au cinéma » et autres films de science fiction sont symptomatiques d'une certaine perte du cinéma. Ils deviennent presque absents après 1994, quand le centenaire s'apprête à être célébré, quand le film a retrouvé ses origines.

Les genres cinématographiques, eux, quand ils ne dépendent pas d'un contexte purement géographique (« ismes » allemands, italiens, etc...), utilisent toujours la terminologie de la revue que nous avons déjà identifiée dans l'emploi des qualificatifs des premiers programmes. Le genre le plus représenté est le comique ou burlesque qui apparaît en 1965 et revient en 1981 et en 1990. Il est suivi par quelques westerns, documentaires, films d'animation et par le black cinema (1977).

Concernant ce dernier genre (esthétique? ethnique?), on remarque que la Cinematek utilise très souvent une perspective historique relativement courte. Il faut garder à l'esprit que le genre est en premier lieu un argument commercial, et que la programmation de type « série » peut offrir bien mieux que cela.

### 3.1.2. Programmation héroïque: quand le génie n'est plus qu'un auteur inégal

Loin de la grille pré-définie du genre, la programmation totale de la série auteuriste permet de dépasser les histoires du cinéma classiques.

Montrer le plus de films possibles de Jerzy Skolimowski<sup>90</sup> permet de mettre sa carrière en perspective, dimension ô combien importante quand on réfléchit les pratiques de montage et l'inscription historique d'un programme.

---

<sup>90</sup>Tout comme Jancsó, ses films n'ont été montrés qu'une unique fois dans une rétrospective et c'est pour cela que je me permets de rappeler son importance.

Il faut toutefois mettre un bémol au projet historique qu'est la série auteuriste, car il demeure rare à Stockholm. Quand la série auteuriste est mise en avant, c'est souvent à des fins marketing. En 1975, quelques mois après la sortie française d'*Othon* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, une rétrospective dédiée au couple est visible sur l'écran stockholmlois.

« Une cinémathèque peut donner une pulsation à toutes les activités de présentation d'un pays: les vieux films redeviennent modernes, les nouveaux prennent des dimensions qui les relient instantanément au passé. »<sup>91</sup>

Ce type d'actions est une façon d'attirer les spectateurs traditionnels, intéressés par l'exclusivité et la nouveauté. Intégrer l'oeuvre d'un auteur contemporain dans ce cadre institutionnel est aussi une façon de donner une image plus ouverte de la cinémathèque, qui à l'instar des bibliothèques, musées et autres organes chargés de la préservation du patrimoine, souffre d'une réputation austère.

Depuis 1975, où la série auteuriste offrait la diversité, le paysage a changé. La démythification du génie, de l'auteur, est souvent absente à une ère où les cycles télévisuels s'intitulent « Pasolini X 4 » ou « Fassbinder X 5 »<sup>92</sup>.

La Cinematek suit ce découpage en "fois" depuis une vingtaine d'années, et quand un hommage à un cinéaste est rendu, à moins qu'il ne vienne de disparaître, ou qu'une restauration de ses films ne vienne d'être achevée, la rétrospective tronquée le présente toujours comme étant un "génie ayant à son actif une poignée de chefs d'oeuvres". La connaissance est donc bel et bien lacunaire, et il est alors très peu surprenant de constater que la plupart des cinéphiles suédois n'aient jamais vu les premiers films d'Ingmar Bergman sur grand écran.

On peut déplorer la rareté de de la série auteuriste à Stockholm, et la sélection trop restreinte des noms qui la composent.

Parmi les cinéastes les moins représentés, on peut en nommer arbitrairement dix: Busby Berkeley, George Cukor, Alexandre Dovjenko, Jean Epstein, Georges Méliès, Darezjan Ormibaev, Nagisa Oshima, Werner Schroeter, Bela Tarr et Kryzstof Zanussi. Comme eux, plus de 160 réalisateurs n'ont été l'objet que d'une unique rétrospective tandis que d'autres sont toujours re-montrés lors de cycles propagandes -et c'est sans mentionner l'absence *totale* de séries dédiées à Gustaf Molander, John Brunius ou Jan Halldoff...

---

91 Von Bagh, in « Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma », p.125 (traduit de l'anglais par Bernard Eisenschitz, in cinéma 09, Editions Léo Scheer, Paris, 2005)

92Cf les programmes de la Télévision Publique Suédoise SVT ([www.svt.se](http://www.svt.se))

On répète une histoire du cinéma à trous. On dessine une géographie d'un autre âge.

### 3.1.3. Diversité des nations et diversion

La série qui expose la diversité nationale peut incarner la promesse tenue par la rencontre.

Les cinéastes, comédiens, infrastructures de production et techniciens se croisent lors de ce modèle de programmation et confrontent des considérations -sociales, esthétiques, métaphysiques- dépassant le cadre national. La série se sabote alors elle-même puisqu'en montrant la multitude dans la nation productrice, elle montre la fragilité de sa dénomination. La nation du 19<sup>ème</sup> siècle survit au 20<sup>ème</sup> et au 21<sup>ème</sup> siècle, mais se désagrège à chaque rencontre.

Par exemple, la Nouvelle Vague Suédoise montre qu'elle n'est pas un mouvement cohérent. Ce ne sont ni la même catégorie de créateurs ni les mêmes préoccupations (sociales, esthétiques) qui la composent.

La série artificiellement nationale -le cinéma espagnol des années Quatre Vingt- est une diversion.

Elle montre une autre image, éclatée, réelle, et ne correspond en rien aux images nationales et nationalistes que le 19<sup>ème</sup> siècle a mystifiées. Elle est une manifestation de l'évolution même du concept de nation, et on peut alors se demander comment une telle catégorisation perdure dans les programmations du 21<sup>ème</sup> siècle.

Il existe toujours des « French Touch » dans les festivals nordiques, et à la Cinematek, tandis que la France, tout comme l'Europe, sont à l'écoute de la Terre entière. Pas même la langue (le Français sous influence de *l'Esquive* ou de *Notre Musique*) ne demeure un critère dans la définition de la nationalité d'une production. Ce n'est pas tant la diversité que la ressemblance qu'on recherche. La série permet d'explorer l'espace et les possibilités de la narration. La redondance, elle, prend comme corrélat l'unité.

### 3.2. La redondance

La redondance en matière de montage est la répétition de mêmes motifs afin de créer une figure homogène. La redondance est esthétique, car répétitive, tandis que la série était plutôt narrative, car explorant toutes les possibilités d'un même thème.

Le rallongement des films doit beaucoup au motif redondant de la course poursuite<sup>93</sup>, souvent maladroite, linéaire et narrativement minimaliste.

---

93Abel, p.110

La fascination pour la course, pour la trajectoire en ligne droite du départ au but, en direction de l'avant du cadre, du spectateur, fait de cette figure de montage une métaphore évidente de la programmation événement.

Appliquée à la programmation, la course poursuite rappelle les rétrospectives totalisantes. On remarque que la redondance intervient le plus souvent quand une époque est révolue, quand un cinéaste vient de disparaître, quand une société est en crise, ou quand tout phénomène redevient un sujet d'actualité.

Rattrapper le spectateur par le montage ou l'assemblage, c'est rattrapper son présent, son expérience du phénomène cinématographique, et ses réflexions sur l'ancrage de telle ou telle oeuvre sans son quotidien.

Le manque de consistance spaciale critiquant le motif de la ligne droite de la course poursuite peut être la menace tant redoutée. Une programmation « à bout de souffle » est malheureusement le cas le plus commun de la programmation « course poursuite » et les tableaux 3 et 4 <sup>94</sup> nous aident à illustrer ce manque.

### 3.2.1 Dégénérescence d'une nation

La redondance, la course-poursuite, créent une figure homogène et en ligne droite à destination du spectateur contemporain. Le manque de spacialité appelle l'étouffement, le resserrement, et dans un certain sens, la dégénérescence. On cherche la ressemblance par peur de la perte. Cette crainte de la mort de la singularité se manifeste dans la programmation de thèmes exotiques permettant d'accuser un clivage entre les productions indigènes et étrangères. Programmer l'unité en programmant une nation était déjà une gageur. Construire un programme en aposant différentes productions nationales relève de l'absurdité. On peut beaucoup plus difficilement parler de systèmes et de rencontres dans le cas des croisements de nations productrices au sein des programmes de la Cinematek.

Si on essaie de lire l'histoire (du cinéma), il est très facile de trouver des recoupements historiques et sociologiques plus qu'esthétiques dans les films de Finlande et d'Union Soviétique en 1964, 1973 et 1985. Mais cela s'arrête là. Les dates restent pour l'occasion muettes. La France rencontre par trois fois la Bulgarie en 1967, 1972 et 1988 tandis que le Japon croise le Mexique en 1984, 1987 et 1991 dans les programmes de la Cinematek<sup>95</sup>.

Plus on s'approche d'un découpage arbitraire, moins il fait sens.

---

94Cf annexe

95Cf annexe (tableau 4)

C'est pour cela que les sous-catégories "westerns américains des années Trente" et autres genres nationaux échouent (dans les deux sens du terme) dans cette catégorie. La notion de nation y est anachronique. C'est ce que Michèle Lagny écrit une nouvelle fois quand elle questionne la qualité des histoires du cinéma qui sont les plus répandues:

« [...]l'histoire positiviste et scientifique justifiait le découpage du monde au XIX<sup>ème</sup> siècle par le récit des histoires nationales, [évaluant] les manifestations, [ordonnant] le passé, [légitimant] la spécificité et [leurs] fonctions. »<sup>96</sup>

Né au 19<sup>ème</sup> siècle, quand les nations et les colonies avaient alors toute leur importance, le cinéma, et les activités liées au monde du film n'ont guère les possibilités d'évoluer quand un système politique qui a peu évolué<sup>97</sup> lui aussi lui garantit une subsistance.

Quand la Cinematek du SFI régie par la Sociale Démocratie, accueille des artistes dits réactionnaires, cela se traduit ainsi:

"En octobre 1967, un groupe de cinéastes (manifestent) contre une semaine de projection de films français à Stockholm et (taxent) de "fascistes" les invités Yves Montand et Claude Lelouch à cause du film de ce-dernier *Vivre pour vivre*."<sup>98</sup>

Au pire, les nations sont muettes, au mieux, elles sont un outil de propagande local.

La seule nation qui fasse sens est donc la Suède qui via son écran stockholmois montre à ses sujets la nécessité d'avoir un Institut du Film *Suédois* et d'encourager l'ensemble des activités liées à l'industrie cinématographique. Cette auto-célébration locale est la plus remarquable puisque les cycles "classiques suédois" "nouvelle animation suédoise" etc... reviennent 34 fois en l'espace de 42 ans.

"Déjà pendant la première saison de l'écran national, en 1964-1965, on (montre) *Ingeborg Holm* dans une section appelée "Classiques suédois", ensemble avec *Terje Vigen* (1916), *Le Trésor d'Arne* (1919), *Erotikon* (1920), *Johan* (1920) et *La Charette Fantôme* (1921), en bref, une concentration de films de Victor Sjöström et Mauritz Stiller. Plus tard en 1965 (sont) montrés deux films de Stiller dans un double programme *Thomas Graals bästa film* (1917) et *Thomas Graals bästa barn* (1918)."<sup>99</sup>

---

96 Lagny in *L'Histoire du Cinéma, Nouvelles Approches*, p.15 (Volume dirigé par Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie, Série Langues et langages 19, Publications de la Sorbonne, 1989, Paris)

97SFI, CNC, etc...

98 Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p 287

99 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.68

Entre le film *Naissance d'une Nation* de David W. Griffith et l'état actuel de la programmation à la Cinematek, ce sont les notions mêmes de nation, d'état et de pays qui ont changé.

Etrangement, la notion de région existe toujours dans l'Europe des Régions, dans les Länder allemands, dans les cinémathèques régionales et dans les Filmpool suédois. Le repli est donc caractéristique. On questionne l'individuation, la spécificité. On se défend à coups de canons (esthétiques).

### 3.2.2. Chargez les canons

*Le Jeu des Catégories* de la FIAF publié en 1995 est une des seules listes officielles éditée par l'équipe de rédaction de la Cinematek, où réflexion et canonisation sont tangibles.

« Le point de vue des archives » nous éclaire sur des *classiques*: *Les Proscrits*, *La Sorcellerie à travers les Ages*, *Le Trésor d'Arne*, et nous épargne toute production postérieure à 1945 à l'exception de *La Fille aux Jacinthes* de Hasse Ekman.

« La Production Nationale » ne semble dresser qu'une liste de succès nationaux et internationaux comme *Dom kallar oss Mods*, *Erotikon*, *Mademoiselle Julie*, *La Légende de Gösta Berling*, *Je suis Curieuse-Jaune*, *Ma Vie de Chien*, ou *Persona*. Cette dernière liste est un *anti-climax* à elle seule. On emprunte les mêmes sillons, peut-être par fierté, et la canonisation de ces quelques noms est gênante.

On nomme 15 titres pour en fait ne faire qu'une liste de 12 cinéastes: trois films d'Ingmar Bergman, deux films de Mauritz Stiller et deux films de Bo Widerberg<sup>100</sup>.

"Une canonisation avec sans équivoque une hiérarchie de créateurs, d'oeuvres et de périodes a mis dans le moule de l'art respectable ce qui était un divertissement forain."<sup>101</sup>

La canonisation est un terme qui est redevenu très actuel dans les débats scandinaves tandis qu'on préparait les élections de septembre 2006. La définition d'un canon danois a influencé le Parti Populiste<sup>102</sup> suédois dans sa définition d'un canon littéraire suédois, mais ce phénomène de canonisation est souvent oublié quand on évoque la programmation sur l'écran stockholmlois.

---

100 Le père de Nina Widerberg, rédactrice à la Cinematek

101In "Le Jeu des Catégories, Un Jeu pour le Centenaire du Cinéma", p.71 (édité par la Commission de Programmation et d'Accès aux Collections de la FIAF, Mai 1995 )

102Le Folkparti est impliqué dans des affaires d'espionnage connues en France sous le nom de « Watergate suédois » in « Le Monde », 7 septembre 2006

Loin des canons religieux, les canons cinématographiques, encore plus que les canons littéraires, sont la référence à quelques oeuvres "incontournables", détournées à l'occasion par l'élite (culturelle, politique...) à des fins plus ou moins louables.

Ce ne sont pas les élections de 2006 qui nous font sens, mais le fonctionnement du SFI comme organe politique, et décideur de la Cinematek.

En effet, dans le cadre de la Cinematek moderne renaissante au début des années Soixante, la programmation/canonisation est héritière de son histoire. Ce sont les années Vingt, au travers des influences croisées de la critique, de la Société Suédoise du Film et des ciné-clubs stockholmois qui créent un canon « suédois »<sup>103</sup>.

Jan Olsson retient la programmation répétitive et effrénée de films réalisés par Victor Sjöström, Mauritz Stiller et Benjamin Christensen au dépend d'autres cinéastes dont il déplore l'absence. Il note qu'"ils n'ont jamais montré *Vem sköt* (1917) et *Allt hämnar sig* (1917), de Konrad Tallroth[...]"<sup>104</sup> et rajoute:

"Que Sjöström et Stiller, et a fortiori certains de leurs films, aient été canonisés par des projections fréquentes est remarquable. Autrement dit: la Cinematek a perpétué et renforcé la canonisation.[...] Que deux salles de la Maison du Film soient baptisées respectivement Victor et Mauritz est logique. En dehors de *La Sorcellerie à Travers les Âges*, aucun titre n'a bénéficié d'autant de projections que certains de leurs films; les films de af Klercker ont été montrés pour la première fois en 1983 puis en 1992. Des critiques comme Bengt Idestam-Almquist et Gösta Werner ont, au travers de leurs nombreux ouvrages consacrés au cinéma muet suédois, contribué à cette renommée[...]"<sup>105</sup>

C'est donc bien une histoire du cinéma à trous, suivant les articles et les ouvrages écrits jadis par une poignée de personnes, que la Cinematek raconte. Il faut noter que la canonisation pêche par ses manques, et que la discrétion d'un cinéaste comme Klercker est due à la redécouverte tardive de son oeuvre par quelques cinéphiles de renommée – dont Ingmar Bergman.

---

103 Canon composé de noms prestigieux comme Sjöström (élevé aux USA), Stiller (né en Finlande de parents russes), etc...

104 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.69

105 Ibid. p.70

Astrid Söderbergh Widding (1963-) note dans un article de « Filmhäftet » de 1995 intitulé *Georg af Klercker, ère du cinéma muet et recherche*:

"En 1992 (est) publié dans *Chaplin* une entrevue avec Ingmar Bergman sur af Klercker, avec comme motif le fait que Bergman cette année là (a) récompensé son oeuvre à titre posthume- argent qui finança la restauration du dernier film de af Klercker: *Nattliga toner* (1918). En relation avec cela la Cinematek lui (dédie) aussi un cycle."<sup>106</sup>

La canonisation et ses manques sont mis en évidence.

Par canonisation à la Cinematek de Stockholm, j'entends la programmation d'une oeuvre (cycle, rétrospective, hommage à une nation productrice), revenant plus de quatre fois<sup>107</sup> durant les quarante deux ans d'activité du ciné-club de l'Institut.

Ce sont les thèmes et noms tels qu'ils sont présentés dans les feuillets de programme qui servent de base à l'établissement de ce canon, et non les titres des films rassemblés dans les différents programmes<sup>108</sup>. Les films en tant que tels ne sont pas pris en compte, bien que les analyses de Jan Olsson soient elles aussi révélatrices. Par exemple, Jan Olsson remarque que les pilsnerfilms gardent la même réputation que dans le pamphlet de Carl Björkman:

"Il (faut) attendre jusqu'à 1969 pour voir les premiers films des années Trente. (Sont) montrés *Skärgårdskavaljerer* (1937), *Pensionat Paradiset* (1937), *O, en så'n natt* (1937), *Annonsera* (1936), *Hemliga Svensson* (1933) ainsi que *Flickorna från Gamla Stan* (1934) [...] et aucun de ces films n'a été projeté à plus de quatre occasions, et beaucoup de films des années Trente, jamais."<sup>109</sup>

On peut canoniser divers événements cinématographiques et dans la présente analyse, nous n'avons retenu que les nations et les noms propres, car ils sont sur-représentés dans la lecture des feuillets de programmation. Il faut rappeler que les tableaux 3 et 4 qui sont en annexe sont exhaustifs et présentent les noms des artistes et les pays producteurs les plus montrés.

---

106In "Filmhäftet" 1995: 89/90-92, p.45 (Skogs Boktryckeri AB, Trelleborg, 1995)

107Critère retenu aussi par Jan Olsson dans son article.

108 Par exemple, *Persona*, d'Ingmar Bergman, est un *film suédois*, un film d'Ingmar Bergman, un film sur *la perte d'identité*, etc... et ce sont les thèmes qui sont retenus, non la présentation régulière du film sur l'écran stockholmlois.

109 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.71

### 3.3.L'alternance

L'alternance participe du cinéma des attractions théorisé en 1985 par André Gaudreault et Tom Gunnings. L'alternance en matière de montage prend deux formes: le montage en parallèle, où les protagonistes ne se rencontrent jamais, et le montage en alternance, où les différents acteurs finissent par se confronter. Ce sont à la fois les moments de spectacle et la fragmentation de la narration qui sont en jeu.

On mise sur l'instant, sur l'émotion, sur les « délices visuels »<sup>110</sup> afin de susciter une émotion maximum -argument qu'Eisenstein théorise et utilise dans son cinéma.

Ce type de pratique fragmentée est encouragée par la pratique de l'assemblage de programmes, et dans le cas du montage parallèle, quelques exemples remarquables se déroulent à la Cinematek de Stockholm.

#### 3.3.1 Le montage parallèle, une histoire de position

A partir du moment où on montre les films de certains artistes ensemble plus de deux fois, on ne peut plus parler de hasard, mais bien d'une tentative d'assemblage, d'une systématisation dans l'écriture du cinéma sur grand écran.

Le montage parallèle en trois instants nous est familier. Ce sont *Intolérance* de David W. Griffith, *Pages Arrachées au Livre de Satan* de Carl Th. Dreyer et *Les Trois Lumières* de Fritz Lang, qui sont les films les plus connus utilisant cette figure. Etrangement, le thème commun à ces trois oeuvres est le mal. Discuter de ce qui est bien ou mal n'a pas sa place ici, mais on peut remarquer que le montage parallèle en trois instants questionnant des variations sur ce même motif, existe aussi en matière de programmation.

Kenneth Anger, Jane Campion et Milos Forman filment la marge - un mal de la société? -, aux antipodes géographiques et stylistiques les uns des autres en 1989 et en 2000.

Kenneth Anger montre un univers où une sexualité différente le confine dans le cinéma underground américain. Jane Campion, elle, nous montre la folie quotidienne en Nouvelle Zélande dans *Un Ange à Ma Table* tandis que Milos Forman et ses *Amours d'une Blonde* rêvent d'un monde libre, loin du système politique de la Tchécoslovaquie où il réside encore.

On nous montre trois marges de la société: sexuelle, pathologique et politique. Le programme occasionne l'exploitation d'univers qui ne se rencontrent jamais, où le libre arbitre et la particularité ne sont peut-être pas souhaitables. En effet, dans le folkhem, tous doivent être semblables.

---

110 Abel, p.124

La Cinematek montre donc trois visages du mal, mais en les montrant, elle incarne un paradoxe. Le cinéma permet d'exposer des oeuvres de qualité qui sabotent la volonté de les classer comme étranges. Le parallèle permet de penser la relation entre les oeuvres sur l'écran stockholmois, et leur réception auprès d'un public vivant et réfléchissant. Le programme, en commentant la société, la fait alors avancer. Et il en est de même quand les assemblages en parallèles ne concernent que deux éléments.

En 1975 et 1981, le film comme étude d'un groupe d'individus est peut-être ce qui fait écho dans les documentaires de Frederick Wiseman et les fictions de R.W. Fassbinder. Au lieu de la ressemblance, on peut voir l'authenticité d'un Wiseman mise en relief par la théâtralité d'un Fassbinder. La programmation est alors le moyen de mettre en présence les deux univers strictement parallèles.

Au contraire, les deux variations sur un même thème se retrouvent dans les cinémas de Stefan Jarl et de Yasujiro Ozu qui filment le groupe et l'individu. Le premier fait des documentaires sur le dysfonctionnement du système (social, politique) et le second des oeuvres intimistes sur la disparition des traditions. Leur point commun est de montrer des sociétés qui fonctionnent mal et qui sont en inadéquation avec la réalité humaine, en 1987 et 1998.

La ressemblance peut aussi n'être qu'une question de détail technique. Quand Bernardo Bertolucci est aposé à Marcel Carné, en 1977 et 2004, c'est la particularité du film à épisodes qui devient un trait stylistique. L'épopée de *1900* et celle des *Enfants du Paradis*, deux films/dyptiques sont le seul point d'ancrage que j'identifie. Le réalisme poétique d'un Carné, les rencontres pornographiques d'un *Dernier Tango à Paris* et les visciditudes du *Conformiste* s'assemblant avec moins d'évidence que les autres rencontres énumérées précédemment.

### 3.3.2. Le cinéma des attractions, confrontation

Les répétitions, les échos dans les oeuvres des uns et des autres, les assimilations et les assemblages sont évidents quand des artistes sont intelligemment exposés dans les mêmes programmes. La rencontre de deux, trois (ou plus de) filmographies, peut être dans la ressemblance ou dans la dissemblance. La rencontre devient alors confrontation -la rencontre qui sépare. Ce qui la facilite est le recours aux éléments visibles, aux acteurs.

Lors de la collision Brando/Morrissey<sup>111</sup> en 1975 et en 1987, on peut assister à l'exploitation de deux aspects extrêmes du cinéma américain. D'un côté l'image super virile de la star et de l'autre celle de la crise de la masculinité confinée à une production underground.

---

111 Bien que cinéaste, il est retenu dans cette catégorie, car aposé à un comédien.

La programmation devient alors un vrai programme, où on monte et montre l'industrie contre l'art et la Californie contre New York.

C'est également à mon sens cette crise de la masculinité et du héros qu'on retrouve lors de la vision parallèle des films interprétés par Cary Grant et Jean Gabin à trois occasions, en 1976, 1998 et 2005. Cary Grant demeure mythiquement l'homme maladroit effrayé par Monsieur Bébé, qui crie dans le même film qu'il est "gay", tandis que les rôles interprétés par Jean Gabin semblent indéradicables, le regard tourné vers l'ailleurs. On oppose Hollywood à l'Europe, l'instant à l'éternité, le héros au personnage.

Les extrêmes s'attirent, se confrontent, se complètent, mais aucun discours signifiant ne vient argumenter ce choix de programmation. C'est le délice visuel, l'émotion qui priment, et c'est au spectateur face à l'écran stockholmlois d'identifier ces collisions, tantôt évidentes, tantôt surprenantes.

### 3.3.3. Montage alterné, champ de bataille/contrechamp

L'assemblage parallèle tend vers une collision signifiante en salle, et implique activement le spectateur de l'écran stockholmlois. Le montage alterné, lui, incarne directement, sur l'écran stockholmlois, la figure du champ/contrechamp entre deux films, ou deux carrières.

La programmation se montre à une audience qui, du coup, devient beaucoup plus passive.

C'est le cas de la rencontre des films de Fritz Lang et de Claude Chabrol en 1972 et 1977 qui est permise par l'influence évidente de Lang sur Chabrol. Ce même genre d'écho immédiatement perceptible est aussi le moteur des rencontres Michael Powell/Bertrand Tavernier.

En effet, tout cinéphile garde à l'esprit que Tavernier voue un quasi culte à Powell (et Pressburger). Il a publié des ouvrages sur le cinéaste britannique, et la programmation de leurs films en 1980 et 1990 (on sent véritablement l'importance du système avec ses intervalles réguliers qui sont souvent de 5, 7, 10, 11 ou 12 ans) est symptomatique. Comme dans le cas Lang/Chabrol, la rencontre Powell/ Tavernier est remarquable car elle ancre esthétiquement l'oeuvre du premier en relation avec celle du second.

### 3.4. Le bricolage, une programmation sans réserve

La collision peut être délibérée, où être un accident. Puisque le monde idéal où tous les films seraient disponibles n'existe plus, il faut se contenter de programmer avec ce à quoi on a accès. C'est alors le sens poétique du programmeur qui est décisif.

« La programmation a tout à voir avec la sensibilité, et elle est fortement reliée à l'activité artistique en général, tout comme un festival de cinéma, abordé avec une véritable intelligence, est comparable à l'art de réaliser un film. Il n'existe pas de « grands » ou de « petits » thèmes, seulement une tentative d'approfondir un sens des connexions, l'intuition de voir une petite particule comme une part intégrante de l'histoire du cinéma. C'est ainsi que les présentations d'une cinémathèque de petite taille ou de festivals modestes peuvent écrire des pages essentielles. »<sup>112</sup>

Le bricolage, terme cher aux historiens du cinéma ayant approché les tentatives ethnographiques et filmiques du début du 20ème siècle, est symptomatique des petites infrastructures. Bricoler un film ou un programme, c'est faire avec ce qu'on a et s'obliger à être créatif et à trouver des points de rencontres entre les moments, qu'ils soient plans ou films.

« Le seule intérêt, de ce qu'on fait ici, c'est de pouvoir voir des morceaux, et d'essayer de voir un espèce de fil conducteur comme un film, comme un thème musical, mais à des moments, on ne peut le trouver que si l'on assemble les bons instruments, c'est à dire des instruments capables de faire certaines notes pendant un certain moment, et des gens pour les faire[...] »<sup>113</sup>

Or, la Cinematek n'a pas les moyens de bricoler. L'institut qui la soutient lui assure un budget raisonnable, et le besoin de créativité n'est pas une contrainte. Quand l'équipe de la Cinematek s'amuse à bricoler, c'est étrangement lors de moments forts, lors de l'hommage aux artistes disparus, que cela fonctionne le moins. L'exemple le plus récent, en 2006, est la programmation/bricolage de la rentrée de septembre.

Shohei Imamura, Vilgot Sjöman et Alida Valli sont à l'honneur. Rien ne les lie, ni géographiquement, ni historiquement, ni esthétiquement, ni politiquement. Montrer leurs films relève du devoir de mémoire (terme déplacé, mais caractéristique du manque de créativité de ces rétrospectives), suite à leur décès en 2006. Lors du même après-midi de septembre, *491* (Sjöman, 1963) et *Pigs and Battleships* (Imamura, 1961) se succèdent. La rencontre est peu heureuse. Le spectateur se retrouve face à une confrontation non signifiante, comme lors d'un zapping sur deux chaînes de Télévision.

Rien, pas même le texte des programmes (ni le programme mensuel de format « porte de réfrigérateur » ni le feuillet descriptif du film) ne créent de lien.

---

112 Von Bagh, p.124

113 Godard, in *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, p.105

D'ailleurs, concernant ces programmes papier, il faut regretter leur manque de sérieux. Ce sont des fiches techniques augmentées d'extraits d'interviews non contextualisés, sans synopsis, sans avis critique du rédacteur, ou dans le meilleur des cas, les avis de la critique d'antan, mis à plat. On n'écrit pas de texte original ou mettant en relation deux sources ou plus. Un synopsis, un extrait d'interview, une réaction lors de la première sortie du film et leur liaison via la réception du rédacteur pourrait créer un texte intéressant et justifier le programme s'il est trop obscur, victime d'un bricolage saugrenu, ou râté. Mais ce programme papier idéal n'existe pas en 2006.

Cet exemple du programme-bricolage malchanceux ne qualifie pas les quatre décennies d'activité au ciné-club de l'Institut, mais son existence au moment-même de la rédaction finale de cet essai est troublante. Nous sommes en septembre 2006. Cissi Elwin vient de prendre son poste de directrice de l'Institut du Film. Et si tout cela n'était qu'une question de politique?

#### **4- La toile trouée, la réalité derrière l'écran**

A l'Institut du Film, dès 1963, malgré les recommandations de Pontus Hultén, la collaboration Nils Hugo Geber/Harry Schein n'est pas au beau fixe, et des conflits naissent rapidement tandis que Geber est le responsable des activités de projection. Evoluant maintenant dans le cadre du SFI, Nils Hugo Geber commence à statuer pour l'institution d'un dépôt légal qu'Harry Schein trouve superflus. La Warner Bros confirme que les copies que la Cinematek a à disposition ont été acquises illégalement. Qu'importe!

Ignorant le Droit d'Auteur, Harry Schein s'invite au Congrès de la FIAF à Moscou en 1964. Cet incident envenime les rapports entre la Suède et la FIAF pour des raisons évidentes. Cette mésentente juridique aboutit au congé de Nils Hugo Geber la même année en tant que chef du ciné-club de l'Institut. Anna Lena Wibom prend alors sa place en 1964.

Entre 1964 et 2006, l'écran stockholmsois voit défiler six directeurs de la programmation: Anna Lena Wibom (1964-1980), Eivor Zimmerman (1981-1985), Gunnar Almér (1986-1995), Jon Wengström (1996-2003), Jan Holmberg (2003-2004) et Kajsa Hedström (2004-). La plupart d'entre eux ont débuté comme rédacteurs des feuillets journaliers pour ensuite devenir chefs d'une équipe qui compte de trois à quatre rédacteurs fixes.

Per Sunfeldt (12), Jon Wengström (13), Eivor Zimmerman (14), Nina Widerberg (15), Kristina Larsén (15), Anna Lena Wibom (16 années) et Gunnar Almér (18) sont les personnalités ayant passé dix années ou plus auprès de l'équipe de rédaction et de programmation de la Cinematek.

Tous ont collaboré avec une équipe ou une autre. Avec les seuls Anna Lena Wibom, Kristina Larsén, Gunnar Almér, Jon Wengström et Nina Widerberg, les quarante deux ans de programmation peuvent être affiliées.

Le programmateur-historien et son point de vue garantissent la subjectivité de l'activité de présentation de films. Toutefois, l'ensemble des activités de projection du patrimoine cinématographique est tributaire des remaniements à la direction de l'Institut du Film. Le ciné-club de l'Institut, puis la Cinematek, sont sujettes à des mutations, autant dans leur fond que dans leur forme. Ce qui suit est la réalité derrière l'écran stockholmlois.

#### 4.1. 1964-1972: Anna Lena Wibom et le Hasard

Quand le SFI est créé, on veut réformer et concentrer toutes les activités liées à l'industrie cinématographiques. Mais avant de réformer, il faut réfléchir l'ensemble de ces pratiques.

La taxation et les conditions de productions ne peuvent qu'être améliorées, la distribution doit se démocratiser ou en tout cas se socialiser, mais qu'advient-il de la projection de films dans un cadre non commercial comme celui du ciné-club de l'Institut? Quelle histoire du cinéma doit-on montrer sur les écrans?

A cette interrogation, Anna Lena Wibom répond qu'il faut faire comme dans le livre d'August Strindberg: il faut laisser la part au *Hasard dans l'Art*.

Concernant le hasard en premier lieu, il faut rappeler que Pontus Hultén et Anna Lena Wibom, suivant les théories fantasques de Marcel Duchamp que les Suédois côtoyaient alors, se rendent en moto à Monaco amasser une petite fortune au casino lors de leur séjour français dans les années Cinquante.

Le hasard mis en application ne correspond aucunement à l'idée d'une programmation remplissant une grille pré-conçue critiquée par Jan Olsson. L'historien ne voit la programmation que comme un emploi du temps à remplir. Il ne conçoit jamais l'activité de programmation comme acte de création ou comme envie. Pour lui, "le squelette de la programmation consiste en l'alimentation de catégories pré-nommées comme "Classiques" et "À la demande" en plus des rétrospectives d'auteurs et d'acteurs."<sup>114</sup>

Or, l'ambition d'Anna Lena Wibom entre 1964 et 1980 est de montrer tous les films de l'archive, de A à Ö.

C'est là une obsession suédoise qui se retrouve dans l'indexation des artefacts de la salle Althin au Musée des Techniques.

---

114 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.71

Une brève description de cette salle du TM peut nous aider à cerner l'idée de l'agencement total, qu'il soit en musée, en encyclopédie, ou sur écran. Les vitrines de la salle Althin sont une exposition singulière d'objets les plus divers parmi lesquels la première plaque de rayon x ou le premier ordinateur portable. Mais d'autres artefacts sont un peu plus signifiants pour la conservation du patrimoine cinématographique. Une caméra Victoria, un projecteur 35 mm, le premier film technicolor<sup>115</sup>, un projecteur grammophone ou un chapeau de Greta Garbo sont exposés.

Mis en valeur?

Non. Les objets de musée de la salle Althin sont eux aussi ordonnés par ordre alphabétique.

À la lettre F, on trouve: Fred Astaires skor, Filmprojektor et Första Husqvarnasågen (les chaussures de Fred Astaire, un Projecteur de cinéma et la première tronçonneuse Husqvarna) exposés côte à côte.

Le chapeau de Greta Garbo côtoie Hygieniska Museet (le Musée de l'Hygiène). La salle ne met en valeur aucun des objets qu'elle possède. Il n'y a aucun montage signifiant. Le concept de base est le même que la volonté d'Anna Lena Wibom: tout montrer de A à Ö, mais dans les faits, nous sommes bien loin de la programmation selon cette-dernière.

Durant la période où Anna Lena Wibom est directrice de la programmation au ciné-club de l'Institut, la cinémathèque ne fonctionne pas totalement sur le mode du hasard, n'en déplaise aux inconditionnels de Strindberg ou de Duchamp, et offre une grande diversité, malgré les répétitions de la canonisation.

On montre les films qu'on a envie de voir, l'équipe de programmation auprès de ce qui est toujours le ciné-club de l'Institut étant peut-être plus importante que la personne qui dirige l'équipe. Et le premier programme fameux dans les locaux de la salle Z est symptomatique de cette programmation à plusieurs voix. Les cinéastes suédois les plus populaires auprès des festivals internationaux choisissent chacun un film qu'ils viennent présenter au public.

Cet automne 1964 voit donc une poignée de célébrités venir présenter leurs « classiques ». Il s'agit de Hans Abrahamson, Ingmar Bergman, Jörn Donner, Vilgot Sjöman et Bo Widerberg.

Cet aspect de l'acte de programmation rappelle que tous sont égaux dans le Folkhem, et vient justifier la nécessité du SFI, tout en s'ouvrant sur le reste du monde. On montre des films suédois, souvent même, mais pas de façon systématique.

Il faut dire que dans la salle, tous les soirs, au premier rang, s'infiltré un spectateur dès que l'obscurité est faite dans la salle Z, c'est Ingmar Bergman, qui attendra jusqu'à 1969 avant qu'on ne lui rende hommage.

---

<sup>115</sup> *Becky Sharp*, montré à Stockholm en novembre 1935

On peut voir là de la pudeur, ou peut-être la nécessité de montrer des films exotiques car plus difficiles d'accès.

L'idée d'un canon national est déjà désuète mais la création récente du SFI veut renforcer (trop tard) un cinéma suédois en le comparant à d'autres nations productrices rassemblées artificiellement dans ses programmes - qui souvent précèdent directement la signature de contrats importants.

Et c'est comme cela que le cinéma français devient une part du patrimoine cinématographique suédois.

La cinéphilie étant peu sensible aux frontières (géographiques, stylistiques...), on finance une copie de *Bande à Part*, de Jean-Luc Godard en 1964, on organise un cycle dédié à Jean Renoir et ce avant de signer des accords de co-production avec la France. Suit un hommage à Georges Franju en 1965 tandis que Robert Bresson produit son *Au hasard Balthazar*, Agnès Varda ses *Créatures* et Jean-Luc Godard son *Masculin Féminin*.

On retrouve la même tactique dès 1967 lorsqu'on vante le cinéma italien et signe des accords bilatéraux en 1968 ou encore une fois avec le cinéma israélien en 1970. Ce qui importe est de convaincre une audience de passionnés de l'utilité d'un institut du film et de faire dialoguer les oeuvres du passé, nationales ou non, afin de conquérir un public intéressé par les oeuvres de première exclusivité, à savoir les (co)-productions récentes du SFI.

Ces actions expliquent la canonisation de quelques artistes seulement. Parmi les 12 noms les plus représentés dans les grilles de programmation de la cinémathèque entre 1964 et 1980 -au moins trois fois en seize ans-, on retrouve cinq Français et un Italien. Ce sont Jean Renoir entre 1964 et 1978, Georges Franju entre 1965 et 1976, Jean-Luc Godard entre 1968 et 1976, François Truffaut entre 1968 et 1979, Max Ophuls entre 1970 et 1979 et Federico Fellini entre 1971 et 1978. Ils sont directement suivis par S.M. Eisenstein entre 1964 et 1979, Akira Kurosawa entre 1966 et 1978, John Huston entre 1966 et 1980, les Marx Brothers entre 1967 et 1977 et Ingmar Bergman entre 1969 et 1979.

Toutefois, loin des auto-célébrations du SFI, le cinéaste qui surclasse tout le monde en matière de présence sur les écrans est né en Espagne et est mort citoyen mexicain, il s'agit bien entendu de Luis Buñuel. Que ses courts-métrages surréalistes soient toujours en 2006, montrés dans le fonds permanent du Musée d'Art Moderne nous permet de voir une influence certaine du musée -d'où Anna Lena Wibom et Nils Hugo Geber sont issus- sur la cinémathèque. Entre 1965 et 1975, on lui rend hommage quatre fois.

La quasi propagande n'est pas le tout de la programmation de ces premières années. La diversité est au rendez-vous.

On montre presque tous les formats et ce au rythme de trois soirs par semaine<sup>116</sup> (cf les tableaux 4 et 5 en annexe qui suivent l'ordre chronologique de leur apparition).

Lorsque le SFI occupe enfin la Maison du Film (Filmhuset) en 1971, on augmente le nombre de programmes et de séances. On passe de 6 représentations hebdomadaires à 12. Les deux salles accueillant les spectateurs ne portent plus le nom d'une lettre de l'alphabet mais ceux prestigieux de Victor (en hommage à Sjöström) et Mauritz (en référence à Stiller).

Un changement s'opère. En attribuant à ces salles les noms de deux cinéastes emblématiques du muet, on pense dorénavant le cinéma comme patrimoine.

#### 4.2. 1973-1982: Jörn Donner et les sauveurs de l'histoire du cinéma suédois

En 1972, on remanie le texte fondateur de la réforme du SFI avant de la mettre en application en 1973.

« La section culturelle du SFI [est] dirigée par Jörn Donner à partir de 1972. Les activités du ciné-club [s'expandent] considérablement. »<sup>117</sup>

L'arrivée de Jörn Donner - un des cinq cinéastes du premier programme de la cinémathèque en 1964 - dans l'organigramme permet au cinéma suédois de se consacrer à sa propre sauvegarde. Le réalisateur -finlandais- a participé au renouveau esthétique du cinéma suédois et devient responsable des activités de la Cinematek tandis qu'Anna Lena Wibom est toujours directrice de la programmation au ciné-club de l'Institut. Donner, qui est aussi impliqué dans la création de la Cinémathèque de Finlande, permet au Département Restauration de développer ses activités historiques. Sous son impulsion, on commence à rédiger *Svensk Filmografi*, une encyclopédie en plusieurs volumes (chacun synthétisant dix années de production), où toutes les fiches techniques des films jamais produits en Suède sont recopiées. Sont également présentes les critiques reçues par les oeuvres, les palmarès, et les synopsis plus ou moins détaillés. Avec Jörn Donner, on donne vie à un autre pan de la Cinematek: la survie du patrimoine cinématographique suédois, et mondial.

Le Département Restauration se spécialise dans la sauvegarde des films en couleur et le projet adopte le nom de "Sauveurs des films en Couleurs" à l'automne 1979.

---

116 In *Svenska Filminstitutets Verksamhetsberättelser 1963-1964*, p.9 (KL Beckmans Tryckerier AB, Stockholm, 1964)

"Pendant la première année à partir de septembre 1964 des projections de type ciné-club (filmvisningar i studioform) vont se dérouler environ 90 soirées -trois soirs par semaine pendant trente semaines. Cette activité prendra place selon le contrat dans la salle Z d'ABF Huset rue Sveavägen -en cinéma moderne équipé pour les projections en 35 mm et 16 mm, et même les films nitrates."

117 Furhammar, in *Filmen i Sverige*, p.327

Cette"[...]éminente collaboration avec l'Archive du Film donne naissance à des cycles comme "le cinéma suédois des années Vingt, une nouvelle base", "L'Histoire du cinéma sauvée" ou "L'Histoire de la culture au cinéma." Quand il s'agit de restauration peu d'archives peuvent concurrencer Stockholm; même concernant la documentation, l'histoire du cinéma suédois est une des bases de données les meilleures."<sup>118</sup>

Dès les années 1973-74, après avoir acheté et traduit en Suédois les films de Dziga Vertov en 1971, le Département Filmmuseum revoit le jour et une exposition dédiée au cinéaste soviétique est organisée dans les locaux de la Maison du Film.

En 1973, en effet, pour la première fois, les départements des Archives du Film et de la Restauration sont séparés.

Le ciné-club envoie dorénavant les programmes au domicile de ses abonnés et commence une collaboration avec les lycées stockholmois pour sensibiliser 5000 élèves à l'art cinématographique.

Cette évolution au sein de la Cinematek arrive tandis que 1973-1974 est loin d'être sa meilleure année. Depuis quatre ans ont débuté les cours de l'Institut de Filmologie et chaque rentrée universitaire voit la répétition de programmes à peine variés.

En 1970, les « muets des années Vingt » sont à l'honneur. En 1971, ce sont les « muets des années Trente » qui inaugurent la saison de la Cinematek. Puis en 1972, et 1973 les « classiques des années Quarante » ont ce privilège avant de laisser à nouveau la place aux « classiques des années Trente » en 1974 et 1975.

Miser sur le public étudiant en proposant chaque septembre des thèmes rébarbatifs, en négligeant de surcroît les habitués aboutit à un désastre en matière de fréquentation. On perd un nombre conséquent de membres et on commence à se remettre en questions tandis que la crise pétrolière n'incite guère à une consommation dévorante (cf tableau 1). Développer le savoir débouche sur ce paradoxe: étudier le cinéma tue l'envie de voir les films. L'enseignement de l'histoire du cinéma sabote les activités du ciné-club de l'Institut. A peine six années après la création de l'Institut de Filmologie, dans le bilan de l'année 1975-76, on peut lire que le nombre de membres a considérablement diminué.

L'équipe de programmation d'alors tente d'expliquer cette chute de fréquentation par une offre de films moins attrayante, ce que la lecture des cycles années après années vient confirmer.

---

118 In *Filmen 100 år "några glimtar ur de rörliga bildernas historia"*, p.71

En confiant aux enseignants la programmation de films à chaque rentrée universitaire, ce sont des cycles manquant de fraîcheur que les membres retrouvent chaque automne. La Cinematek se vante de programmer le plus de titres au monde, mais oublie que ce sont toujours les mêmes films. L'équipe de programmation ne peut s'en remettre ni au monde académique ni à la critique pour relancer sa fréquentation<sup>119</sup>. On choisit alors une solution de facilité, à savoir répondre directement aux attentes du public. Plusieurs fois par mois on programme des films à la demande « på begäran » à partir de 1975, une option toujours très présente dans les programmes de 2006.

C'est au moment où le public déserte la Cinematek, certainement lassé de voir chaque automne les mêmes thèmes exploités par la programmation, que les activités se diversifient. Le mini festival du court-métrage, l'apparition des "films à la demande" et la multiplication des options d'adhésion pour la carte de membre de la Cinematek en sont quelques manifestations. Entre 1974 et 1976, le budget du Ciné-Club de l'Institut est multiplié par trois.

Le SFI montre ainsi son intérêt pour la projection de films, au détriment de la production.

Il faut dire que cette léthargie n'est pas typique de la programmation de films au ciné-club de l'Institut mais bien commune à toutes les sphères sociales de la Suède des années Soixante-Dix. On alterne gouvernements socialiste, libéral, et populiste, sans ressentir une quelconque appartenance. En 1978, quarante deux personnalités du cinéma suédois s'adressent au Ministre de la Culture dans le but de voir Harry Schein (à la tête du SFI depuis sa création) congédié. Il est remplacé par Jörn Donner dès le 16 octobre de la même année malgré les semi-échecs de son département Cinematek. Anna Lena Wibom quitte elle la Cinematek en 1980 pour se consacrer à la production. Elle est remplacée par Eivor Zimmerman et Gunnar Almér qui alternent au poste de chef de la programmation entre 1981 et 1995.

Après 1980, les dirigeants de la Cinematek réalisant que la situation géographique de la Maison du Film rebute un certain nombre de spectateurs potentiels de s'aventurer à la frontière Est de la ville, sans service de bus de nuit, aux abords d'une prairie découverte et mal éclairée, ouvrent une succursale dans le centre de Stockholm.

Comme le SFI a largement financé le nouveau multiplexe de la Svensk Filmindustri sur Hötorget, il est facile de négocier la location de la salle 6 de Filmstaden où du Premier mars 1980 jusqu'à janvier 1995, les séances en matinée de la Cinematek se déroulent.

---

119 Cf aussi la programmation de 2005 "Croire au cinéma" organisée par l'Institut de Filmologie qui coïncide avec une des pires années de la Cinematek.

À 13H00, 15H00 et 17H00 sont organisées les séances dans le Bio 6 tandis que la Maison du Film accueille ses habitués à 19H00 et 21H30. Cette première année de programmation intensive (en tout cas dans la forme) permet aux rédacteurs du Département Cinematek de se féliciter de pouvoir offrir aux cinéphiles l'année la plus « gratuite » depuis la création du ciné-club.

Après cette année riche en programmation, la Cinematek supprime une représentation journalière dans le Bio 6 de Filmstaden. On passe de cinq à quatre projections quotidiennes, rythme qui n'a pas changé en 2006. Dans les faits, cette programmation fait évoluer la cinéphilie d'un modèle « Henri Langlois » à la cinéphilie molle des multi-diffusions (deux projections ou plus par titre). La multiplication des programmes vient léser les activités de l'Archive car les deux pôles fonctionnent toujours en binôme quant à la répartition du budget alloué. On redoute que l'archive ne devienne dormante à l'heure où la vidéo se généralise. Le catalogue n'a pas été mis à jour depuis cinq ans et on manque cruellement de personnel.

En 1982, la victoire de la vidéo sur le cinéma aboutit sur une troisième réforme du SFI. Les actions de Jörn Donner n'ont pas porté les fruits qu'on escomptait. L'enthousiasme échoue et le SFI a dorénavant besoin d'un administrateur compétant.

#### 4.3. 1982-1994: l'ère des administrateurs

Ce pan de l'histoire du cinéma suédois est le plus mystérieux qu'il soit. En lisant les comptes rendus d'activité du SFI du début des années Quatre Vingt, on est frappé par le flou des budgets. On indique des pourcentages sans annoncer les sommes. On dépasse les quotats de la réforme; et toutes ces opérations sont dues au nouveau directeur du SFI en 1982, à savoir Klas Olofsson, un administrateur culturel fameux pour ses qualités d'économiste. C'est là un paradoxe car rien ou presque n'est transparent. En lisant *Filmen i Sverige* de Leif Furhammar, on apprend que des sommes conséquentes ont été investies dans le SFI sans qu'on sache réellement d'où elles viennent. Les « on dit » se multiplient et un documentaire espagnol relatif au financement de *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman postule le blanchiment d'argent via une banque irlandaise, quand la mafia yougoslave, elle c'est un fait, avait déjà produit les derniers films d'Arne Mattsson. Sans sources sûres relatives aux financements -possiblement occultes- du SFI, le projet historique est invalidé. Il est donc plus sage de se recentrer sur les activités seules de la Cinematek durant cette période.

Eivor Zimmerman et Gunnar Almér forment toujours le duo à la tête de la programmation pendant cette période.

Eivor Zimmerman mise sur la cinéphilie à court terme et fait entrer dans le panthéon de la canonisation quelques artistes contemporains comme Woody Allen ou Robert De Niro. On peut interpréter ses choix ainsi: ce qui importe est ce qui se passe en ce moment sur les écrans du monde entier.

Les années 1983-1984 voient *Fanny et Alexandre* triompher en salles, à la TV, et à la cérémonie des Oscars. L'intensification des activités après 1983 est justifiée une fois encore par Ingmar Bergman. La carrière à la fois locale et internationale du film remet la Suède à l'honneur. Pour montrer sa modernité, la Cinematek fait peau neuve.

Une exposition itinérante est organisée pour montrer à tout le pays le faste des costumes dessinés par Mago et autres artefacts utilisés pendant le tournage de *Fanny et Alexandre*. 10000 personnes viennent visiter l'exposition.

L'année suivante, la Cinematek célèbre officiellement son vingtième anniversaire. Comme lors du "premier" programme à ABF Huset à l'automne 1964, ce sont aux cinéastes de choisir un film. La programmation à 5 voix devient une programmation à 14 voix.

Jonas Cornell, Carl Henrik Svenstedt, Kay Pollak, Marianne Ahrne, Stig Björkman, Stefan Jarl, Lars Molin, Per Berglund, Ingela Romare, Erland Josephson et Stig Lasseby sont les metteurs en scène venant rejoindre Bo Widerberg, Jörn Donner et Vilgot Sjöman comme programmeurs ponctuels.

La programmation à plusieurs voix accentuée par la collaboration de Gunnar Almér et Eivor Zimmerman (bientôt directrice des acquisitions chez Sandrews) permet d'ancrer la Cinematek dans la société suédoise du folkhem et de coller à l'actualité en donnant une image moins poussiéreuse que les institutions de type muséal. Tous peuvent participer au programme. L'histoire n'est plus un objectif de la Cinematek.

En 1989, après les années floues de Klas Olofsson, on nomme une femme à la tête du SFI. Elle s'appelle Ingrid Edström, et *ô tempora ô mores*, elle est issue du monde de la Télévision. Ingrid Edström corrige les manoeuvres de Klas Olofsson, mais semble être une directrice assez peu charismatique.

L'année suivante, Stockholm se dote de son festival international. En proposant de nouvelles oeuvres qui n'auront pas de distribution en Suède, en organisant des projections mensuelles pour ses membres et en dédiant un "spotlight" chaque année à un artiste, le Festival International du Film de Stockholm devient un sérieux concurrent, malgré une coopération entre les deux entités.

Le centenaire du cinématographe approchant, les activités purement culturelles se développent à Stockholm. Le ciné-club de l'Institut adopte enfin le nom de Cinematek. Gunnar Almér (qui en 2006 est responsable de la diffusion du cinéma suédois à l'Etranger) mise sur la diversité et propose des rétrospectives autour de Jean Vigo ou de John Cassavetes. Ses efforts s'écroulent quand en 1992, la diffusion et la projection de films de qualité vient concurrencer les activités de la Cinematek.<sup>120</sup> Ce concept subjectif de "films de qualité" permet de rassembler des films récompensés à l'Etranger dans une même programmation.

"[...]l'Institut du Film veut perpétuer cette image d'une culture cinématographique en salle que Fågel Bleu (l'oiseau bleu) a depuis le milieu des années 80 et l'utilise comme complément des autres salles de l'Institut du Film et des activités de la Cinematek."<sup>121</sup>

Les quatre rétrospectives de films de qualité accueillent les oeuvres d'Arne Sucksdorff, des ateliers Meyer (Rainer Harlteb, Carl Johan De Geer et Håkan Alexandersson), des « classiques suédois » et de films d'Ingmar Bergman montrés chaque lundi à 19H00 tandis qu'une moyenne de 35 spectateurs se pressent au Fågel Blå. Mais ces 9000 visiteurs durant l'année sont très loin du succès escompté. En 1992, la Suède subit une crise économique et une inflation telles que la couronne suédoise (SEK) doit être dévaluée.

Comme lors de toute crise économique, on en ressent directement les conséquences dans les activités culturelles<sup>122</sup>.

#### 1994-2006: La Cinematek en questions

En mutipliant les écrans, on tue la spécificité de la Cinematek. Il faudrait resserrer le réseau des activités culturelles, mais les réactions sont trop lentes et trop maladroites.

En 1994, Lars Engqvist, un juriste, devient le nouveau directeur du SFI. Il est intéressé par une culture "rentable" et arrête le mensuel de cinéma Chaplin (1959-1997) qu'il juge trop coûteux. Engqvist propose un projet pour la création d'un authentique musée du film, à l'heure où on célèbre le centenaire du cinématographe. Mais cinq ans plus tard, le projet est abandonné quand le juriste quitte son poste.

La valorisation du cinéma en Suède intéresse peu. On préfère valoriser une infime part du patrimoine cinématographique suédois, à savoir Ingmar Bergman.

---

120 In *Stiftelsen Svenska Filminstitutet Årsberättelse 1992/93*, p.49 (Wallin & Dalholms Boktryckeri AB, Lund, 1993)

121 Ibid. p 56

122Cf tableau 1

La Suède est réputée pour ses téléphones portables, ses meubles faciles à monter, ses voitures résistantes et ses victoires à l'Eurovision. Au dernier, on doit le succès planétaire de ABBA.

Dans la Norvège voisine, en 1966, une jeune femme entônait une mélodie qui la mènerait loin des sentiers battus de la chanson pop. Åse Kleveland, citoyenne norvégienne et ancienne hégérie de l'Eurovision règne à la tête du SFI entre 1999 et la première moitié de 2006, bientôt remplacée par Cissi Elwin (issue elle de la Presse).

La période Åse Kleveland est caractérisée par la diversification et par la décentralisation des activités touchant le cinéma. Stockholm cesse d'être la capitale du cinéma suédois quand les studios de Trollywood attirent la plupart des créateurs sur la côte ouest, à Trollhätan, quand les Film pool, centres régionaux de production, fleurissent du nord au sud du pays, ou quand les ateliers de réalisations pour adolescents viennent remplacer les séminaires de sensibilisation à l'image.

L'Institut du Film Suédois couvre dès lors toute la Suède, mais au détriment de Stockholm. On encourage les adolescents à devenir de nouveaux créateurs, on crée un fonds Bergman d'aide à la réalisation pour les jeunes de moins de 18 ans, et on oublie que ce n'est pas l'argent qui permet aux génies de se déclarer. Le cinéma suédois redevient, une fois encore, synonyme d'Ingmar Bergman, et la Fondation Bergman vient évincer le projet de Musée du Cinéma.

Côté projections, on constate que les séances du Fågel Blå et du Skandia lèsent la Cinematek encore plus. En effet, comme dans le cadre de l'exploitation traditionnelle en Suède, on pense qu'en multipliant les écrans (et non les axes de programmation ou l'offre de films) on peut séduire un nouveau public. Or, les cycles chaque dimanche après midi au Skandia laissent une impression de déjà vu.

La Trilogie des *Mods*, les nouveaux films d'animation suédoise [sic!], les films de Johan Hagelbäck, de Kristian Petri, de Lasse Hallström, de Sven Nykvist, et les classiques suédois pour enfants se succèdent durant l'année 2000.

Le Folkhem sévit et nivelle toutes les activités par le bas. On produit avec trop peu d'argent et on néglige la distribution. Les écrans sont de plus en plus nombreux et de plus en plus modernes, mais l'offre de films n'est pas suffisante. Le e-bio et autres écrans numériques veulent remplacer complètement l'exploitation traditionnelle, quand moins d'un film par semaine a une première sur grand écran. La Suède a une des meilleures offres d'écrans par habitants et une des fréquentations les plus contre performantes d'Europe.

"En comptant le nombre de salles de cinéma per capita la Suède est le pays d'Europe où la densité est la plus importante."<sup>123</sup>

Les écrans sont partout, et l'écran stockholmois perd sa spécificité.

Pour remédier à cette crise, on fait appel à trois cinéphiles. Les directeurs de la programmation de cette ère de remises en question sont Jon Wengström, un homme des archives, Jan Holmberg, un chercheur de l'Institut de Filmologie et Kajsa Hedström, une ancienne collaboratrice de Folkets Bio et SF. On choisit des programmeurs spécialisés dans le domaine du patrimoine, dans celui de la critique ou dans le marketing. Toutefois, ces nominations n'empêchent pas la Cinematek de s'essouffler.

Entre la crise économique de 1992 et 2006, les spectateurs sont toujours moins nombreux.

A l'automne 2004, les 40 ans de la Cinematek ne sont pas célébrés. L'été suivant, la mort d'Einar Lauritzen est honorée discrètement par L'Académie Suédoise du Film dans la presse, mais *pas* par le SFI. Plus d'un an après la disparition de l'acteur le plus important pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique suédois, les multiplexes se répandent, la TNT s'installe, mais les possibilités de programmation n'évoluent guère.

Pourtant, la programmation de l'automne 2005 était pleine de rebondissements et permettait de penser le cinéma comme art urbain. Les architectes à l'écran, de Frank Gerry au *Ventre de l'Architecte* de Peter Greenaway, permettaient de glisser vers « Berlin à l'écran » et d'imposer une série très ecclésiastique et complète. Mais après la nouvelle réforme et le changement récent de direction au SFI, la programmation est sans tenant. Le politique, les difficultés financières et l'immobilisme font craindre pour l'avenir de la Cinematek.

---

123 In *Svenska Filminstitutets Verksamhetsberättelse 2002*, p.27 (Tryckeri Åtta45, Stockholm, 2003)

## Conclusion de la seconde partie

Quand Jan Olsson évoque son "écran national", on songe à la diversité supposée qu'une Cinematek stockholmoise peut offrir. Or, le canon esthétique - et politique - y est une arme d'auto-défense, une façon de geler le temps et l'évolution. L'histoire du cinéma qu'on nous conte sur l'écran stockholmois est loin des histoires du cinéma de Godard ou de celles rêvées par Peter Von Bagh.

« Le rêve d'un Sadoul ou d'un Mitry -écrire une histoire « personnelle » du cinéma mondial- semble définitivement relégué au passé. Au lieu de quoi, des comités s'affairent dans différents pays, les mêmes noms se retrouvant pour une grande part dans des éditions légèrement différentes (généralement sans donner le meilleur d'eux-mêmes dans ce contexte): cela ne peut que donner un résultat qui existe dans les rapports annuels, pas dans des intelligences humaines. »<sup>124</sup>

Les archives nationales et nationalistes, la répétition de canons esthétiques, le mythe de l'auteur et du classique issu de la Littérature, accusent une sauvegarde et une mise en valeur du patrimoine qui sont en 2006 anachroniques. Le cinéma suédois se montre en tant que tel 34 fois en l'espace de 42 ans. Or, l'idée d'unité nationale ou autre ne correspond aucunement à l'expérience du spectateur occidental de 2006.

Le post modernisme a déconstruit tout phénomène et les transpositions du mal de Jean Baudrillard rappellent que s'il y a une unité dans l'expérience du monde contemporain, elle est dans la perte. Or, la programmation de la perte (à laquelle on pourrait rapprocher le cycle sur les faussaires à l'automne 2005 à la Cinémathèque française), tout comme les tentatives pour moderniser la programmation et l'histoire du cinéma ces 20 dernières années, n'a que rarement sa place sur l'écran stockholmois. Le manque de diversité, de créativité, de réflexion, de connaissances, lèsent la Cinematek.

Depuis 1990 et l'apparition du terme Cinematek comme qualificatif du ciné-club de l'Institut, l'écran stockholmois est devenu « la vitrine des archives » tout en demeurant lacunaire. L'histoire s'écrit au passé, avec des rêves de cinéma suédois, de nouvelles vagues nationales et autres genres frelatés. Les réalités du phénomène cinématographique sont tombées en désuétude au profit des thèmes sociaux (le cinéma queer).

---

124 Von Bagh, p.121

La programmation sert à illustrer une société qui l'utilise à son tour comme instrument, non pas de savoir, mais de démonstration. La Cinematek écrit l'histoire du cinéma d'un autre âge, célèbre avec nostalgie un passé révolu, concurrence l'Art et Essai, et se plaint de la perte conséquente d'audience<sup>125</sup>, sans assouplir ses tarifs et sans moderniser le fonds de ses projections.

---

125 "durant 2004 il s'est vendu pour la première fois plus de DVD que de places de cinéma" In *Svenska Filminstitutets Verksamhetsberättelse 2004*, p.6 ( Tryckeri Trydells Svenska Filminstitutet. Stockholm, 2005 )

## CONCLUSION GENERALE

Ecrire l'histoire de la Cinematek et analyser sa programmation a une valeur non négligeable puisqu'en écrivant cette histoire inédite, on envisage pour la première fois son devenir.

Alors que les séances du Musée d'Art Moderne à la fin des années Cinquante optaient pour la diversité héritée des projections de l'ère du muet, et rencontraient un énorme succès public, les cycles de la Cinematek de 2006 ne sont guère enchanteurs.

A l'automne 2006, c'est la rubrique nécrologique qui est à l'honneur. Des hommages à Vilgot Sjöman, à Shohei Imamura, à Alida Valli (tous les trois décédés en 2006), à Henrik Ibsen (disparu il y a tout juste un siècle) remplissent l'espace de programmation. Ce ne sont que des noms propres, des stars locales et internationales, des auteurs, et parmi ces quatre noms on compte deux écrivains: Sjöman et Ibsen! Ce sont bien les catégories attristantes du classique et de l'oeuvre, de l'artiste et du génie qui sont présentées une fois encore. On nous vante le festival du film italien. Le cinéma comme héritier du 19ème siècle met à mal la programmation comme réécriture permanente de son histoire.

Déjà, lors de la célébration du centenaire du cinématographe, Jan Olsson, décrit la cinémathèque dans son article "...et quand le cinéma a vécu cent ans, oui sûrement...", critiquant la programmation de la cinémathèque comme étant pleine de lacunes; ce que la présente analyse vient appuyer. Sans programmation créative, il n'y a pas de culture filmique, juste des projections vidées de sens, et on peut alors questionner la légitimité d'une telle institution.

On oublie en 2006 que le montage et la programmation articulent le moment avec le mouvement de la pensée. La série et la redondance, elles-mêmes sous-divisées en cycles nationaux et explorations de carrières montrent que ce sont les accidents et les rencontres qui occasionnent les programmes les plus remarquables. Trouver les instants qui font sens, qui mettent en perspective certains aspects, est ce qui constitue le noyau dur de l'acte de programmation, et ce qui fait souvent le plus cruellement défaut à Stockholm comme à Paris. Il faudrait revenir aux sources et arrêter de concurrencer l'Art et Essai pour légitimer la Cinematek à une époque où il est plus facile de commander un film muet via la VOD que de le voir sur grand écran.

Le patrimoine cinématographique devient un patrimoine audiovisuel chez le particulier. Mais la Suède ne participe pas non plus à ce développement, contrairement à la Norvège. La volonté de l'Institut du Film Norvégien est de suivre le développement des pratiques culturelles de son public. Et comme au début du 21ème siècle, le consommateur est dorénavant habitué à disposer de tout chez lui, les archives sortent de leurs casemates pour entrer elles aussi dans les foyers. On peut déplorer ce phénomène, mais il est certainement plus informatif de regarder les trésors des archives sur un écran d'ordinateur, que de revoir une énième fois *Les Yeux Sans Visage* en version censurée. Le spectateur est alors son propre programmeur, il a peut-être un savoir plus limité, mais l'accès aux sources lui permet de participer plus activement à la survie des films qu'en étant public de l'écran stockholmsois.

Il serait plus profitable pour les cinéphiles d'avoir accès aux films des archives suédoises sur l'écran stockholmsois plutôt que de voir une fois de plus une rétrospective dédiée à Jean Renoir avec des copies prêtées par la France. Il semble que le patrimoine cinématographique soit négligeable en Suède puisqu'il n'appartient pas aux grandes histoires du cinéma d'un Bordwell, reléguant le cinéma européen dans une catégorie étrange, où Fellini, Fassbinder et Godard sont les points de repères inébranlables, les saints canonisés par la doxa.

La Suède a des souvenirs plein de Victor Sjöström et d'Ingmar Bergman. Elle rêve ses nouveaux créateurs sans montrer les oeuvres de *tous* ceux qui ont participé à son essor. On canonise quelques noms dans une programmation, qui sans savoir et sans perspective n'a plus de sens. Car « [...]quand la base est un savoir creux, les idées de programme ne sont plus que des parasites. »<sup>126</sup> En cela, la Cinematek de 2006 inspire peu les générations de créateurs à venir, car elle n'articule que rarement les oeuvres entre elles. Elle perd sa vocation historique, qui au 21ème siècle est, comme le déplore Peter Von Bagh, impersonnelle et creuse. Le cinéma a peut-être un avenir en Suède. La matière est là; tout reste à faire.

---

126 Von Bagh, p.121