

Conférence « Les archives filmées » par Jean-Yves de Lépinay

Jean-Yves de Lépinay est enseignant, documentaliste et programmeur indépendant pour le cinéma et l'audiovisuel. Il a été, près de vingt ans, directeur des programmes au Forum des images à Paris. Il est aussi président de l'association P.I.A.F. qui regroupe responsables de fonds audiovisuels et documentalistes chercheurs d'images et de l'association Images en bibliothèques, qui œuvre pour la mise en valeur des collections cinématographiques et audiovisuelles dans les bibliothèques publiques.

Introduction

Jean-Yves de Lépinay débute sa conférence par la lecture de cette citation, que l'on doit vraisemblablement à E. Hospitalier, parue le 25 novembre 1896 dans la revue *La Nature*, c'est-à-dire juste peu après les premières projections cinématographiques : « Grâce à cet appareil, tout le monde pourra voir revivre la sortie de l'église du mariage mondain de M. X... avec Mlle Y..., la fin de course du Grand Prix, le défilé des cuirassiers de la revue du 14 juillet et les innombrables scènes vécues chaque jour dans notre Paris si pittoresque ». « Que d'applications utiles à l'enseignement des arts et des sciences, à l'enregistrement et à la conservation des grandes scènes théâtrales, etc., n'aurons-nous pas à enregistrer lorsque l'appareil, d'un prix modique en somme, se sera généralisé, démocratisé, et sera entre toutes les mains comme le sont aujourd'hui la jumelle photographique et le vérascope ! Quelle joie éprouveront nos neveux à faire revivre leurs ascendants grâce à des épreuves cinématographiques soigneusement conservées ! »

Également peu après la création du cinématographe, un journaliste écrit par dans *Le Télégramme* : « Avec le cinématographe, la mort a cessé d'être absolue ». Il apparaît ainsi que le cinéma a tout de suite été perçu comme un outil d'archive, pas seulement comme un outil de mémoire des événements mais aussi de mémoire de la vie.

Tout ce qui a été filmé et conservé depuis 1895 constitue un ensemble d'archives considérable dont on ne connaît pas le volume : autant de sources possibles pour l'historien mais aussi le sociologue, l'architecte, l'urbaniste et pour d'autres usages encore, par exemple purement distractifs comme l'emploi d'archives dans certaines émissions de variétés, ou bien des usages politiques.

La création effective des fonds d'archives est plus tardive. On doit le premier projet d'une archive du cinéma à Boleslaw Matuszewski, un opérateur polonais installé en France. En mars 1898, il publie *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, suivi de *La Photographie animée, ce qu'elle est et ce qu'elle doit être*. Il envisage la conservation des films dans une perspective historique positiviste. Ces réflexions n'ont pas donné lieu à la création d'un dépôt cinématographique dans la foulée mais ont suscité des débats notamment au Conseil de Paris, en pointe sur ces questions à l'époque.

Les premières cinémathèques naissent chez les producteurs d'actualités cinématographiques. En 1909 Pathé Journal voit le jour, suivi par Gaumont. Ces structures ont la particularité de conserver leurs

images, et aujourd'hui Gaumont Pathé archives est l'une des sociétés d'archives d'actualités cinématographiques les plus riches au monde.

On peut aussi évoquer le projet d'« archives de la planète » d'Albert Kahn, banquier philanthrope, qui a été mis en place avec un pionnier de la géographie humaine, Jean Brunhes : « La photographie stéréoscopique, les projections, le cinématographe surtout, voilà ce que je voudrais faire fonctionner en grand afin de fixer une fois pour toutes des aspects, des pratiques et des modes de l'activité humaine dont la disparition fatale n'est plus qu'une question de temps. » Ce projet dépasse la création d'archives cinématographiques en soi. De 1909-1931, Albert Kahn fait tourner des images cinématographiques et autochromes aux quatre coins du monde par des opérateurs qu'il a formés, toujours en lien avec des questions politiques, sociales, de géographies humaines qui viennent alimenter son « Projet d'action pour la paix dans le monde ». Il présente ces images à des décideurs et des hommes politiques avec pour objectifs qu'elles puissent contribuer à ce que les peuples se connaissent, se comprennent et vivent en paix. En 1931 son fonds s'interrompt à cause de la crise et il meurt oublié et pauvre en 1940. Il s'agit là premier projet conscient de constituer une archive de cinéma pour la paix.

(Archive de Lucien Le Saint commandé par Kahn Sur la pêche à la morue à Terre-neuve.)

Les premières cinémathèques vont naître de projets éducatifs : il s'agit de cinémathèques de diffusion qui vont rassembler des films pédagogiques utilisés dans les écoles. Il faut savoir qu'il n'y a pas eu de rupture entre les usages de la lanterne magique dans les classes et l'utilisation des films. Certains appareils de projection permettaient de diffuser aussi bien des plaques de lanterne que des films. Cette continuité a été favorisée par l'église catholique d'une part et par la Ligue de l'enseignement dans un combat très fortement laïque dominé par la franc-maçonnerie d'autre part. Ces deux options très fortes ont favorisé la création de cinémathèques scolaires qui vont constituer très tôt des fonds de mémoire locale, une dizaine d'années avant qu'on s'avise que le cinéma est un art et que naisse le mouvement des cinémathèques modernes au milieu des années 30. En France, on constate une diversité de structures régionales pour beaucoup antérieures au grand mouvement des cinémathèques modernes qui sont des musées du cinéma.

Aujourd'hui il existe tout un tissu de cinémathèques régionales, véritables mémoires locales grâce à leurs fonds de films amateurs. Le cinéma amateur naît avec l'invention du Pathé Baby en 1922, et sa diffusion à partir de 1923-1924. Aujourd'hui une myriade de structures publiques, privées, associatives, amateurs possèdent un patrimoine amateur d'une très grande diversité mais qui pose des problèmes d'inventaire, de conservation, de description, de diffusion... Cela représente un marché avec des enjeux commerciaux très importants, objet de tensions assez fortes entre des grands opérateurs internationaux (parmi lesquels le fonds Getty Images dont la domination est majeure pour la photo). La France dispose de peu de grandes structures de niveau international. On peut citer l'INA, que l'on pourrait rapprocher de la Rai et la BBC au niveau européen : ces fonds sont engagés dans le développement de leurs propres collections en faisant l'acquisition d'autres fonds afin d'obtenir une taille critique au niveau mondial. Il faut également noter la création plus récente de start-up telles que Shutter Stock, qui vendent des images à des prix défiant toute concurrence pour la publicité ou le cinéma.

Petite histoire du film d'archive

Il s'agit maintenant de tracer une très rapide histoire pour faire apparaître quelques formes puis quelques écritures particulières.

Vertov a vraisemblablement réalisé le premier film d'archives en 1918 pour le premier anniversaire de la Révolution. Ce film, perdu depuis 1921, a été retrouvé grâce à une liste complète d'intertitres dans une bibliothèque de littérature comportant un fonds Maïakovski, puis restauré et présenté au festival de documentaire IFFR. En même temps qu'il invente le premier film d'archives, Vertov invente le premier film de montage. La question du montage est très discutée durant ces années-là chez les pionniers du cinéma soviétique. Dès *L'Anniversaire de la révolution* Vertov met en pratique sa conception du montage. Il s'oppose à ce sujet à Eisenstein sur la question du récit que Vertov appelle « l'anecdote » et qu'il considère comme l'opium du peuple. Le « ciné-œil », conception du cinéma pensée par Vertov, est un œil mécanique qui permet de voir le réel mieux que notre œil naturel. Le cinéma serait une façon de mieux voir et de comprendre la réalité et en particulier les rapports de domination. Le montage n'a pas, selon Vertov, pour fonction de raconter une histoire mais de révéler ce qu'on ne verrait pas sans lui. Eisenstein lui oppose le « cinéma-poing » : le cinéma doit produire un choc qui incite les spectateurs à s'engager pour la révolution et le scénario joue un rôle dans ce phénomène. Dans *L'Homme à la caméra* Vertov met en relation des gestes (celui de la couturière et de la monteuse de cinéma par exemple), tisse des réseaux, des correspondances visuelles qui ne sont pas des correspondances de récit. Le montage se fait musical, il produit une rythmique. *L'Homme à la caméra* fait partie de ces « symphonies urbaines » qui prennent la ville, la mécanique comme sujet. Il s'agit d'une ode au travail joyeux significative de cette période mais c'est également un film de propagande révolutionnaire.

(Extrait *L'Homme à la caméra*)

D'autres films de cette époque sont significatifs, notamment *La Chute des Romanov* (1927) d'Esther Choub, une monteuse dont le travail consistait à remonter les films américains pour les rendre acceptables politiquement pour le public soviétique. *La Chute des Romanov* est un film d'archives de propagande qui montre comment vivaient les Romanov et le peuple avant la révolution de 1917.

On peut aussi citer *Histoire du soldat Inconnu* (1932) du cinéaste belge Henri Storck, réalisé à partir d'images d'actualités de 1928 : « Ce film est un montage d'actualités de 1928, l'année du pacte Briand-Kellog qui déclarait mettre la guerre hors la loi » alors que les pays signataires continuaient à vendre des armes. Les images d'archives sont utilisées ici pour mieux montrer le réel, en discuter.

Paris 1900 de Nicole Védres (1947) est un film 100% archives très important. Nicole Védres est une romancière qui a réalisé quelques films dont celui-ci. Il s'agit d'un film de montage, monté avec Resnais. Les images utilisées ont des sujets et des formes extrêmement différents : elles proviennent d'actualités, de films burlesques tous tournés autour de 1900. L'ensemble est sonorisé avec une voix-off.

Autre film important à retenir : *Mourir à Madrid* (1963) de Frédéric Rossif, réalisé contre la guerre civile en Espagne. Il s'agit de l'un des premiers documentaires à sortir en salle sur ce sujet et il a été interdit de sortie pendant deux ans. Pour ce film, Rossif a fait un travail d'enquête dans des fonds d'archives dispersés. La guerre d'Espagne a été beaucoup filmée notamment par les Républicains, elle est très

documentée. Mais il n'y a pas que des archives *Mourir à Madrid* : Rossif a tourné clandestinement en Espagne pour mettre en relation des images de l'époque et des archives.

Le Chagrin et la pitié (1969) de Marcel Ophüls marque le moment où l'on va réellement mixer témoignages et images d'archives. Ophüls ne recourt pas à la voix off mais enregistre des témoignages : les images d'archive sont utilisées à l'appui de ce que disent les témoins. Le film met en cause pour la première fois le mythe gaulliste partagé par le PC d'une France résistante : il y a eu des collaborateurs en France également, notamment à Clermont-Ferrand où Ophüls tourne. Le film a été bloqué pendant longtemps à l'ORTF par des opposants, c'est la raison pour laquelle il est sorti au cinéma.

Dans *Lettres de Sibérie* Chris Marker fait une expérience marquante : il monte une séquence reprise trois fois avec trois commentaires différents en voix-off : on prend alors la mesure que le sens n'est pas seulement dans l'image et dans le montage mais aussi dans le discours de la voix-off. La voix-off va être une question centrale dans le film 100% archives. Marker, grand collectionneur, a expérimenté de nombreux usages de l'archive. On peut citer *Le fond de l'air est rouge* (1977) dans lequel des archives du monde entier sont convoquées et dont il a refait le montage à différentes époques, ou encore *Level five* (1996) dont la deuxième partie est documentaire et dans laquelle il montre que l'image d'archive n'est pas une illustration : il faut la regarder, vérifier ce qu'elle dit et d'où elle vient. Dans ce film, Marker fait une analyse de la photographie des soldats qui plantent le drapeau américain à Iwo Jima.

(Extrait du Fond de l'air est rouge)

On constate ici une utilisation de l'image qui aurait été éliminée de tout autre film car considérée comme ratée. Pour Marker elles témoignent de l'émotion liée au moment, de ce qu'elles sont fabriquées par des êtres humains dans un certain contexte. Il ne s'agit nullement d'images interchangeables qui n'auraient pas de point de vue. Ces « ratages » portent en eux la marque de leur subjectivité et de l'événement en train de se faire.

Avant l'invention de la vidéo en 1965, le cinéma était un flux continu qu'il était difficile d'interrompre. Le travail de Marc Ferro a constitué un moment important en ce qu'il montre que le cinéma est une source pour l'histoire. Cette approche n'était pas évidente pour les historiens. On peut en effet considérer que *La Bataille d'Alger* ne dit rien sur la guerre d'Algérie ; pour Marc Ferro si le film n'est évidemment pas une thèse sur la guerre d'Algérie, il reste un document que les historiens peuvent et doivent prendre en compte. *La Marseillaise* de Jean Renoir n'est pas un film sur la Révolution mais sur la façon dont le Front populaire réutilise le mythe de la Révolution.

Dans l'émission télévisée *Histoire parallèle*, Marc Ferro montre des archives de sources différentes (françaises, allemandes, américaines) et les commente. Cet extrait est significatif du travail qui se fait à partir de ces années-là où grâce à la vidéo on peut revenir sur les images et les confronter avec d'autres. Il s'agit d'un travail de philologue qui préfigure celui entrepris par Daniel Schneiderman avec *Arrêt sur images*.

(Montage d'extraits d'Histoire parallèle avec Marc Ferro et René Rémond)

L'historien commente directement les images diffusées à l'antenne. Dans la lignée de cette émission, *Mystères d'Archives*, passionnante série d'Arte, s'interroge sur les points de vue, les discours produits par et sur les archives.

Peter Jackson, qui a notamment réalisé *Le Seigneur des anneaux*, un remake de *King Kong* ou encore *Le Hobbit*, est aussi l'auteur de *Pour les soldats tombés*, un film documentaire britannique et néo-zélandais commandé à l'occasion du centenaire de la Première guerre mondiale par L'Imperial War Museum (Musée Impérial de la Guerre) de Londres. Ce documentaire ne ressemble pas à un certain nombre de films qui utilisent la colorisation, forme dominante de l'utilisation des archives à la télévision aujourd'hui, y compris dans les films 100% archives. *Pour les soldats tombés* compte un certain nombre de particularités : il n'utilise pas de voix-off, il s'agit d'un film avec un montage d'images mais aussi un montage de témoignages : des voix hors-champ d'anciens combattants. Peter Jackson a eu accès à 600h de témoignages enregistrés par L'Imperial War Museum dont il a fait un montage avec ses assistants. Les images sont colorisées mais pas tout au long du film. Dans la première demi-heure, les images en noir et blanc sont diffusées dans leur cadre d'origine. Puis intervient le passage à la couleur, à la faveur d'une mise en scène qui s'affirme comme telle.

(Extrait de Pour les soldats tombés (They Shall Not Grow Old) de Peter Jackson 2018)

On voit ici le travail d'un cinéaste, la façon dont il part des images d'archives, les présente, donne à voir d'où elles viennent et nous prépare avec ce grand mouvement de zoom et ce fondu au blanc, à un autre régime de l'utilisation des archives : la colorisation et la sonorisation avec des dialogues ré-imaginés, des sons réenregistrés.

Cela nous amène à nous interroger sur cette idée, jamais exprimée par Jackson, qui voudrait que l'on justifie la remise en couleurs pour retrouver la réalité. C'est la thèse défendue par les producteurs et réalisateurs d'Apocalypse. On pourrait ainsi tendre à retrouver la réalité. Cette approche est philosophiquement un vrai débat. Vertov et Marker montrent que les images et le montage sont des points de vue et non pas le réel. Vertov et Marker préconisent que le spectateur se dise toujours qu'il est en face d'une représentation et non pas du réel, d'une représentation possible de la réalité qui est le signe d'un point de vue, « le point de vue documenté disait » Jean Vigo. Penser que l'on va refabriquer du réel en colorisant les images est un leurre même sur un plan philosophique qui va à contre-sens de ce que devrait être le travail du spectateur. Peter Jackson met en scène ce passage et donc justifie la colorisation par un dispositif qui fictionnalise. Ce débat est complexe et pose la question du respect que l'on doit à l'archive ? Est-elle sacrée ? On peut sans doute en faire ce qu'on veut, la question étant de savoir comment on le fait.

Quelques écritures particulières

En 1962, le producteur d'actualités cinématographiques Gastone Ferranti eut l'idée de donner au cinéaste Pier Paolo Pasolini, déjà célèbre, l'accès aux archives de ses bobines d'actualités de 1945 à 1962, afin de répondre à la question : pourquoi cette peur d'une guerre partout dans le monde ? La réponse de Pasolini à la question originelle est simple. La lutte des classes explique la guerre. Le film se termine sur un monologue imaginaire de Youri Gagarine, qui note, après avoir vu notre planète de

l'espace, que, contemplés de cette distance, tous les êtres humains sont des frères qui devraient renoncer aux pratiques sanglantes de la Terre.

Trouvant le film que Pasolini a réalisé trop marqué à gauche, le producteur décide de ne pas le sortir, et demande à l'écrivain Guareschi (1908-1968) (auteur de *Don Camillo* de 1948), satiriste très à droite, de tourner un second volet. *La Rage* devait donc réunir deux films antagonistes, la deuxième partie, réalisée non indépendamment, mais en réponse, dénaturant la première. Pasolini récuse violemment le procédé et renie son film présenté d'une telle façon... qui ne sera d'ailleurs jamais diffusé ainsi.

Extrait de La Rabbia

Pasolini a essayé d'inventer une forme. Il ne fait pas un film historique, son film est à la fois un discours et un chant. L'image d'archives engendre ce chant poétique et pour Pasolini cela n'a aucun sens de le comparer au film de Guareschi. Cette question du montage poétique est par ailleurs travaillée par Artavazd Péléchian.

On peut s'intéresser également au travail d'Harun Farocki et Andrej Ujica dans *Vidéogrammes d'une révolution*, film dans lequel la révolution roumaine est analysée à travers les actualités télévisées confrontées à des témoignages et à d'autres images.

Une autre forme d'écriture singulière à partir des archives serait celle de Bill Morrison qui déclare : « Une pellicule se dégrade de différentes manières, toutes aussi intéressantes les unes que les autres. Cette dégradation exprime quelque chose qui va bien au-delà de cette grande idée de l'évolution simultanée de l'homme et des médias. Elle exprime avant tout la notion initiale du temps qui passe, inexorablement. C'est une idée certes triste ou tragique, mais qui peut être aussi très belle. Nous ne pouvons rien y faire sauf accepter de prendre du plaisir au voyage ou l'accepter simplement pour ce qu'il est. »

Bill Morrison. Propos recueillis par Pip Chodorov pour le magazine Court-Circuit, février 2005.

Son travail est pleinement plastique puisqu'il s'intéresse à la matière même de la pellicule. On pourrait le rapprocher du courant des films de found footage pratiqués par des Américains comme Martin Arnold mais aussi du *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger ou encore des films de Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi.

Bande annonce Decasia / Bill Morrison 2001

Ici on est vraiment dans la matière analogique : qu'est-ce que cela devient à l'ère du numérique ?

On pourrait revenir à l'exemple de la série *Apocalypse* avec le procédé de remise en couleurs. Un des principaux reproches fait par les historiens concerne ce procédé d'un montage « toute archive » accompagné d'une voix-off. La voix-off de Mathieu Kassovitz, contrairement aux voix-off entendues ici, est omnisciente, elle ne laisse aucune contradiction au spectateur, alors qu'elle est nécessairement orientée. Par exemple, dans le volet consacré à la guerre froide, il y a un filtre anticommuniste évident. D'autre part, cette série est incapable de traiter la problématique de l'image

manquante : que fait-on pour évoquer un sujet quand les images manquent ? Ce point est important concernant l'utilisation des images d'archives aujourd'hui.

Un autre point important concerne la décontextualisation des images :

Extrait Palmyre, patrimoine menacé / Martin Papirowski 2017

Une phrase apparaît sur le haut de l'image, quasiment impossible à lire pour le spectateur, pour l'informer que les images montrent les destructions perpétrées par le régime de Bachar el-Assad alors que le film diffusé sur Arte porte sur Daesh. La numérisation va de pair avec la fragmentation et la décontextualisation. Il y a une responsabilité des diffuseurs et des documentalistes de toujours maintenir et de rappeler les contextes.

Le numérique a également tendance à laisser penser que l'image est une preuve. On peut citer le film amateur de l'assassinat de Kennedy. Chaque photogramme est numéroté, commenté, analysé car « la vérité serait dans l'image ». Cela perdure sur le web où pullulent les deep-fake. Le trucage des photos et des textes n'est pas une nouveauté, ce qui l'est est la façon dont cela circule.

(Photo) Film amateur tourné à Dallas le 22 novembre 1963 / Abraham Zapruder

Conclusion

Jean-Yves de Lépinay achève sa conférence sur l'idée que l'on peut manipuler, transformer les images d'archives pour s'en servir comme support de création.

Montage Star Wars,

Smooth Criminal,

Happy Shining

Georges Didi-Huberman

Les vendredis de la philosophie, France Culture, émission du vendredi 20 mars 2009 : Politique de l'imagination, une rencontre avec Georges Didi-Huberman.
http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/vendredis/fiche.php?diffusion_id=71070