



Compte-rendu : *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire.*

Pisano, Giusy (dir.). *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire.* Paris: L'Harmattan Éditions Distribution, 2014. 364 pages.

Compte-rendu par Annaëlle Winand

Dirigé par Giusy Pisano, l'ouvrage est issu des interventions du VIII^e Congrès de l'Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel en 2012. Cette collection d'articles explore, des points de vue esthétique, historique et sociologique, les archives utilisées dans les processus créatifs cinématiques et audiovisuels. Les démarches, études et projets sont regroupés autour de quatre grandes thématiques qui reflètent nombre de préoccupations actuelles sur le sujet et proposent de nouvelles approches pour étudier l'histoire du cinéma et des arts audiovisuels.

Partie 1. L'archive-matériau

Dans le premier chapitre, l'esthétique du réemploi est mise en avant à travers des travaux d'artistes utilisant le *found footage*, pour en révéler les dimensions politiques, culturelles et historiques. Le réemploi est tout d'abord politique et écologique pour Marta Alvarez (« Entre écologie et militantisme : les réécritures audiovisuelles de María Cañas, l'Archiviste de Séville »), avec l'utilisation d'images « déchets » par l'artiste Maria Cañas. Celle-ci pose la question de la propriété affiliée aux images en les recyclant. Alvarez interprète ainsi son œuvre comme un geste politique, en traçant un parallèle avec le travail de Craig Baldwin. Dans le même esprit, le texte de Livio Belloï (« L'archive comme espace de re-création (II) : du recyclage d'images disqualifiées (Peter Tscherkassky, *Coming Attractions*, 2010) ») propose une lecture du film de Tscherkassky, sous l'angle du processus de la transfiguration. Le *found footage* utilise l'image « si commune, obscène ou insignifiante soit-elle » pour la re-crée et la maintenir dans un « espace de conservation » (Belloï, p. 39).

L'esthétique du *found footage* passe également par la perception de ces images. Parfois, celles-ci font appel à un imaginaire ou à des souvenirs précis pour mieux les tromper et les manipuler, amenant le spectateur à une confusion perceptive. C'est le cas des films d'horreur qualifiés de *found footage*, pseudo-archives semant le doute sur la possible réalité des événements filmés grâce à l'autorité présumée du document (Charles Quiblier, « Film d'horreur et found footage : jouer à se faire peur, avec des images qui jouent à faire vrai »). Jouant également sur les codes du cinéma de genre avec l'œuvre *Long Live the New Flesh* (Eugénie Zvonkine, « Long Live the New Flesh de Nicolas Provost, une analyse du spectateur contemporain ») l'artiste Nicolas Provost propose un équivalent contemporain des altérations et coupures de pellicules en manipulant les pixels des images pour questionner les habitudes perceptives des spectateurs. Toujours en faisant appel au même registre d'une esthétique désignée, Julien Péquignot (« Clip, archives et création audiovisuelle : le cas d'Iron Maiden ») illustre l'usage minoritaire, mais significatif, des documents d'archives dans les vidéo-clips. À partir de l'analyse de *The Trooper*, l'auteur conclut que les images considérées comme des archives appellent à deux lectures, l'une documentaire et/ou moralisante et l'autre renvoyant à une trace du passé, comme « substrat du réel ».

Deux films, mêlant images d'archives et images tournées, sont ensuite analysés. Il s'agit de *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis (Sylvain Louet, « Intriguer l'archive : l'écriture cinématographique de l'Histoire comme rite d'orientation ») et *Cinéman* de Yann Moix (Chloé Delaporte, « Entre stock-shot et found footage : les archives à l'épreuve dans Cinéman »). Ces incrustations d'archives parfois considérées comme des intertextes citationnels (Delaporte, p.129) confondent les frontières de la fiction et l'archive (Louet, p. 117) en renvoyant vers une réflexion sur la perception de l'histoire et du temps par le spectateur.

Outre les perspectives spectatorielle et temporelle, du point de vue de l'éthique, ce sont les manipulations esthétiques des archives audiovisuelles qui préoccupent les auteurs. C'est ce que souligne Philippe Roger (« Les enjeux de l'archive filmée : positions et propositions (à propos du documentaire Le récital de Besançon) ») en posant la

question : est-ce que tout est archive? En appuyant son argument sur le documentaire *Le récital de Besançon*, il décortique les surexpositions et les surexploitations des documents et des « images d'archives violables à merci » (Roger, p. 94). Cette idée de l'exploitation des images et du passé est également évoquée par Viva Paci (« Cinéma en galerie... »), mais cette fois-ci dans l'optique de l'exposition. Elle compare ainsi une vision plus vidéographique des œuvres construites à partir de fragments de l'histoire du cinéma, exposées dans des musées et une autre vision plus cinématographique, qui utilise pourtant les mêmes matériaux.

Partie 2. L'archive-symptôme

Le deuxième chapitre évoque la dimension affective et personnelle des archives, ainsi que la fragilité des archives non-institutionnalisées. Comme le souligne Maxime Cervulle (« Archives affectives, genre et délibération critique. La réception d'Irréversible par la presse française »), il s'agit en effet de nouvelles pistes d'interrogation et sources nouvelles d'analyses esthétiques du cinéma qui ne laissent pas indifférent. En questionnant les coupures de presse autour de la sortie du film *Irréversible* (2002) de Gapsar Noé, Cervulle récolte l'affect provenant de l'expérience spectatorielle et met en évidence son influence sur le jugement des journalistes. L'émotion n'est pas seulement présente dans le film projeté mais se retrouve également dans les archives personnelles, accumulées dans le cadre du travail de création. Le réalisateur Guy Gilles a conservé différents types de documents autour de projets artistiques : films, images, peintures, mais également des cartes postales et des photos de famille que Mélanie Forret interprète comme de « multiples formes de souvenir » (« Les photographies de Guy Gilles, traces et repères d'un cinéaste » p.6.) renforçant l'aspect émouvant des films.

Plus loin, Claudine Le Pallec Marand se penche sur les archives cinématographiques : archives « malgré elle[s] » elle interroge leur qualité de preuve dans une analyse esthétique. En étudiant le film *Anatomie d'un rapport* (Luc Moullet et Antonietta Pizzorno, 1975) à partir de l'analyse de sources orales et d'un corpus de critiques, Le

Pallec Marand développe alors l'idée d'archive *adéquate* comme « orientation revendiquée du travail sur/pour les archives pour faire reconnaître la *pratique* esthétique d'un film » (« De l'usage de l'archive adéquate dans une analyse filmique » p. 179).

Partageant une préoccupation liée aux archives orales, Yannick Pourpour (« "Que reste-t-il de nos cabines ?" Vers un nouveau gisement archivistique ? ») s'intéresse aux archives des projectionnistes, source fragile de l'histoire du métier, car la pratique se situe dans une tradition principalement orale. Il réussit néanmoins à récolter des documents tels que les cahiers de bord, des notes et autres informations sur les copies de films, qui deviennent obsolètes avec le passage au numérique.

Différentes initiatives ont été mises en place pour révéler et supporter ces documents personnels. Il s'agit des premiers pas vers une institutionnalisation des archives affectives, comme le remarque Mirco Santi (« La famille en un clic : étude d'une archive en ligne de home movies »), en présentant un projet de mise en ligne de films de famille, monté par L'Archivio Nazionale del Film di Famiglia (ANFF) en collaboration avec des universités et Camera Ottica, un laboratoire de restauration. Selon l'auteur, les plateformes numériques encouragent en effet la conservation et le partage de ce genre de film, « unité minimale d'une manière renouvelée de lire le monde » (Santi, p. 197).

Partie 3. L'archive-réseau

Les nouvelles technologies et leur accès nous plongent actuellement dans une phase de « post-cinéma » hors salle, qui entraîne de nouvelles formes de cinéphilies, passant par le numérique et les réseaux. Pour Leonardo Quaresima (« Du cimetière des éléphants au parc thématique ? L'archive à l'époque de la numérisation »), ces changements transcendent la distinction traditionnelle entre valeur performative et valeur muséale des films et amène le cinéma à l'aube d'une « nouvelle histoire » (Quaresima, p. 230). Cependant, en matière de valeur, quand on évoque le réseau et le

partage, il est rapidement question de matières légales. C'est sur ce sujet que se penche Caroline Renouard (« Les "pirates" du web : archives de films rares et réseaux illégaux ») en l'analysant dans une perspective cinéphile. En effet, nombreuses sont les plateformes en ligne proposant des films de manière illégale : de véritables communautés de partage sont créées, tissant un lien intime entre les films, les spectateurs et les personnes qui les distribuent. De la transmission naît la préservation et ces sites de partage deviennent dans certains cas de véritables institutions archivistiques, effectuant non seulement le téléchargement et l'identification des œuvres, mais, parfois même, leur restauration. Toujours ancré dans le contexte particulier du web, l'article de Clément Puget traite du webdocumentaire en tant que source pour étudier un événement (« 17.10.61. Webdocumentaire, archives et événement »). Adapté au cadre de l'internet, ce type de documentaire peut servir, selon Puget, de remède à l'absence de certaines sources documentant le passé évoqué dans l'œuvre filmée.

Partie IV. L'archive source

Ce dernier chapitre porte sur les sources secondaires et les archives indirectes qui entourent les films et leur culture. Que nous révèlent en effet ces indices externes sur l'histoire du cinéma ? Des archives gouvernementales, par exemple, peuvent témoigner d'une facette particulière de l'histoire du cinéma d'un pays. C'est ce que démontre Alina Popescu (« Les dossiers de la Securitate, de nouvelles sources pour comprendre le fonctionnement de la cinématographie roumaine à l'époque communiste ») en analysant les dossiers de la Securitate roumaine durant l'époque communiste. Ces derniers nourrissent en effet des biographies non officielles des cinéastes surveillés, parfois même jusqu'à un certain degré d'intimité.

Quand les documents proviennent du domaine culturel, ce sont des pratiques cinéphiliques qui peuvent être mises en lumière (Delphine Chedaleux, « Les magazines populaires, des archives au service d'une histoire culturelle du cinéma français. L'exemple de Cinémonde 1946-1950 »). En se penchant sur le magazine

populaire *Cinémonde* après la Deuxième Guerre mondiale, Delphine Chedaleux met le doigt sur des pratiques souvent peu étudiées, comme le culte des vedettes.

Toujours dans le domaine de la pratique spectaculaire, il est question des archives de l'art magique dans le texte de Frédéric Tabet (« Les Archives de l'art magique, ou, pour en finir avec le mythe de la source enchantée »). Il suggère qu'il faudrait réévaluer cette pratique de la même manière que cela a été fait pour le cinéma des premiers temps. Or, cette action est rendue difficile par l'éclatement des sources pour étudier l'art magique, sans compter le secret professionnel inhérent à cette profession. Le chercheur doit dès lors avoir recours aux archives d'autres disciplines (théâtre, cirque, music-hall, etc.) pour pouvoir cerner son étude. En outre, ces indices externes peuvent dévoiler l'histoire de projets cinématographiques avortés. C'est le cas de *L'Enfer* (1964), d'Henri-Georges Clouzot, qui n'a jamais été tourné. Jean-Christophe Olive (« Analyse génétique et reconstruction scénaristique d'un film : dans "L'Enfer" des archives ») en analyse les traces du processus de fabrication, en constituant un corpus (à partir d'une version annotée du scénario) lacunaire, mais révélateur de la démarche du réalisateur.

Enfin, c'est dans une perspective pluridisciplinaire que Vincent Dussaiwoir, Alexandre Estaquet-Legrand et Stéphane Tralongo envisagent la réalisation d'un projet de catalogue des relevés de mises en scène dramatiques de l'Association de la régie théâtrale (« Mise en scène et mise en archives. Une collaboration entre chercheurs et conservateurs à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris »). Auparavant considérés comme secondaires, ces nombreux documents techniques constituent une source importante pour l'histoire du théâtre et des arts du spectacle. Grâce à une collaboration active entre chercheurs et conservateurs, le travail de catalogage a permis de faire ressurgir des nouvelles approches de l'histoire du théâtre et de redécouvrir des répertoires représentés dans le fonds traité.

Conclusion

Les textes réunis dans l'ouvrage couvrent un très large éventail d'intérêts et de sujets autour de la question centrale des archives au sein de l'audiovisuel et du cinéma. Du réemploi engagé et esthétique du *found footage*, aux réseaux développant de nouvelles perspectives cinéphiles, à la dimension affective et personnelle des archives non-institutionnalisées, en passant par les sources secondaires du monde du spectacle révélant de nouveaux aspects de l'histoire du cinéma, ces articles permettent de tracer un panorama interdisciplinaire des études et projets qui se font en la matière. Si l'ouvrage impressionne par sa diversité, le nombre d'articles et leur court format d'actes de conférence donnent cependant au lecteur l'envie de poursuivre les réflexions engagées au-delà de leur conclusion.

Même si le terme d' « archive » se situe au cœur des débats, les bibliographies des différents auteurs ne font que peu référence à des ouvrages archivistiques. Arlette Farge¹ semble toutefois être une des seules sources en la matière. Par ailleurs, l'on remarquera également que les références citées n'évoquent pas (ou peu) les travaux plus récents de Christa Blümlinger, de Catherine Russell ou de Jaimie Baron. Ces auteurs, en analysant en profondeur des intérêts émergents du réemploi (les archives dans un contexte des nouveaux média et en relation avec l'expérience audiovisuelle) enrichissent de manière conséquente la théorie dans cette discipline, tout autant qu'elles interrogent le rôle et la nature de l'archive dans le monde du cinéma.

Annaëlle Winand est étudiante au doctorat à l'Université de Montréal.

¹ Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Le Seuil, 1989.

Références

Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris : Le Seuil, 1989.

Pisano, Giusy (dir.). *L'archive-forme. Création, mémoire, histoire*. Paris: L'Harmattan Éditions Distribution, 2014.