

L'image d'archive, une image de cinéma

Mémoire de fin d'études

Margot MANCEL NETO

Département Image - Promotion John CARPENTER 2022

Avec le tutorat de Céline BOZON

9 Juin 2022

Sous la direction de Katell DJIAN et Mathieu GIOMBINI

Les images d'archives sont des apparitions fantomatiques que le cinéma rend visible

Laurent VERNAY *Les images d'archives face à l'histoire*

Sommaire

Introduction	p.5 à 12
I. Prendre l'archive en référence visuelle, <i>Martin Eden</i>	p.13 à 21
II. Rompre et rejouer l'archive, <i>Carré 35</i>	p.22 à 32
1. Rompre avec l'archive.....	p.22 à 27
2. Rejouer avec l'archive	p.28 à 32
III. Détruire l'archive <i>Elle pis son char</i>	p.33 à 39
IV. Se projeter dans les archives <i>Avo (Muidumbe)</i>	p.40 à 47
Conclusion.....	p.48 à 50
Bibliographie	p.51
Filmographie	p. 52
Sitographie	p. 53
Remerciements	p. 54

Introduction

Il nous parlait des photos de son père comme de celles d'un artiste, des photos de l'Algérie qui avaient disparues. Brûlées, déchirées, envolées, ces diapos ne faisaient plus partie de l'iconographie familiale et ne vivaient plus que par les bribes de descriptions de mon père. Pendant des années, j'ai grandi avec ces fantômes d'images, sans jamais pouvoir me les visualiser. Mon grand-père avait sciemment décidé de couper une partie du film de notre histoire dans un geste que je ne comprends toujours pas. Au moment de sa mort, mon père est allé vider son appartement et retrouva, cachée près du lit, une dizaine de photos qui ressuscitaient de leurs cendres. Soudainement ces images d'un autre temps me parlaient, me racontaient cette partie de mon héritage et créaient un lien nouveau.

J'étais saisie par ces photos, d'un saisissement rare qui a changé quelque chose dans mon rapport aux images. Cette force que je cherche dans mon travail d'image était là, devant moi, sortant des ombres. Ces images m'interrogeaient sur ma sensibilité, sur la façon dont mon regard s'était construit en creux et sur la manière dont il allait évoluer avec elles. Il y a alors très vite eu l'idée de construire un film autour de ces images. Il me fallait mettre en lien ces images avec d'autres. Il y avait mon regard et celui de cet homme à mettre en perspective. Quelque chose d'un regard avait-il pu se transmettre entre cet homme et moi ?

La grande partie de ces images retrouvées existaient en diapositives, forme d'image destinée à la projection. Ces photos avaient dans leur première intention été développées afin de pouvoir être montrées sur un écran. Une forme photographique pensée pour être rendue visible dans un plus large grandissement, pour faire face à un spectateur et le plus souvent à un groupe de spectateurs. La forme de la diapositive évoque celui d'un mode de représentation privée, intime, où c'est par le foyer lui-même que l'image s'étend. C'est un drap tiré qui devient écran, des volets qui se ferment du monde pour mieux le voir. Cette tradition du spectacle de la photographie et du cinéma se retrouve ici dans sa toute première composante, la lumière. A ces deux endroits, l'image se

résume dans son commencement et dans sa finalité à un mince rayon de lumière passant d'abord dans un sens puis dans un autre à travers un objectif.

L'art cinématographique est d'abord une image projetée sur un écran, ancrée dans un dispositif d'obscurité qu'elle éclaire. Elle est cette fenêtre qui fascine le narrateur proustien dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*¹, un écran ouvert sur le monde.

« ... dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rosé fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui a assimilé le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie »

Le sentiment du narrateur nous rappelle à la fascination que les images défilantes peuvent nous procurer. Quelque chose qui nous rappelle ici ce que le mouvement peut nous amener à une certaine contemplation du monde. Ce sentiment s'approche de ce que peut être le sentiment d'un spectateur de cinéma face aux mouvements des images sur un écran : une attention tendue sur ce qui peut nous émouvoir quand nous sommes fixes.

Le cinéma est ensuite l'acte de faire exister une réalité qui ne vivait que dans l'esprit : l'acte de la mise en scène. L'image devient alors, au-delà de son médium, la représentation visuelle de cette réalité. Elle est la continuité d'un regard unique et se fait l'écho d'une manière possible de percevoir la façon dont bouge le monde. C'est par des outils concrets que l'image peut œuvrer. Si l'on se rappelle que l'art du cinéma est celui de l'écriture par le mouvement, l'image de cinéma est de toutes les images celle qui

¹ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* p338

parvient à donner la sensation d'un temps. En effet, l'image au cinéma est prise dans un double mouvement : celui du monde dont elle se saisit et celui de son support, de son *corps-caméra*². Les outils de l'image sont souvent riches de belles polysémies. Ici l'idée du *corps-caméra* ramène à ce que peut être le temps pour un corps. Elle renvoie à notre horloge interne qui nous donne la sensation du temps la plus intime. Les caméras sont constituées de systèmes qui sont ordonnés par un rythme rigoriste. La vitesse, la fréquence, le défilement constituent une image animée et sont tous étalonnés par la seconde. Les caméras sont comme des horloges qui capturent des morceaux de temps. Pourtant une image de cinéma s'étend au-delà de ça. Elle ne se borne pas à une définition qui pourrait être celle du rushe. Elle ne peut pas non plus être comprise dans un ensemble de morceaux de temps. Le cinéma est une écriture qui ne se suffit pas de l'assemblage de flux temporels. Une image de cinéma est une parcelle, un morceau de temps aux bords sans règle et aux dimensions variables. Elle n'est ni le plan, ni la séquence, ni le rushe, elle est cette impression d'un geste d'organisation du monde. Ici elle se rapproche de ce que Roland Barthes nomme avec le *filmique* dans *L'Obvie et l'obtu*³

« Cependant, si le propre filmique (le filmique d'avenir) n'est pas dans le mouvement, mais dans un troisième sens, inarticulable, que ni la simple photographie ni la peinture figurative ne peuvent assumer parce qu'il leur manque l'horizon diégétique, (...) alors le "mouvement" dont on fait l'essence du film n'est nullement animation, flux, mobilité, "vie", copie, mais seulement l'armature d'un déploiement permutatif, »

² Partie de la caméra qui contient son système d'enregistrement de l'image. En fonction du numérique ou de l'argentique il contient le capteur ou le système de défilement de la pellicule.

³ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, p.59, 60

Qu'est-ce qu'une image d'archive ?

Dans l'entendement général l'archive est une image animée du passé, prise au passé, qui donne à voir une ancienne réalité du monde. L'archive est un composant de la collection de documents anciens classés à des fins historiques, les archives. Dès lors l'archive dans son expression singulière est liée à un ensemble de documents aux formes multiples mais aussi à son lieu. Si l'on prend la définition du Larousse un document est un écrit servant de preuve, de renseignement. Relions le terme d'écrit à son suffixe grec *graphie* et le terme document se diversifie en 'une multitude de formes comprenant ce qui nous intéresse ici, la photographie et la cinématographie. L'idée d'archive est donc liée à une forme d'écrit et à son classement dans l'hétérogénéité des éléments qui l'avoisinent.

C'est une fois sortie de son tiroir que l'archive peut faire émerger la puissance de son saisissement. S'agissant du médium vidéo ou cinéma, l'appellation image d'archive intervient. Par cette appellation l'image se distingue non plus dans ce qui vient l'avoisiner dans son classement mais dans ce qui est sa nouvelle place. Le terme d'*image d'archive* vient alors amener une précision sur ce qui fait la distingue à d'autres images qui ne sont pas *d'archives*». C'est en ça que l'archive expose un régime d'image qui s'oppose à ce qu'on pourrait nommer des images *originales*. J'entends dans ce terme des images tournées à l'initiative d'un film pour ce même film, à l'opposé de ce qui se joue pour l'archive c'est-à-dire un *réemploi*. Corollairement à ça, l'image d'archive vit toujours dans la tension qu'elle produit entre le passé et le présent. C'est dans un aller-retour entre son présent et le nôtre que l'archive s'adresse à nous et nous saisit.

En effet, du passé l'archive n'est qu'un fragment et sa force « déroutante et colossale » que décrit l'historienne Arlette Farge dans *Le goût de l'archive*, reste insuffisante pour percevoir son époque. C'est ce que nous rappelle Laurent Veray « *En dépit de leur puissance d'attestation et de leur pouvoir de donner le sentiment d'une expérience concrète du passé, les images d'archives ne peuvent reconstituer la trame objective de l'époque dont elles sont issues* ». Une image n'est toujours qu'un fragment de monde, de temps, de mouvement qui ne vaut que comme une représentation

singulière. D'autant plus que le hasard joue un rôle important dans la sélection des documents qui sortent de l'immensité que constituent les archives. La numérisation et le développement des plateformes de recherches en ligne telle celle mise en place par l'INA, n'ont fait qu'accroître le champ des possibles. Si les centres d'archives donnaient déjà une infinité de documents dans leurs rayonnages, leurs portes finissaient toujours par mettre les chercheurs dehors. L'accessibilité continue que proposent désormais les pages Internet laisse toujours penser que des trésors attendent qu'on les trouve. On pourrait passer alors un temps infini à cette recherche, dans une quête d'absolu. L'archive est toujours incomplète, tronquée. Comme le dit Arlette Farge : « *L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque (qui) paradoxalement oppose sa présence énigmatique à l'abondance des documents* »⁴ Il faut pourtant commencer par une première image, un premier texte, s'égarer dans l'immensité de la matière et accepter qu'il faudra s'arrêter quelque part.

Si l'archive ne contient qu'une hasardeuse possibilité de vérité, il revient à l'historien de l'ancrer. C'est à lui d'interroger le monde dans lequel cette archive est née, son contexte social et politique, afin de nous replacer dans son intentionnalité. Ce travail « *réside dans l'interprétation difficile de sa présence, dans la recherche de sa signification, dans la mise en place de sa "réalité" au milieu de systèmes de signes.* »⁵ La charge démesurée de l'historien et de redonner du sens à ce que contient l'archive afin de ne pas la faire mentir. Il lui appartient aussi de rester en veille – aujourd'hui peut être plus que jamais - à l'affût de son mésusage, être toujours prêt à se battre pour sa défense et la protection de son sens.

Pourtant cela ne saurait suffire, l'archive s'écrivant toujours dans cette tension passé – présent, l'historien ne peut à lui seul accomplir l'archive. Le cinéma, dans son médium, ses outils et ses formes apparaît comme la suite logique au chemin des images d'archives. Le parcours du chercheur en archives, décrit plus haut, n'est d'ailleurs pas sans évoquer le chemin d'un cinéaste à l'œuvre. *Le goût de l'archive* est un ouvrage

⁴ Arlette Farge *Le goût de l'archive* p.19

⁵ *Ibid.*

riche de liens avec la pratique du cinéaste. En effet les gestes de recherche, de sélection, d'organisation dans une quête de récit sont communs à ces deux pratiques.

« En travaillant on réemploie des formes existantes, appliquée à les réajuster autrement pour rendre possible une autre narration du réel. Il ne s'agit pas de recommencer mais de commencer une nouvelle fois, en redistribuant les cartes. Cela se fait insensiblement, en juxtaposant toute une série de gestes, et en traitant le matériau par jeux simultanés d'opposition et de construction. A chaque jeu correspond un choix prévu ou survenant subrepticement par le contenu de l'archive. »⁶

⁶ *Ibid*

Qu'est-ce qu'une image de cinéma ?

Si le cinéma est l'art capable de donner à voir la continuité d'un mouvement, celle-ci n'est forcément qu'un assemblage fragmentaire, d'images par essence fragmentées. La sensation de continuité de l'image est une illusion optique procédée par notre persistance rétienne face à une suite de photogrammes. Cette illusion du cinéma est aussi celle qui permet de lier ce qui ne semblait pas pouvoir l'être, de créer les formes de l'union des temps et des lieux. Cette dimension ajoutée à une époque où « *toute image que nous pourrions souhaiter fabriquer (...) existe déjà* »⁷ laisse penser que le réemploi d'images est la question que le cinéma contemporain doit se poser. Alors, si l'archive a besoin de cet endroit, le cinéaste se retrouve chargé d'une mission politique qui est celle des écritures de notre histoire commune. S'il fait le choix de s'en saisir, il prend alors dans la cité une place d'artisan qui travaille à donner sens aux images qui le précèdent. A l'inverse de l'historien qui ancre l'image dans son temps, la révèle à elle-même, le cinéaste en fait une projection. Il la projette d'abord au-delà de lui-même dans le travail d'une adresse à un public et ce faisant il l'envoie vers une existence au futur. S'ouvre alors pour ce cinéaste une infinité de formes à créer à une époque où les technologies numériques « *permettent une infinité de recyclage et de réemplois des images de départ* »⁸.

Si le cinéaste est un artisan, son métier correspond à un métier de fabrication avec une certaine tradition de gestes. Une tradition de gestes dont il hérite et qu'il apprend pour en faire les siens. Le réemploi d'images induit pour le cinéaste une question sur la forme que lui amène l'image d'archive. Cette question autour de la forme héritée pousse à une transformation de l'image vers autre chose. Il faut maintenant s'intéresser à la question du geste de cette transformation. De quelle manière une image d'archive peut se projeter comme une image au futur ? Par quels gestes un cinéaste peut faire résonner des images d'archives avec d'autres ? Comment une image d'archive peut devenir une image de cinéma ?

⁷ Rodolphe Olcèse & Nicole Brenez *Le surgissement des archives*, p.82

⁸ Jean Claude Chirrollet *Esthétique et technoscience* p.29

Cette question esthétique, j'ai choisi de la traiter avec des exemples de films qui nous sont tout à fait contemporains : *Martin Eden* de Pietro Marcello, sorti en 2019, *Carré 35* de Eric Caravaca sorti en 2017, *Elle pis son char* de Loïc Darse sorti en 2015 et *Avo (Muidumbe)* de Raquel Schefer sorti en 2010. Entre fiction, documentaire, et courts métrages d'essais nous évoquerons la façon dont le réemploi d'images peut s'envisager dans les différents domaines du cinéma. Ces films portent tous des formes originales qui ont influencé le travail sur mon TFE et mon travail d'opératrice. A travers ces films nous analyserons différents gestes de cinéastes autour des archives et des images qu'ils produisent. Avec *Martin Eden* nous étudierons le travail de la référence autour des archives et la façon dont celles-ci peuvent influencer la composition plastique d'images originales dans une œuvre de fiction. *Carré 35* nous permettra de réfléchir autour de la tension entre rupture et ressemblance dans le travail avec les images d'archives. Puis avec le court métrage *Elle pis son char* nous évoquera la question de l'intervention plastique sur l'image d'archives avec un exemple qui donne à voir la destruction de celles-ci. Enfin, à travers le court métrage expérimental de Raquel Schefer *Avo (Muidumbe)* nous interrogera la façon dont elle se sert des images de ses aïeux critiquer passé colonial dans une forme d'autoportrait familial.

I. Prendre l'archive en référence visuelle

Il n'y a pas d'acte de création qui ne s'inscrive, fut ce en le méconnaissant, dans un héritage qu'il prolonge pour faire à partir de lui quelque chose de tout à fait nouveau. En ce sens, le réemploi d'archives est un geste artistique dont la forme permet de porter à la conscience et à une certaine clarté ce qui anime la création en tant que telle.

Rodolphe Olcèse & Nicole Brenez, *Le Surgissement des archives*⁹

***Martin Eden* Pietro Marcello**

Le travail de création formel commence par un certain travail d'élaboration autour de ce qui lui ressemble ou non. La construction du nouveau se fait dans un rapport avec ce qui a déjà existé. La recherche de références est une étape qui permet de singulariser sa recherche et d'affiner son désir d'image. Pour le cinéma et le travail de sa forme, la réflexion autour d'éléments de références est une des étapes clés de la construction de l'esthétique visuelle du film. En effet, cette étape permet d'apporter des éléments de comparaison concrets entre des images qui existent déjà et celles du film que l'on fantasme. Les images de références donnent un *la* delà construction d'un film mais portent en elles un manque : quelque chose résiste, tout ne s'aligne pas comme dans le fantasme. C'est dans ce creux et dans ce manque naît la particularité du film qui se construit.

D'autre part, le travail autour des références est un des échanges forts entre un.e réalisateur.rice et sa/son opérateur.rice. Le rôle d'un opérateur dans un film est celui d'un accompagnant : il aide un metteur en scène à donner une représentation visuelle du monde de son film. Le premier travail de l'opérateur est alors d'épouser son regard, d'essayer de comprendre sa façon de percevoir le monde et de se l'approprier. Cette étape est primordiale dans le travail d'opérateur car tout ce qu'il entreprendra dans son

⁹ Rodolphe Olcèse & Nicole Brenez *Le Surgissement des archives*, p.82

travail de composition d'image n'a de sens que dans cette perspective. Dès lors, les moments de travail autour des images de références sont des temps de discussions précieux pour le chef opérateur. Le réalisateur arrive avec ses idées d'image et tente de les exprimer avec d'autres images. Les références sont alors des clés pour un langage où l'on tâtonne pour se comprendre.

Ces images de référence peuvent comprendre une multitude de formes, tels que des peintures, des photogrammes, des extraits de films, des archives ... Elles offrent une matière à la discussion, des exemples concrets de cadres, de contraste, de couleurs, de textures avec lesquels on construit le film. A cet endroit la diversité des natures des images enrichit la fabrication car elle en démultiplie les possibilités formelles.

Le film *Martin Eden* de Pietro Marcello sorti en 2019 est un exemple de film construit avec des images d'archives en références. Il se joue ici une confusion qui fait écho à la nature précisément confusante du roman de Jack London. *Martin Eden* est une adaptation du roman éponyme écrit en 1909, qui transpose l'action de la côte Ouest américaine vers Naples et le sud de l'Italie. Le film et le livre racontent l'histoire de Martin, jeune marin poète et d'un amour impossible entre un ouvrier et une jeune bourgeoise. Le roman évoque avec émotion les questions de lutte des classes, de déterminisme social et d'une difficulté morale à être transfuge de classe¹⁰. Si l'action du roman se déroule à Oakland au début du XXème siècle, la situation politico-géographique du film est beaucoup plus ambiguë. Pietro Marcello fait le choix d'une mise en scène qui produit une confusion chez le spectateur qui a du mal à apprécier à quelle époque se déroule l'histoire.

En effet ce roman tire une force particulière des ponts qui se font entre les personnages de Martin Eden et de Jack London. Des parcours de transclasses, en quête d'absolu par le voyage et l'écriture. Cette force née de l'aspect autobiographique du roman, Pietro Marcello la rend perceptible par la sensation d'une histoire qui s'écrit sur plusieurs époques entre les années 1910 et 80. En liant les époques par un montage d'images de multiples natures (images originelles, archives familiales, archives

¹⁰ *Martin Eden, lutte des castes*, 24/07/2021, en ligne [URL <https://www.heela.fr/martin-eden-soif-dideal/>], consulté le 04/06/2021

officielles, fausses archives...) le personnage existe aussi bien dans l'Italie du XIX^{ème} siècle que dans celle plus moderne des années 80. Dès lors, la question politique du déterminisme social et de la lutte des classes existe dans le film à plusieurs temporalités qui permettent des échos avec notre époque. Si le récit peut exister à tant de périodes, il peut également exister à la nôtre.

Francesco Di Giacomo est un des deux opérateurs du film *Martin Eden* et celui qui a travaillé avec Pietro Marcello à la préparation du film dont il a tourné la première partie. J'ai eu l'occasion, dans le cadre de ma recherche, d'interroger cet opérateur sur son travail et sur son rapport aux images d'archives dans la fabrication de ce film. Les images d'archives étaient présentes dès le début de la préparation et amenées par le réalisateur justement comme des images de références. Ces archives ont notamment guidé le choix de tourner en argentique et plus précisément en Super 16. Le chef opérateur m'explique ensuite que ce sont ces mêmes images de références qui existent désormais dans le film. Les archives ont pris la place de séquences qui devaient mettre en scène les nouvelles écrites par Martin. Ces séquences de fiction dans la fiction devaient rester en lien avec la trajectoire du personnage de l'écrivain. Pourtant, même à la fin du tournage, la forme juste pour ces séquences n'avait pas été trouvée. C'est alors au montage que les images d'archives, qui avaient été références, sont finalement montées. *Martin Eden* est alors un film précieux pour appréhender ce que peut être le travail autour des archives comme références. Ce film a en effet cette belle particularité de donner à voir les images composées pour le film en même temps que leurs références.

Ces images d'archives ont alors un double lien avec les images originales. Elles sont d'un côté celles qui leur ont permis d'advenir, d'arriver de cette façon tandis que d'un autre côté elles sont leurs voisines dans l'ensemble du montage. Ces liens esthétiques qui étaient présents dès la préparation du film existent de façon d'autant plus déroutante et forte dans le film. En effet, ces images sont tellement liées plastiquement entre elles que les natures d'images viennent à se confondre. Il ne devient plus si simple de déterminer ce qui est image d'archives de ce qui est image originale.

Cette confusion dans la sensation de la nature des images vient de ce lien très ténu qui est particulièrement sensible dans la colorimétrie des images. Nous étudierons ici plus particulièrement ce qui correspond au travail de Francesco di Giacomo, c'est-à-dire la première partie du film consacrée au jeune Martin. Cette partie du film est unie par une mise en avant du rapport chaud froid à plusieurs échelles : dans le plan ; d'une scène à l'autre ou d'une séquence à l'autre. Ce motif récurrent dans la composition d'image, qu'utilise déjà Monet dans *Impression soleil levant*, semble exister dans certaines images d'archives de la RAI et c'est ce rapport de couleur que Francesco di Giacomo reproduit. Ce rapport de référence est particulièrement visible dans ces deux images.

Photogrammes extraits du film
Martin Eden de Pietro Marcello



On remarque dans ces deux images –au-dessus l’archive, en-dessous l’image originale- quelque chose de frappant dans le rapport aux visages. Les carnations vivent de manières assez similaires dans des beiges équilibrés en teinte, avec une légère dominante de magenta et elles sont assez peu saturées. Les deux visages sont ici dans des valeurs de contraste très douces, très peu ombrés ou brillants. D’autre part, ces deux images sont liées par un rapport au froid très marqué. L’image de droite existe dans un certain déséquilibre de l’image. Le personnage semble ne pas évoluer dans le même espace de couleur que celui de l’image tant les teintes chaudes et magenta n’existent que sur lui. On remarque également une certaine halation autour du personnage qui l’isole du fond dans une certaine artificialité. Dans ces deux images les fonds vivent par des bleus relativement saturés. L’image de gauche ressemble assez - dans sa vision en mouvement – à une archive recolorée. Ce sentiment d’archive recolorée existe de la même façon dans les images originales. C’est en jouant sur un rapport de contraste de couleurs marqué entre les visages et les fonds, ainsi qu’en jouant sur des sensations d’images déséquilibrées, que celles-ci se raccordent aussi bien, si bien qu’on pourrait confondre leurs natures.

Ce sentiment de confusion entre les images vit aussi complètement par un effet de cadre très fort attendant au ratio de l’image. En effet, le film unit les images en faisant constamment exister la fenêtre de la caméra. Le ratio du film est le 1 :66, le standard des films européens jusqu’aux années 50, qui correspond au ratio du film Super 16mm. Ce choix de faire exister la fenêtre du film par ces bords arrondis fait exister continuellement la matérialité de l’image. En conservant cette marque de la caméra à l’image, celle-ci existe toujours dans son rapport avec sa source. Dès lors le film ne s’aligne pas avec une illusion de réalité mais assume son artificialité en gardant une trace de sa technique.

Cette notion on peut déjà la trouver dans *Della Pittura* qu'Alberti écrit en 1435 :

« *Mon premier acte, quand je veux peindre une superficie, est de tracer un rectangle, de la grandeur qui me convient, en guise de fenêtre ouverte par où je puisse voir le sujet.* ¹¹

Le concept de la *finestra* d'Alberti résonne ici au-delà de sa polysémie avec la technique de l'image. Elle inscrit la question de l'illusion de vraisemblance du monde de l'image et, de celui du spectateur. Faire exister la fenêtre c'est rappeler l'illusion de la capacité des images à donner à voir le monde tel qu'il est.

Cela dit, cette fenêtre joue un rôle plus ambigu dans le film de Pietro Marcello. Si elle donne la sensation d'une constance, celle-ci est artificielle. En effet, toutes les images sont dans ce ratio de fenêtre 1 :66, là où la multiplicité des natures d'images induit une multiplicité des ratios. Dès lors, cette union créée par les ratios est un choix de mise en scène qui unit les images par le point de vue de cette fenêtre. C'est dans ce film le regard porté sur les images qui les fait exister ensemble. Cette fenêtre que le metteur en scène applique sur les archives et qu'il laisse sur ces images originales laisse exister sa subjectivité. C'est par ce geste que chaque image trouve sa place et sa justesse dans le film.

Un des motifs représentatifs de ce travail d'union des images, se retrouve dans certaines chromies. Le film s'ouvre par des images de l'anarchiste italien Errico Malatesta dans des teintes sépia. Espace couleur monochromatique venant du virage de la pellicule dans des teintes chaudes, souvent brunes. Une chromie qui inscrit l'image dans la période XXème siècle et qui ici est le résultat d'un travail d'étalonnage. En effet cette archive existe dans une version originale en noir et blanc. L'effet de sépia est donc un effet amené par le film sur l'image.

¹¹ Leon Battista Alberti, *De la statue et de la peinture* p.124

On retrouve cet effet plus tard dans l'introduction à la rencontre entre Martin et Margherita. L'image très contrastée et ce faisceau de lumière très chaude, ramènent au contraste très marqué de l'archive du train. Dans ces images originales les archives existent également dans un rapport monochromatique avec une dominante chaude. Les images ici sont traité dans une forme de rappel de couleurs. Le traitement de postproduction d'un côté et les choix de lumière de l'autre rapprochent les images les unes des autres. Dès lors, un écho sensoriel se produit. L'étalonnage de l'archive est une question forte dans le réemploi d'image. Ici il est visible, il est une couche supplémentaire, un effet que l'on ajoute à l'image. Dans cet exemple, la colorisation propose un lien entre les images, elle fictionnalise l'archive. Le geste ici se déplace et c'est l'archive qui accueille la fiction. Si la colorisation est questionnable quand elle veut rendre l'image plus forte, plus réelle, elle vit ici avec plus de liberté en déplaçant l'image vers la fiction. Pietro Marcello produit ici une hybridation des images et c'est par là qu'il permet à son récit de se développer à plusieurs temps. Dans notre perception visuelle et mémorielle des images, une association se créée entre les images. Dès lors, les mondes de ces deux images s'unissent dans un double mouvement de la fiction vers l'archive et de l'archive vers la fiction.



Photogrammes extraits
du film *Martin Eden*
de Pietro Marcello



Pour finir, le film est construit en miroir avec des séquences d'introduction et de fin qui jouent avec une certaine abondance des images. En effet, le film se clôt sur un Martin à l'air vieilli qui croise son double plus jeune, se met à le suivre et échoue sur une plage où toutes les temporalités du film se retrouvent. Pendant cette marche, le jeune Martin passe dans des décors de villes en ruines, s'arrête devant d'anciens bateaux. A cet endroit le film fait ce geste fort d'incruster le personnage sur le fond des archives. Francesco Di Giacomo n'ayant pas suivi la fabrication du film jusqu'au bout n'a pas pu me donner le procédé technique précis de cet effet, mais il s'agit bien d'une archive dans laquelle le personnage a été ajouté. A cet endroit du film, le geste de forme autour de l'archive joue en patrimonialisation d'un personnage. Dans cette image, le jeune Martin est associé par la forme, à une image du passé, il est compris dans l'archive. Par cette image aussi forte que simple, l'on ressent la fin d'une trajectoire de ce personnage : le jeune Eden idéaliste et rêveur ne vit plus que dans une existence au passé.

Ici la mise en scène du film apparaît à son degré le plus élevé. L'archive est le décor dans lequel le personnage évolue. Si en étant références les archives avaient déjà guidé le monde que donne à voir le film, elles sont ici une toile sur laquelle l'image se projette. Si le cinéaste est un artisan de la projection, Pietro Marcello produit ici une exégèse de sa mise en scène. Ce qu'il explicite par ces images c'est que l'image réemployée ne produit pas seulement un récit à plusieurs temporalités mais elle est l'endroit qui l'accueille. L'archive devient l'écran du cinéaste sur laquelle la fiction devient possible. Pietro Marcello boucle, à la fin du film ce qu'il tisse avec les images et le montage depuis le début. Le récit ne se construit plus seulement par l'accolement de deux images différentes mais bien par la fusion de celles-ci. On retrouve ici ce qu'énonce Rodolphe Olcèse : « ... le réemploi d'archives est un geste artistique dont la forme permet de porter à la conscience et à une certaine clarté ce qui anime la création en tant que telle. »¹²

¹² Rodolphe Olcèse *Le surgissement des archives*, p.82



Photogramme extrait du film *Martin Eden* de Pietro Marcello

II. Rompre et rejouer avec l'archive

Carré 35 Éric Caravaca

Si Pietro Marcello travaille les archives dans un rapport de ressemblances avec ce qu'il tourne, Éric Caravaca et son opérateur Jerzy Palacz ont fait le choix de travailler un rapport de rupture. *Carré 35* est un documentaire réalisé par Éric Caravaca sorti en 2017. Le film est une enquête intime autour de sa sœur aînée, Christine, décédée à l'âge de trois ans et dont ses parents n'ont conservé aucune image. Cette absence de photos, cache un secret et une douleur familiale que le film révèle. Ces non-dits que ce film, aux airs de polar, essaye de faire parler, se placent au croisement d'une histoire intime et d'une histoire coloniale. Le film est marqué par plusieurs entretiens de la mère d'Éric Caravaca, comme des interrogatoires. Progressivement la mise en scène la place face à ses mensonges, l'accule et finit par faire advenir ce qui devait se dire. La jeune Christine était trisomique, ses parents l'ont abandonnée au Maroc en partant pour la France en 1962. *Carré 35* brise un tabou très fort, celui pour les enfants de demander des comptes à leurs parents.

Véritable enquête intime, les images du film fonctionnent comme des indices qui font avancer la recherche. A ce titre l'image se compose de différentes matières et natures d'images¹³. Il y a des archives familiales, des images d'objets, de documents administratifs, des photographies qui sont comme les pièces d'un dossier. Si *Martin Eden* propose des perméabilités entre les images, *Carré 35* fonctionne par cloisonnement des régimes d'images entre eux.

Pour ce film, Éric Caravaca me raconte avoir eu l'envie de travailler une continuité avec les archives en même temps que de créer une imagerie de polar contemporain. Le film se construit alors dans un double mouvement par rapport à l'archive. Il s'agit de s'en éloigner pour mieux la retrouver. Nous étudierons d'abord la façon dont le film travaille en rupture puis les gestes qui l'a font rejouer.

¹³ Si la matière fait appel au support de l'image, la nature renvoie à son origine.

1. Rompre avec l'archive

La volonté d'une esthétique double s'est traduite au tournage par un dispositif à deux caméras. Jerzy Palacz tourne à l'Alexa tandis qu'Éric Caravaca tourne à la Super 8. C'est alors un travail de l'image à quatre mains qui s'amorce. Il se joue dans ce mélange des matières d'images quelque chose de très proche de la question profonde du film. Cette multiplicité dans les images, donne à voir le désordre que produit le mensonge dans la construction de soi.

Une séquence du film donne à voir l'histoire des parents jusqu'à leur mariage par un montage d'archives. D'abord familiales puis officielles, il se joue des dissemblances fortes entre les images réemployées. L'histoire familiale et la grande histoire se retrouvent ici avec une mise en évidence de leurs différences : la légèreté, l'insouciance d'une part et la violence de la répression de l'autre. Ce décalage est frappant dans le choix de contraste de couleurs qui y est opéré. Dans cet extrait les images de familles apparaissent dans des couleurs désaturées, très douces tandis que les archives officielles apparaissent toutes en noir et blanc. Le choix d'un contraste aussi marqué entre les images met en évidence leurs différences. La couleur accentue la sensation d'une douceur de vivre et par contraste c'est à la mort que ramène le noir et blanc de l'archive. La relation de ces images entre elles donnent à voir, en effet Koulechov, la violence d'un système colonial à tous ses niveaux. Une violence où l'on refoule sa position de colon, où l'on lisse le quotidien pour ne pas faire face à la réalité des injustices. *Carré 35* est monté ici en alternant les différentes natures d'images. C'est par ce geste de mise en relation que le passé existe dans sa complexité. En jouant des raccords aussi différents entre les images, le cinéaste rompt avec un héritage familial. En montant ces visages en alternance avec ces scènes de violence, il opère comme un champ contrechamp. Il leur donne à voir ce qu'ils refoulaient et c'est dans cette confrontation que les images font récit.

Si le film travaille des ruptures par le montage, c'est aussi par une radicalité esthétique que ces ruptures se construisent. Le travail qu'opère Jerzy Palacz en numérique est d'une beauté saisissante, il réussit à saisir notre regard avec la même force de surgissement que les archives. Ces images sont celles qui ancrent la recherche

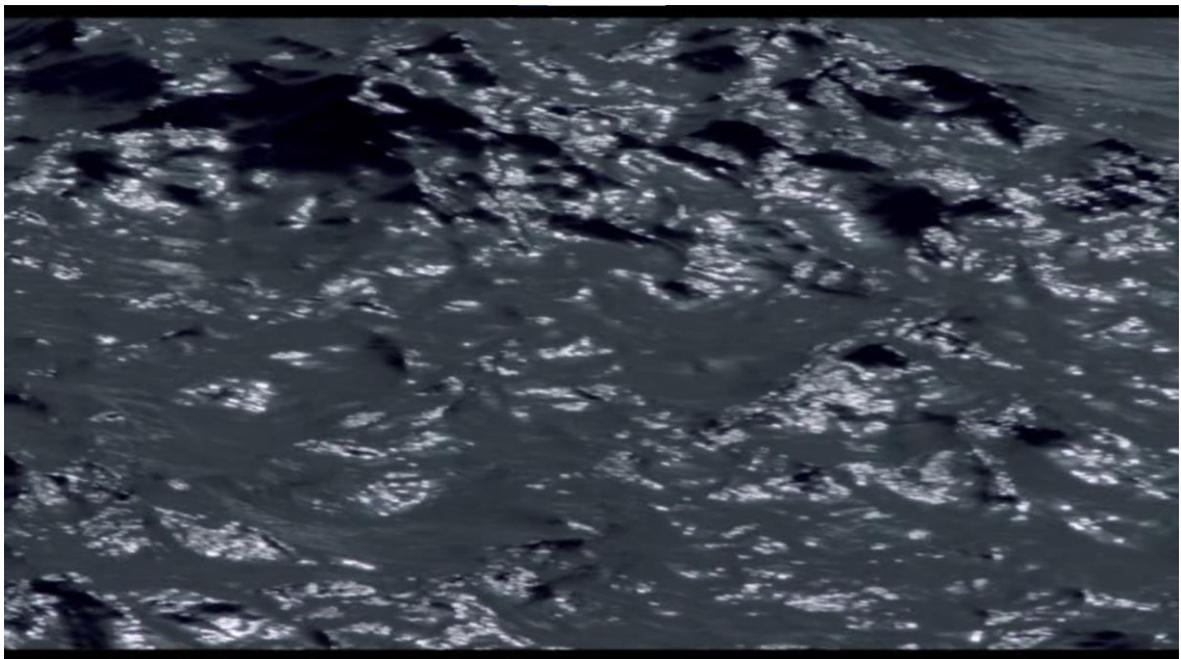
dans le présent. Elles sont le relais de la quête, donnent à voir les lieux tels qu'ils sont désormais et participent au lyrisme du récit.

Les images de Jerzy Palacz sont très différentes des archives et c'est pour cela qu'elles sont saisissantes. Ce travail autour de la différentiation se voit d'abord par le choix d'un film à deux ratios. On remarque en effet que les images d'archives sont cadrées en 4 : 3 quand les images originales sont en 1 : 85. Les images originales prennent alors deux fois plus de place sur l'écran que les archives. Ce choix de ratio provoque des ruptures de cadre très fortes. Si l'on revient à Alberti le cadre est une « *fenêtre ouverte par où [l'on peut] voir le sujet* ». Le film présente alors plusieurs points de vue d'où *le sujet* est visible. En effet, en choisissant, pour les images originales un ratio dans une si grande rupture avec les archives, la mise en scène affirme son endroit de création. En choisissant de filmer plus grand, plus large, le cinéaste nous donne à voir frontalement le mouvement de son film. Il cherche à faire sortir la parole du mensonge qui enferme, à projeter l'image hors d'elle-même.

D'une part, la rupture esthétique avec les archives est particulièrement sensible dans le travail des textures d'image. La texture d'une image peut être entendue comme ce qui vient séparer le monde du film du monde des spectateurs. C'est comme une vitre à travers laquelle on voit le film. Plus ou moins visible, elle joue sur la perception du monde que l'on nous donne à voir. Une texture marquée de grain ou de bruit n'induit pas la même perception qu'une texture beaucoup plus lisse et définie. Cette question de la vitre plus ou moins épaisse à travers laquelle on voit le film, est ancrée dans la question de la distance et du point de vue. Il y a pour la texture, comme pour tous les autres aspects de l'image, une justesse à trouver avec le fond. Dans le cas de *Carré 35*, le choix d'une texture très définie et très lisse des images originales rompt complètement avec la texture beaucoup plus en relief des archives très marquées par leur support. Le grain de l'image, les lignes verticales, les taches noires dues au film, donnent à l'image une texture qui trouble légèrement la vue. Accentuées par des flous de prise de vue, ces images sont marquées par un voile. Ce voile, cette vitre entre l'image et nous participe à nous montrer un monde qui n'est pas le nôtre. Un monde que l'on a de la difficulté à saisir, à appréhender. Il charge le film de mystère.

Par contraste les images numériques marquent le spectateur de manière très sensorielle : d'un seul coup ce n'est plus la même vitre. La texture d'image est ici utilisée dans la mise en scène pour marquer une rupture. Ce contraste entre les images produit un saisissement dans notre perception. Nos yeux habitués face à des archives à regarder à travers le voile, au travers du support, se retrouvent, dans une coupe, face à une image plus crue. C'est dans cette sensation de rupture visuelle, induite par les choix esthétiques puis travaillée par le montage qu'un saisissement s'opère. A cet endroit aussi ce geste de forme épouse le fond du film. En jouant une rupture aussi forte, Eric Caravaca ne veut pas mentir, il différencie autant qu'il peut les images originales et d'archives. Ainsi il clarifie son endroit et travaille l'opposition au mensonge institué.

D'autre part, les images de Jerzy Palacz présentent un travail photographique et plastique qui rompt avec l'esthétique amateur des archives. Le chef opérateur explore des motifs plus abstraits notamment autour de l'eau. Dans la séquence de voyage vers Casablanca les plans d'eau relèvent presque de l'abstraction. L'un d'eux par exemple, donne à voir des vagues d'un bleu très dense, presque noir. L'eau bouge en vaguelettes mais paraît épaisse et lourde. La valeur serrée du plan montre le détail de cette mer que le film traverse jusqu'à Casablanca. L'abstraction autour d'un motif n'existe dans le film que par les images de Jerzy Palacz ce qui leur confère une certaine artificialité. C'est par cette recherche plastique que s'incarne une esthétique déréalisée qui apporte de la tension au film. C'est encore ici dans une rupture avec les archives que se construisent les images originales et c'est de cette façon qu'elles nous touchent. Les images de Jerzy Palacz, par leur abstraction permettent, à notre esprit d'opérer des associations qui nous gardent tendus dans l'enquête. A cet endroit quelque chose dans cette mer épaisse dense et noire évoque l'épaisseur et la noirceur des secrets de cette famille.



Photogramme extrait du film *Carré 35* d'Eric Caravaca

Carré 35 est un film sur une mère qui se dérobe au réel. Dans une relation toujours juste avec son sujet, par endroits, le film se dérobe à nous et à notre compréhension. Si les archives et les images de Jerzy Palacz polarisent déjà le film en deux régimes d'image, celles que tourne Éric Caravaca en Super 8 se posent en tiers. Elles donnent à voir des décors que l'on a déjà vus en numérique avec la texture de l'archive. Ce mélange entre les natures d'image produit une confusion quant à leur point de vue. Il devient plus complexe de saisir intuitivement d'où viennent ces images. Dans la première séquence devant la tombe de Christine, on observe deux fois cette tombe. Un plan au ratio 1,85, texture numérique, dans un cadre travaillé symétriquement montre la tombe une première fois. Ici nous sommes dans le point de vue de la mise en scène qui nous tient la main : nous retrouvons cette tombe avec elle. Puis dans une coupe, nous revoyons cette même tombe. Le décor, la lumière évoquent une continuité avec les plans précédents. Pourtant le ratio est en 4/3 et la texture celle du Super 8. Ce brusque changement esthétique suppose un autre regard, dans une texture qui nous évoque les archives et le passé. Dans cette non-coïncidence entre la texture et l'objet de l'image, une confusion s'opère. De plus, le cadre est plus large que l'image numérique et le point de vue, quelques pas en arrière. C'est alors comme si une présence derrière nous regardait cette tombe. Ce point de vue qui semble revenir du passé donne une sensation très fantomatique qui nous renvoie à Christine et à son absence d'image. Éric Caravaca me confiait avoir entrepris ce film pour redonner des images à cette sœur. Quelque chose de cette démarche s'incarne avec ces images tierces.



◀
Photogramme extrait du film
Carré 35 d'Eric Caravaca

2. Rejouer avec l'archive

L'enquête se termine près de Casablanca. En partant pour la France, les parents de Christine l'avaient laissée chez une tante. Une voisine avait gardé des souvenirs de cette famille et nous retrouvons des images de Christine. Alors la parole s'éteint et c'est par un croisement des matières d'image que le film se clôt. A cet endroit le film ne fonctionne plus en rupture mais rejoue des scènes que nous avons déjà vues. Alors le film explore la continuité qui peut exister entre ces images. Pour analyser cet aspect du film, nous étudierons la scène du mariage des parents qui revient dans le film à plusieurs reprises.

L'archive de la sortie de l'église du mariage des parents d'Éric Caravaca, revient à trois reprises dans le film. Elle apparaît une première fois au début du film (4'50). Ces archives nous donnent à voir une image de ce couple, elles sont des *archives-reflets*¹⁴ celle qui donne un contexte, une information. Ici ces images de ce couple près de l'église de Casablanca affichent ce couple dans une image d'Épinal, une image qui relève d'une iconographie familiale traditionnelle. Dans cette première lecture, l'archive illustre la voix off dans une mise en scène explicative.



Photogramme extrait du film *Carré 35* d'Éric Caravaca

¹⁴ Arlette Farge *Le goût de l'archive* p.146

Puis, le metteur en scène décide de faire rejouer cette archive. Autour de la moitié du film, il décide de la monter à nouveau en citant à la voix off un passage de *La Porte des enfers* qu'il associe à la douleur de sa mère à l'enterrement de Christine. L'archive est utilisée ici dans une forme plus poétique. Il produit un oxymore cinématographique en associant la violence de ce texte au son à la douceur des images.



Photogramme extrait du film *Carré 35* d'Eric Caravaca



« Maudite soit elle cette pierre que je n'ai pas choisie et qui recouvre désormais mon enfant pour l'éternité. Je ne viendrai plus jamais ici, je ne déposerai aucune couronne, je n'arroserai aucune fleur et ne ferai aucune prière. Il n'y aura pas de recueillement. Je ne parlerai pas à cette pierre tête basse avec l'air résignée des veuves de guerre. Je ne viendrai plus jamais parce qu'il n'y a rien ici ¹⁵ »

¹⁵ Texte issu de la voix off de *Carré 35*, extrait de *La porte des enfers* de Laurent Gaudet

Par cette relecture poétique des images, le film met en avant le point de vue de la mère en l'isolant. Il ralentit les plans et donne ainsi accès plus longuement à son visage. Ce faisant il change le point de vue de ces images, il les transforme et donne à voir un regard du présent sur ces images passées. Par le ralenti quelque chose charge l'image. Tous les mouvements une fois ralentis semblent être contraints par une plus grande gravité. L'image semble alors chargée d'une nostalgie, d'une douleur. Dans ce geste, les images sont empreintes d'une subjectivité anachronique. Ici le metteur en scène fait ce que ne peut pas faire l'historien : donner à voir le passé avec un regard au présent. De cette manière, il donne à voir sensiblement le mouvement du film. Il nous permet de relire ce que nous avons déjà vu, chargé de ce que l'enquête nous a donné. C'est par cette forme de réemploi que ces images prennent un sens nouveau à l'intérieur du film. La forme visuelle amène ici une subjectivité qui fait surgir un visage et un corps de ses archives. C'est un regard sur elle qui nous est donné à voir et en ça façon que cette séquence nous émeut.

Puis, ce motif du mariage intervient une troisième fois, à travers la caméra de Jerzy Palacz. Dans ces images, le lieu est vidé mais l'on reconnaît le décor de l'archive. Le cadre est large, en courte focale, il joue sur une symétrie forte dans les lignes. Ainsi le film donne à voir les décors au présent en mettant à distance le souvenir. En effet, l'image se joue toujours ici dans une rupture avec l'archive. Tout, dans la matière, la couleur, le contraste de l'image, est radicalement différent de l'archive. L'espace que l'on a vu si vivant est maintenant désert. Cette image met en exergue le mystère du film : elle donne à voir le silence. Si l'archive n'a pas de son direct, c'est cette image qui paraît la plus muette. Quelque dans ce cadre montre le silence. L'endroit d'un seul coup vidé comme si plus personne ne pouvait répondre de la violence du mensonge.



Photogramme extrait du film *Carré 35* d'Eric Caravaca



Enfin, cette scène est rejouée à la fin du film au travers d'images originales. L'enquête se termine à Casablanca. Après avoir fait éclorre la parole de sa mère hors du mensonge, Éric Caravaca la fait revenir pour la première fois au Maroc. Il la filme alors dans ces lieux que nous avons déjà vus. Alors il joue une rime avec l'archive et refait descendre les escaliers de l'église à sa mère désormais veuve. Il utilise le régime d'image tiers que l'on a déjà vu avec ces plans aux points de vue fantomatiques en

Super 8. A cet endroit, la texture super 8 n'est plus en rupture mais en échos. L'utilisation de ce support nous permet d'associer sensiblement cette image originale à l'archive. Nous reconnaissons cette femme, nous savons que c'est une image récente et c'est par la matière de l'image que l'évocation se fait. Les natures d'images ne sont plus cloisonnées, elles peuvent désormais dialoguer et avec elle les différentes temporalités.

Dans cette image toutes les temporalités sont là : les passés et les présents sont unis. Si la deuxième occurrence de cette archive isolait déjà cette mère, ce geste est ici affirmé et bouclé. Le cadre reprend le contre plongé de l'archive, redonne à voir un fond semblable mais se décale sur la gauche. En se décalant, la caméra fait face et ouvre notre regard à quelque chose de nouveau. En opérant ce décalage, l'image fait preuve d'une grande justesse. Elle n'enferme rien, elle ouvre une nouvelle perspective où les choses se regardent de face. A ce moment du film il n'y a plus que l'image qui parle. Les mots ont été dit, ce sont maintenant les gestes qui font récit.



Photogramme extraits du film *Carré 35* d' Eric Caravaca

III. Détruire l'archive

Elle pis son char Loïc Darse

Elle pis son char est un court métrage de Loïc Darse réalisé en 2015. Le film trouve son point de départ à partir d'images DV filmées par Lucie, la mère du réalisateur. Des images où on la découvre d'abord filmant ses enfants dans leur quotidien, puis au volant de sa voiture dans un voyage vers l'homme qui l'avait agressée, enfant. Loïc Darse s'empare de ces images d'archives pour raconter le parcours de sa mère. Le film est construit dans une alternance entre les images filmées par sa mère et les images originales qu'il compose. Cette alternance met en évidence le lien fort qui unit mère et fils. Ce court métrage donne à voir avec finesse deux histoires d'enfances différentes et une très forte histoire de résilience.

Comme pour *Carré 35*, le film est construit dans une différence esthétique très marquée entre les images réemployées et originales. Lucie tourne avec une caméra DV tandis qu'Hubert Auger, chef opérateur du film, tourne dans une définition au-delà de la HD. Ce choix d'une définition si différente des images d'archives délimite clairement les origines des images. Le cadre joue également en rupture en utilisant les ratios du 4/3 et du 1,85. Enfin, l'esthétique de ces images est construite de manière plus complexe que les images originales. Loïc Darse choisit de montrer des vues de paysages défilants. Il joue alors un travail de perspectives qui s'étendent. En effet les images de Lucie dans la voiture ne donnent pas à voir l'extérieur. Elle se cadre elle-même, au volant de sa voiture. La caméra est à sa droite en contre plongée et montre le toit de la voiture que le paysage à travers la fenêtre. Par ailleurs, la dynamique de la DV ne permet pas d'entrevoir les paysages. C'est à cet endroit que Loïc Darse choisit de composer en donnant à voir les paysages qu'elle traverse. Il choisit alors des cadres beaucoup plus larges en courtes focales, avec des mouvements très lissés et fluides qui mettent en valeur les perspectives. Il fait sortir les regards de l'habitacle pour montrer le défilement de la fenêtre. Il ressort ici quelque chose de la force cinématographique de la voiture. L'objet voiture permet à lui seul au cinéma de se faire. La voiture permet le travelling,

la multitude des points de vue, la lumière, isole le son, contient la musique. Elle est une puissance de mouvements libre et individuelle, ce qui en fait un outil de cinéma idéal. Lucie s'en fait d'ailleurs l'écho dans le film. Elle décrit avec émotion le paysage défilant autour d'elle comme le spectacle de la route. A cet endroit, la voix de la mère existe en off sur les images du fils. Alors, ces images prennent une dimension illustrative de la description qu'en fait Lucie dans les archives. Ici le réalisateur se pose comme le successeur de la démarche de sa mère qu'il complète. Ce geste formel autour des archives donne à voir un récit intergénérationnel.

Si ce geste fort est semblable à celui d'Eric Caravaca, c'est un autre geste du film qui nous intéresse ici. Quand Lucie arrive chez son agresseur, l'image produit un effet de glitch. L'artiste vidéo et théoricienne Rosa Menkman définit le glitch comme « *une défaillance ou rupture de courte durée dans le fonctionnement attendu d'un flux dans un système numérique* ». ¹⁶ Ces artefacts produisent des formes nouvelles aléatoirement : démultiplication des traits, transformations des couleurs, déplacements des pixels etc. Alors, des images impossibles se mettent à exister. Si ces artefacts sont considérés comme des erreurs à éviter dans le cinéma le plus mainstream, l'art vidéo s'en est emparé comme un moyen de création. Ici c'est pour le cinéma que Loïc Darse se sert du glitch.

En effet, Loïc Darse produit un geste très fort sur les archives en les travaillant en datamoshing. Ce procédé consiste à opérer volontairement une ou plusieurs modifications dans la structure numérique d'une image pour en créer des artefacts. En modifiant le codage d'une image on modifie sa forme. Le travail de modification résulte ici d'un travail de création. L'image initiale est utilisée comme un fond de toile sur lequel une nouvelle image se projette. Ce mode de représentation ne fonctionne que dans une forme de réemploi. Il se fonde sur une image préexistante dont, en détournant la forme, il détourne le sens. Il s'agit d'un art de l'appropriation. Toute image peut devenir sienne à condition qu'elle soit numérique. Notre période est habitée par une vaste entreprise de numérisation des archives et des œuvres. Dans une recherche de

¹⁶ Rosa Menkman, *Manifesto* en ligne [URL : <https://beyondresolution.info/Glitch-Studies-Manifesto>] consulté le 25/05/2021

conservation, les images passent de supports dont on connaît les fragilités à un support dont on ignore encore la solidité. Si cette numérisation se fait parfois dans un objectif de restauration, celle-ci opère à un lissage total des textures en enlevant les artefacts de support.

Rosa Menkman propose dans *Glitch Studies Manifesto* une vision différente de l'image. « *La recherche dominante et continue d'un signal sans bruit n'a été – et ne sera toujours – rien de plus qu'un regrettable et funeste dogme* »¹⁷ Le travail de datamoshing propose une alternative à ce dogme dans la création de formes. Dans *Elle pis son char* Loïc Darse travaille l'archive à l'inverse de son traitement dominant. Il ne cherche pas à la restaurer mais au contraire à la détruire. En effet, le travail autour du glitch opère toujours une destruction de l'image initiale. Les images apparaissent violentées, malmenées. La violence de ce geste est ici décuplée par la nature très intime des images de Lucie. Cette violence rend ici sensible le tabou autour du traitement destructif d'archives. Or, c'est précisément en rendant sensible et visible ce tabou, que l'image est juste. Si par son geste Lucie brise le tabou du silence des violences pédophiles, Loïc Darse, à par sa position d'héritier, rend sensible l'effet du tabou à même l'image.

Le film se construit alors avec deux régimes d'images initiales. Celles évoquées plus haut, autour du motif de la route et celles qui naissent des opérations de datamoshing. Ces images sont prises dans un conflit entre la préservation de l'anonymat de l'agresseur et un acte de revanche dans la destruction de son visage. En effet, les effets de glitches apparaissent au moment où l'agresseur rentre dans le cadre. Son entrée dans l'image provoque des premiers effets avec une pixellisation marquée dans des teintes de gris neutre. L'image paraît s'autodétruire au contact de cet homme, comme s'il interférait avec la structure de l'image.

La texture de l'image semble ensuite prendre une forme liquide : les couleurs paraissent fondre. Les mouvements de l'image produisent des traînées de couleurs qui

¹⁷ *Ibid*,

The dominant, continuing search for a noiseless channel has been – and will always be – no more than a regrettable, ill-fated dogma

font disparaître les traits. Les lignes de l'image se pixellent puis se floutent. Cet effet détruit le visage. Ce procédé qui préserve un anonymat produit en même temps une figure terrifiante. La bouche et les yeux deviennent difformes et composent une tête monstrueuse. D'autant plus que c'est progressivement que l'image opère cette transformation. Nous reconnaissons à sa première apparition la figure d'un homme qui se métamorphose progressivement en une créature informe. Le datamoshing explore ici le motif du film de créature qui donne à voir dans un effet visuel la transformation. Le motif du fondu, de la disparition, ramène cette scène à un univers fantastique. Quelque chose émerge depuis l'image comme un monstre enfoui qui se révèle.



Photogrammes extraits du film *Elle pis son char* de Loïc Darse

Cette force monstrueuse est synthétisée par la beauté plastique des formes que le cinéaste produit. En poussant les manipulations du datamoshing l'image n'est plus tenue par une composition graphique mais par une abstraction colorée. Le cadre, le décor, le visage, tout disparaît. Les mouvements de l'image deviennent des fondus de couleurs. Quelque chose dans les couleurs et la texture en aplats dans cette image rappelle la palette de la peinture postimpressionniste. Les détails disparaissent au profit d'une synthèse colorée. L'image se pare d'une texture nouvelle, d'une matière liquide et épaisse qui rappelle les matières de peintures à l'huile. Une grâce se dégage de ces images : le mouvement des couleurs qui s'unissent produit la sensation d'une éclosion. C'est alors également l'image d'une renaissance que donne à voir cette forme. Des perspectives nouvelles qui émergent quand la parole se libère.



▲ Paul Sérusier, *Le Talisman, Paysage au Bois d'Amour*
1888, huile sur bois, Musée d'Orsay



Photogramme extraits du film ▲
Elle pis son char de Loïc Darse

Il y a dans ce geste une destruction de la forme très forte, quelque chose qui montre un point de vue. A cet endroit la parole de Lucie en off, se libère et la colère peut enfin s'exprimer. La mise en scène fait le choix à cet endroit de ne pas montrer le salaud, de laisser la part belle à Lucie et pense une forme juste face à cette voix. Ce choix et cet acte de destruction de l'image portent la signature de Loïc Darse. Il y a dans ce geste qui détruit un visage pour laisser une parole prendre la place, une forme de soutien. Quelque chose dans le mouvement de l'image qui s'anime produit une sensation de mouvement organique. Les couleurs s'animent comme par des touches qui bougent ensemble. Le mouvement rappelle celui des murmures d'oiseaux¹⁸ où chaque point s'anime ensemble dans un mouvement qui modifie toujours la forme globale. L'image semble se parer ici d'un mouvement organique, volontaire bien qu'aléatoire. Dans la sensation de ce mouvement l'image porte en elle une intention de geste. L'intentionnalité de cette forme renvoie au geste du film, celui d'un hommage rendu d'un fils pour sa mère. La présence du fils apparaît alors à l'image dans ce geste qui se trouve au centre en protection entre le salaud et Lucie sa mère.

Ce geste de mise en scène produit une forme riche de polysémies et de complexités. Violent, protecteur et plastique, Loïc Darse propose une forme qui permet à l'émotion de surgir en projetant au premier plan toutes les puissances émotionnelles qu'elle tenait.

¹⁸ On parle ici des regroupements d'oiseaux qui se déplacent ensemble dans le ciel dans des formes d'impressionnants ballets aériens.

IV. Se projeter dans les archives

Avo (Muidumbe)

Raquel Schefer est une cinéaste expérimentale qui travaille sur le cinéma révolutionnaire du Mozambique, docteure de l'université Paris 3. Elle travaille sur les questions de la place des images dans les conflits d'indépendance et dans les systèmes coloniaux. Ses recherches se placent à des croisements anthropologiques et cinématographiques. Dans le cadre de ses recherches elle réalise deux courts essais documentaires *Avo (Muidumbe)* et *Nshajo (O jogo)* construits autour d'images d'archives de sa famille. Ces images, des films Super 8 en couleur, pris au Mozambique, colonie portugaise jusqu'en 1975, donnent à y voir la vie de sa famille. La famille de Raquel Schefer est composée colons portugais notables. Les images d'archives montées sont des images les représentant dans le quotidien de leur vie. J'ai eu, dans le cadre de ma recherche, l'opportunité de rencontrer Raquel Schefer et d'échanger autour de son travail.

Avo (Muidumbe) est son court métrage de fin d'études, réalisé en 2009. Il contient des archives Super 8 et des images originales à la DV. Le film prend comme point de départ des archives tournées par son grand-père. Des images qu'elle avait connues enfant avant de les retrouver et d'entamer avec celles-ci une réflexion autour de ses origines avec celles-ci. Ce film interroge les récits de la colonisation en rejouant l'archive. En effet, Raquel Schefer travaille la forme de la reprise comme on l'a déjà évoqué autour de *Carré 35* en refaisant les images. Elle opère une reconstitution des images en incarnant elle-même sa grand-mère qui apparaît dans les archives. Le film la montre alors progressivement se mettre dans le rôle de son aïeule, d'abord en se mettant dans son costume, puis en lisant un de ses textes, puis en rejouant la danse que l'on voit dans une des archives. Dans cette forme d'autoportrait croisé avec des archives familiales, Raquel Schefer prend en charge son héritage colonial.

Le film s'ouvre sur des images en Super 8 couleur, d'un décor de grande maison sous une pluie torrentielle. Puis on découvre une femme qui prend la pose devant la

caméra et qui se met à danser. Enfin, les dernières archives donnent à voir un groupe de personnes installées sur une terrasse. On retrouve dans ces images la même sensation d'insouciance que l'on ressentait dans les archives de famille de *Carré 35*. Cela dit, quelque chose dans ces images exprime une violence. Cette violence que l'on ressent sans la comprendre au premier regard, la mise en scène la rend clairement visible par un geste de relecture des images au montage. En effet, le film donne à voir à l'image des arrêts, des accélérations ainsi que des figures de rembobinage. Ces effets sont accentués par le son qui fait entendre des manipulations de montage. A cet endroit, le film affirme son point de vue et son geste d'enquête dans les images du passé. A la première vision de cette image notre regard est attiré par différentes choses qui nous perturbe de son fond. Le cadre fonctionne par un surcadrage qui met en avant la femme au centre. Le contraste de l'image donne à voir un premier plan très sombre qui renforce le surcadrage, alors qu'un rayon de lumière latéral montre la femme au centre plus clairement. D'autre part, le costume coloré de rouge de la grand-mère attire l'œil dans un ensemble assez peu saturé de teintes proches des gris. Notre système perceptif est plus stimulé par le rouge, notre regard est alors naturellement attiré vers cet élément. Enfin, cette femme en rouge est le seul élément de mouvement. Le cadre à l'épaule se calme rapidement pour se centrer sur cette femme et ce sont ses mouvements de danse qui attirent nos yeux. La façon dont est composée cette image met en évidence cette femme prise avec une certaine légèreté.

« Je cherchais à voir ce qui, dans ces images, montrait cette violence coloniale. Par quels éléments l'image faisait ressentir toute la violence d'un système. »¹⁹

¹⁹ Propos retenus de mon entretien avec Raquel Schefer

C'est alors dans la répétition de cette image qu'elle révèle la violence de sa mise en scène. En mettant cette image en accéléré, à l'arrêt et à l'envers, un des éléments de l'image ne bouge pas : un homme noir à droite de l'image. La fixité de cet homme au fil des relectures se pose en contraste évident avec le mouvement de la femme et c'est par ce contraste qu'il devient visible. C'est de cette façon que la violence se donne à voir, par la forme de la relecture. L'aspect fixe de cet homme, son regard qui se perd face à lui, racontent une impassibilité rigoriste, les mains serrées devant lui. L'absence d'échange de regard entre cet homme et les autres personnes de l'image dans un cadre si resserré fait exister la violence des rapports humains au cœur des systèmes coloniaux.



Photogramme extrait
du film *Avo (Muidumbe)*
de Raquel Schefer

En faisant exister ces mouvements de l'image qui rappellent ceux d'une table de montage, le film produit une forme de mise en abyme de son mouvement. Si le film dans son récit, joue avec la reprise, la répétition de ce qu'a fait la grand-mère par la petite fille, il le reproduit de la même manière dans son travail des archives. Le film donne à voir ici son procédé de montage et procède à une mise en abyme de son geste.

Raquel Schefer m'a raconté avoir choisi les images d'archives de manière très intuitive « *certaines images étaient plus intéressantes plastiquement ou historiquement mais il y avait une force indescriptible dans ces images* »²⁰. Elle découvrira pendant le montage que ces images ont été prises au même moment et à trente kilomètres du lieu du massacre de Mueda le 16 juin 1960, perpétré par des colons sur des paysans

²⁰ Propos retenus de mon entretien avec Raquel Schefer

indépendantistes, dont il n'existe pas d'image. Quelque chose de la force de ces images semble se concrétiser dans une présence spectrale du massacre sans image sur ces scènes de famille.

D'autre part, le film produit deux types d'images originales. Les premières tournées en DV donnent à voir le geste de la mise en scène au présent. La deuxième séquence du film montre ainsi une femme de dos qui se fait prendre des mesures. A cet endroit la matière de l'image entrelacée est particulièrement visible. Cette texture d'image, symptomatique des caméras DV, ancre l'image au présent. L'image fait donc exister deux temporalités clairement distinctes avec un décalage de textures qui donne à voir la différence de génération entre les images. Raquel Schefer opère un processus non pas de patrimonialisation mais de fonctionnalisation de ses images. Elle joue avec les motifs de la construction d'une fiction pour former les images originales et le dialogue qu'elles entretiennent avec les archives. Par exemple dans leur première occurrence ces images montre la confection d'un costume équivalent à celui de la femme des archives. On retrouve ensuite ce costume porté par la réalisatrice qui s'en sert pour s'identifier au personnage. L'utilisation de l'outil du costume rappelle le travail dans la fiction autour de la construction du personnage. Cette image de confection de costume sur mesure évoque la question du lien entre personnage et comédien. A cet endroit, l'image soutient une certaine artificialité en assumant des cadres très frontaux, des postures antinaturelles assez figées et des formes de découpages marquées. En effet la séquence fait appel à une forme de découpage héritée de la fiction en usant du raccord dans l'axe. Le raccord dans l'axe est une figure de découpage et de montage qui transporte volontairement le regard du spectateur sur un élément qu'il avait déjà vu. Cette forme donne à voir l'artificialité d'une scène en ramenant au premier plan le montage et la construction de la scène.



Photogrammes extraits du film *Avo (Muidumbe)* de Raquel Schefer

Ces images qui assument donc leur artificialité deviennent le support du geste de la mise en scène qu'elles présentent de manière très concrète. On retrouve ce même geste quand Raquel Schefer se met en scène lisant un texte écrit par ses grands-parents sur leur passé colonial. De la même façon elle assume un cadre frontal sur un fond neutre et place des fruits exotiques près d'elle. Ceux-ci ramènent de manière symbolique au Mozambique et à sa nature. A cet endroit, Raquel Schefer se cadre de manière centrée et frontale au cadre, portant le même costume, un écho se produit entre l'image originale et l'archive. Dès lors les deux générations s'associent et la question de l'héritage devient visible. Cette intention de cadre soutient avec force le mouvement intime du film de faire face au passé. Dans ce cadre quelque chose s'affirme d'une continuité et la forme de l'autoportrait à cet endroit invite à pousser la réflexion sur ce qu'il reste du passé dans le présent.



Photogrammes extraits du film
Avo (Muidumbe) de Raquel
Schefer



Le film se clôt sur la seconde forme d'image originale en donnant à voir des reconstitutions des archives Super 8. Ici, la mise en scène assume son héritage jusqu'au bout en rejouant la même danse que celle des archives. Elle rejoue les mêmes gestes et tourne ces images en Super 8, sur le même support que les archives. Le travail de texture, de cadre, de couleur et de contraste donne une esthétique assez proche des archives. Dès lors, elle crée un lien très tenu entre les images et donc entre les époques. Elle rapproche deux temporalités et permet aux images de dialoguer.

Le travail de Raquel Schefer autour des images nous interroge sur les questions de conventions de représentation et sur la façon dont celles-ci jouent de la même façon sur le documentaire et la fiction. Le rapport d'artificialité dans le traitement des archives, non conventionnel dans le cinéma documentaire, pose la question des normes de représentation. Selon la réalisatrice, *ces conventions de représentation ont permis la persistance du cinéma dans le modèle colonialiste. « Il se joue quelque chose du figural dans l'un et l'autre dont ils se sont mutuellement servis. »*²¹ Ces conventions de représentation jouent en premier lieu dans les rapports de classement des images entre elles et donc de leur maintien dans le temps. Le système colonial s'est servi du cinéma pour établir ses normes de représentation, dès lors celui-ci en devenait le meilleur outil. Dès lors, en partant d'une matière qui se veut documentaire, Raquel Schefer en révèle leur artificialité et leur fictionnalité. Le colonialisme sabote le réel et transforme l'archive documentaire en image de fiction. C'est travaillant une forme en reproduction et en s'y mettant en scène que Raquel Schefer donne à voir l'artificialité des archives. C'est de cette façon qu'elle rend possible un dialogue au présent avec elles. Ce film nous invite à questionner tous les formes dont nous héritons et à déceler les normes qu'elles contiennent. Elles travaillent à tricher avec le réel, le tronquer, l'effacer sans donner à voir ces opérations contrairement à ce que nous propose la mise en scène dans ce court métrage.

²¹ Propos retenus de mon entretien avec Raquel Schefer



Photogramme extrait du film *Avo (Muidumbe)* de Raquel Schefer

Conclusion

Si tous ces exemples portent en eux des originalités formelles, chacun d'entre eux s'ancre dans une lecture analytique de l'image d'archive. Qu'elle soit formelle, idéologique ou intime, c'est par une lecture précise du matériau de départ qu'une nouvelle forme peut émerger. Cette lecture des images s'opère par une analyse de ses composants : ratio, cadre, contraste, saturation, texture... Il se joue dans cette lecture une étape concrète de fabrication du film, une étape qui relève de l'image. L'analyse de l'image, s'affirme au-delà d'une nécessité pour les comprendre, comme la source de l'originalité.

D'autre part, l'affirmation de la subjectivité de cette lecture et de son point de vue permet la justesse de l'image. On retrouve en effet dans tous nos exemples une affirmation des positions de réalisateurs et de leur rapport aux archives : matrice pour Pietro Marcello, objet du doute dans *Carré 35*, tanière du monstre de *Elle pis son char* ou bien miroir pour Raquel Schefer. C'est dans un travail de la forme très en lien avec le point de vue de lecture de l'archive qu'un engagement de cinéaste se manifeste. C'est par ce principe, qui se tient loin d'une volonté d'objectification des archives, que les images réemployées deviennent celles d'un ensemble : le film. Dès lors, harmonies et chaos naissent de ces ensembles hétérogènes et par là un dialogue s'opère. La multitude des gestes formels cités dans ce travail, résulte alors d'un certain point de départ que nomme Arlette Farge dans *Le Goût de l'archive* : « *la volonté de lire aujourd'hui comme hier l'infinité des écarts que chacun construit avec la norme, et la complexité des chemins dessinés à l'intérieur d'elle pour inventer et ne pas subir, s'unir et s'opposer* ». Ces quatre cinéastes, aux horizons différents, semblent partager une vision des images commune qui les guide vers le réemploi. La croyance politique et personnelle que les images qui nous ont précédés agissent sur nous à travers les normes et qu'il faut, pour trouver le cinéma, revenir à ces images. Chacun de ces films procède à une appropriation fine de sa matière de départ et c'est de cette façon qu'ils se défont de la norme.

Ces films résultent de visions de cinéastes qui relèvent d'une certaine rareté. Si ces œuvres ont inspiré le travail que j'ai mené sur mon TFE, ils me guident également vers l'endroit de cinéma où j'ai envie d'évoluer.

« En ce sens, le réemploi d'archives est un geste artistique dont la forme permet de porter à la conscience et à une certaine clarté ce qui anime la création en tant que telle. »²²

Travailler autour de la question du réemploi d'images et des archives, m'a permis de travailler métaphoriquement sur ma position d'opératrice auprès de metteurs en scène. Choisir de travailler autour des archives, c'est se poser la question de ce qu'il reste d'un chef opérateur quand on lui enlève la fabrication plastique des images. Au court de l'un de nos premiers rendez-vous, l'opératrice Céline Bozon me disait : « *tu sais les films avancent sans nous, on est qu'une roue du carrosse* ». Cette recherche m'a poussée à adopter une position d'humilité dans mon travail d'image et à recentrer l'intérêt de ce poste. Une fois dépouillé des questionnements plastiques et purement formel, il en reste le travail d'accompagnement esthétique. Les opérateurs sont des accompagnants aux cinéastes, leur rôle est de comprendre ce qui peut relever d'un geste de cinéaste et d'aider à le faire émerger. Au terme de ces quatre années d'études à la Fémis et de cette recherche, je suis convaincue qu'il s'agit de la plus riche position qu'un opérateur peut adopter. Réfléchir à ces questionnements de cinéastes autour de ces films a enrichi celles que je me pose au poste d'opératrice. Ces gestes de mise en scène qui passent par l'analyse pour inventer une forme, je les transpose dans la relation avec les metteurs en scène. Comprendre finement la vision d'un réalisateur permet de trouver la position à adopter pour le film et de celle-ci découle la place à prendre dans la fabrication concrète du film. La *position* serait le rapport à entretenir avec la mise en scène tandis que la *place* comprendrait les gestes qui lui permettent d'opérer : le cadre, la lumière, l'analyse d'image... Si cette place est normée, il tient aux opérateurs et aux metteurs en scène de s'en défaire afin « *d'inventer et [de] ne pas subir* » pour rendre possibles des manières originales de travailler et permettre aux formes justes d'exister.

²² Roldophe Olcèse & Nicole Brenez *Le Surgissement des archives* p.82

« On le pressent peut être, l'attention au singulier nécessite celle de l'ajustement de chacun à autrui et puise ses forces au-delà même de la disponibilité du matériau d'archive de les faire figurer. Elle s'enracine dans la volonté de lire aujourd'hui comme hier l'infinité des écarts que chacun construit avec la norme, et la complexité des chemins dessinés à l'intérieur d'elle pour inventer et ne pas subir, s'unir et s'opposer. Il y a là sans doute une vision du monde, une ontologie de l'actuel, l'inquiète ténacité à ne jamais rien immobiliser. Comme si la parole d'autrefois logeait en elle l'espoir de toujours véhiculer un quelconque possible. »

- Arlette Farge *Le Goût de l'archive*

Bibliographie

- ALBERTI Leon- Battista, *De la statue et de la peinture*, Hachette BNF, 2012
- AMBLARD Marie-Claire, *Archives matière et mémoire*, IDoc Images documentaires n° 94/95, Mars 2019
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, Février 1992
- BENJAMIN Walter, *Œuvres, III, Folio Essais*, 2000
- CHIROLLET Jean-Claude, *Esthétique et technoscience : Pour la culture techno-esthétique*, Mardaga, Avril 1995
- FARGE Arlette *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, Septembre 1989
- GAUDET Laurent, *La Porte des enfers*, Paris, Actes Sud, Août 2008
- VERAY Laurent. *Les Images d'archives Face à l'histoire - de La Conservation à La Création* SCEREN CNDP-CRDP, 2011
- OLCESE Rodolphe & BRENEZ Nicole, *Le Surgissement des archives*. Presses universitaires de Saint-Étienne, 2021
- MAAN Still *Hold Still : A Memoir With Photographs* (1^{re} éd.). Back Bay Books, 2016
- MAECK Julie & STEINLE Matthias, *L'Image d'archives : Une image en devenir*. PU RENNES, 2016
- MANNONI Laurent, *De Méliès à la 3D, La Machine cinéma*, Paris, LIENART, Octobre 2016
- PROUST Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1919

Filmographie

CARAVACA Eric, *Carré 35*, 2017, 67 minutes

COGNET Christophe, *A pas aveugle*, 2020, 110 minutes

DARSE Loïc, *Elle pis son char*, 2016, 28 minutes.

FANARA Lilian, *Qu'on regarde nos mains*, 2021, 33 minutes

MARCELLO Pietro, *Martin Eden*, 2019, 99 minutes

JACKSON Peter, *Get Back*, série documentaire, 467 minutes

SCHEFER Rachel, *Avo (Muidumbe)*, 2010, 10 minutes

Sitographie

Martin Eden, lutte des castes, 24/07/2021, en ligne [URL <https://www.heela.fr/martin-eden-soif-dideal/>], consulté le 15/04/2022

Manifesto, Rosa Menkman, en ligne [URL : <https://beyondresolution.info/Glitch-Studies-Manifesto>] consulté le 25/05/2022

Remerciements

Je tiens à remercier, pour l'aide qu'ils m'ont apportée tout au long de ce travail et de cette année : Céline Bozon, Nicole Brenez, Raquel Schefer, Francesco Di Giacomo, Eric Caravaca, Stéphanie Pouech, Illan Reille, Lilian Fanara, Simon Roche, Katell Djian, Mathieu Giombini, Sabine Lancelin, Bruno Delbonnel, Charlotte Neri, Barbara Turquier, Tania Press, Edith Neto, Lucien Pi, Noémie Parreaux ainsi que mes camarades de la promotion.