

---

## Avec les images des autres

Même s'il n'est pas toujours si simple d'accéder à des copies de qualité, les cinémathèques et les institutions qui conservent des films permettent aujourd'hui aux programmeurs et aux distributeurs de puiser des œuvres dans toute l'histoire du cinéma, de construire des sélections de films de « répertoire » ou de « patrimoine » au bénéfice de tous les publics en salles ou dans les festivals. Aborder l'archive, c'est approcher un autre continent et soulever d'autres questions. Jamais personne ne qualifie par exemple *La Règle du jeu* (1939) de « film d'archive ». Pourtant, s'il s'agissait de proposer à des adolescents d'inventer une nouvelle bande sonore ou un nouveau montage pour une séquence du même film de Jean Renoir, éventuellement de mêler ces images à d'autres, l'exercice transformerait le regard porté sur le film qui deviendrait un matériau, une « archive » à partir de laquelle il est possible de créer. C'est le réemploi d'images plus anciennes, préexistantes, le fait de changer leur fonction initiale, en en proposant une nouvelle lecture ou une nouvelle présentation, qui fait émerger, entre autres, le qualificatif « d'image d'archive »<sup>[1]</sup>. Dans le cadre d'une démarche pédagogique, travailler l'archive induit donc naturellement une position active et souvent créative pour les élèves ou les participants.

<sup>[1]</sup> Sur la difficulté à définir cette notion, voir l'introduction de Julie Maeck et Matthias Steinle à l'ouvrage qu'ils viennent de diriger : *L'image d'archive, une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, 340 p.

### Mieux voir

Cette réappropriation a une première vertu : conduire à regarder plus attentivement les films. En 2013, Amandine Poirson encadre par exemple un [groupe de jeunes adolescents à Château-Renault pour un atelier Passeurs d'images](#), sept jours entièrement consacrés à la question de l'archive, en s'appuyant sur les [collections de films amateurs collectés par le pôle patrimoine de Ciclic](#). Dans le temps imparti, la réalisatrice choisit d'élaborer une série d'exercices pour amener son public à prendre conscience de la singularité des documents auxquels il fait face : observer les scènes et les personnes filmées pour inventer des dialogues plausibles que les enfants jouent eux-mêmes ou intègrent au film à travers des intertitres ; identifier des lieux filmés dans le passé et aujourd'hui disparus pour qu'ils deviennent le point de départ d'une enquête et d'entretiens avec des habitants... Chaque image est ainsi susceptible de devenir un jeu, un rébus à déchiffrer qui permet de dépasser les premières impressions, souvent négatives, que peuvent provoquer des images en noir et blanc, muettes, et dans le cas de films amateurs, parfois décousues. Non seulement, cette approche ludique amène les enfants à mieux voir, mais aussi à appréhender l'évolution des techniques audiovisuelles, à comprendre que les

---

images peuvent être interrogées de multiples manières et qu'eux-mêmes, à partir d'un corpus identique, peuvent imaginer des histoires de fantômes, raconter l'évolution de leur commune ou même détourner ces documents et inventer encore d'autres récits.

### **Expérimenter les enjeux d'une bande sonore**

C'est une démarche assez proche de celle des ateliers de sonorisation ou de bruitage, qui offrent l'avantage de pouvoir être mis en œuvre dans des temps très courts. Il suffit par exemple d'1h30 à Marie Denizot, ingénieur du son et musicienne, pour [initier enfants ou adultes à l'importance du son au cinéma à partir d'une séquence de quelques minutes](#) Des objets, des accessoires, des instruments de musique permettent d'envisager avec le public la variété des possibles, le rôle du son pour donner du sens à une image. Ces exercices sont souvent inspirés par celui auquel se livre ironiquement Chris Marker dans *Lettre de Sibérie* (1958), un film régulièrement cité par les acteurs de l'éducation à l'image. Dans un passage de ce documentaire, pour affirmer sa subjectivité et souligner celle de son récit, le cinéaste propose en effet trois commentaires pour une même séquence, et en change ainsi chaque fois l'enjeu.

### **Une écriture au montage**



Plus lar

gement, le caractère malléable des images apparaît à travers la découverte et l'expérimentation du montage. Dans le cadre d'un atelier, choisir les images d'archives permet de s'affranchir de l'étape du tournage et de se concentrer sur la construction du récit, au montage, même s'il doit s'appuyer sur la contrainte d'images préexistantes. Pendant l'année scolaire 2013-2014, dans le cadre de l'option cinéma, des élèves du Lycée Paul-Louis Courier à Tours se sont par exemple confrontés à cette question. Après avoir découvert l'histoire du film de montage, les pratiques de *found footage* et visionner des œuvres emblématiques de ces deux genres, [trois groupes distincts ont écrit chacun une fiction à partir d'un même plan de 12 secondes](#) (une femme blonde assise dans une barque, nous tourne le dos et rame sur un lac). Ils ont ensuite raconté ces histoires uniquement à partir d'un même corpus d'archives, en travaillant l'agencement des images, mais aussi l'écriture de commentaires, souvent des monologues en voix off, mêlés à un travail sur la musique et les bruitages. Tout le temps accordé à ce travail de post-production aurait été moindre s'il avait aussi fallu organiser un tournage et y préparer les élèves.

En Ile-de-France, Laurence Bazin, monteuse et responsable de l'[association Cinéam](#), qui fait vivre et développe un fonds patrimonial de films amateurs dans l'Essonne, vient de créer un corpus d'images et de sons pour valoriser les collections de l'association en atelier, avec la [table mash up](#) qui permet justement une approche facile du montage. Au premier trimestre 2017, elle l'a déjà expérimentée à l'occasion de trois ateliers avec des enfants de 9-12 ans, dans des temps courts, parfois une seule demi-journée. Ce corpus comprend notamment 30 plans tournés par des amateurs dans des grands ensembles de l'Essonne [\[2\]](#). Les jeunes travaillent les principes techniques du montage, la complémentarité entre l'image et le son, et questionnent aussi l'urbanisation de leur territoire et sa représentation. Autre exercice intéressant proposé par Cinéam pour cette tranche d'âge : réaliser un sujet en reprenant les codes du journal télévisé, à partir de films amateurs tournés pendant la Seconde Guerre mondiale. La voix off est écrite au présent, comme si elle avait été conçue à l'époque des documents. Pour les enfants ou les adolescents, c'est d'abord une confrontation avec des images dont ils soupçonnent à peine l'existence, avec un aspect et une matière inhabituels,

---

mais aussi l'opportunité de croiser leur univers avec une histoire qui peut parfois sembler un peu lointaine. Laurence Bazin se souvient d'un groupe d'Étampes très impressionné de voir des images de la Libération tournées près de chez eux. Enfin, c'est bien sûr la possibilité d'analyser les caractères formels propres aux actualités télévisées.

« *Au bout du compte, ils constatent très vite que ces images, produites par d'autres, pourraient être détournées facilement.* » dit Laurence Bazin. À chaque fois, ces dispositifs insistent sur la manière dont on peut élaborer et produire du sens à partir d'images de toutes origines. Ils favorisent une position critique par rapport aux images animées et poussent à s'interroger sur le processus de fabrication des images. À l'heure où le Ministère de l'éducation nationale met l'accent sur [l'éducation aux médias et à l'information \(EMI\)](#), c'est ainsi un moyen de donner des outils d'analyse aux adolescents, à travers le cinéma.

[\[2\] Laurence Bazin est également la co-réalisatrice, avec Marie-Catherine Delacroix, du documentaire \*Ils ont filmé les grands ensembles\* \(2012\)](#)

## Un point de départ pour l'imaginaire

L'archive, c'est aussi une voie pour explorer d'autres horizons quand il n'est pas si simple de tourner des images, quand le temps à disposition, quand les sujets ou les décors autour de soi sont plus limités. Déjà, les pionniers empruntaient des vues documentaires pour « *corser les explosions, les accidents, les incendies* » de leurs fictions [\[3\]](#) ou remplacer une image qu'ils n'étaient pas en mesure de fabriquer eux-mêmes. Dans le cadre d'ateliers de création en prison, les archives ne sont pas seulement employées comme des [stock-shots](#). Elles permettent surtout de ne pas cantonner les détenus à l'espace carcéral, de donner un support à leurs imaginaires. C'est d'ailleurs la contrainte de cet espace restreint qui pousse pour la première fois Laurence Bazin à proposer à un détenu dont elle est la formatrice d'utiliser des films amateurs pour raconter le décès de son père, qu'il n'arrivait pas à mettre en images avec ses propres prises de vues. « *Les archives ont tout de suite résonné de manière intéressante avec le récit* » dit-elle. La qualité de ce travail la conduit alors à proposer, avec Cinéam, l'organisation d'un atelier de création autour de l'archive au Centre pénitentiaire Sud Francilien en 2015, dans le cadre de Passeurs d'images. Si elle savait bien que ces films avaient la capacité de renvoyer à une mémoire collective, de susciter des souvenirs personnels chez chacun, elle a été étonnée des réalisations très personnelles livrées par les femmes qu'elle a accompagnées. Trois films ont abouti. Deux femmes ont suivi ce chemin de l'exploration intime. L'une d'elle, militante indépendantiste basque, a choisi de concevoir son court métrage à partir d'un poème, écrit par son mari lui-aussi emprisonné, évoquant à la fois le passage du temps et l'enfermement. Une autre a travaillé à partir d'un enregistrement audio d'un texte de Sénèque *De la brièveté de la vie*, déniché à la bibliothèque. Moins qu'une exploration du passé, Laurence Bazin observe que les films de famille font plutôt naître des réflexions sur le passage du temps, sur la manière dont se déroule la vie. Seule la troisième, passionnée de cinéma, s'est plutôt inspirée des films de gangsters et a voulu réaliser une fiction.

L'archive peut en effet susciter la fiction, et elle est plus simple à modeler quand elle semble inachevée, à la manière des films amateurs auxquels ils manquent souvent du son et qui ne

---

suivent pas toujours une narration classique. C'est sans doute la raison pour laquelle, ils permettent d'emblée à leurs spectateurs d'y projeter leurs propres histoires, car ils n'imposent pas impérativement un sens aux images. Cette dimension peut d'ailleurs être exploitée avec d'autres types d'images. Au sein de la direction du patrimoine cinématographique du CNC, Robert Poupard, chargé d'études documentaires, se saisit par exemple de films mutilés, devenus incomplets. Dans le cadre du [festival d'Anères](#) (Hautes-Pyrénées), il montre à des collégiens des fragments de bandes de la période muette, et leur propose, avec la réalisatrice Marion Colson, d'imaginer les parties aujourd'hui manquantes, faisant appel avant tout à l'imagination des enfants. En effet, pour ce type d'action, le dispositif de création installé par l'intervenant est primordial.

[3] Cette habitude est rapportée par le cinéaste Henri Fescourt dans ses mémoires, à propos des réalisateurs de Pathé et Gaumont dans les années 1907-1908. Voir Véray Laurent, *Les Images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Paris, Scérén - CNDP-CRDP, 2011, p. 127.

## La part de l'intervenant

Si les participantes de son atelier n'avaient pas reçu de consignes particulières quant à l'emploi qu'elles devaient faire de ces archives, Laurence Bazin leur a cependant montré des films de montage articulés autour de récits personnels : *Quand je serai dictateur* (2013) de Yaël André, *Sur la plage de Belfast* (1996) de Henri-François Imbert... La monteuse a aussi préparé elle-même une sélection de trois heures d'images, essentiellement des films de famille. « *J'avais choisi – c'est vrai – d'intégrer de nombreux films d'un monsieur qui filmait beaucoup seul, des plans de nature, des vues un peu contemplatives. Et j'ai aussi privilégié des paysages, une matière qui peut se prêter, selon moi, à une appropriation plus poétique* ». Ces choix orientent forcément le travail des participants, distillent des images et des références dans leur esprit. Dans le cadre d'un autre projet intitulé [Cinémix](#), mené avec des étudiants de l'Université Évry-Val d'Essonne, les apprentis monteurs ont rencontré la cinéaste [Johanna Vaude](#) et Emmanuel Lefranc, réalisateur également, directeur de [Light Cone](#), ce qui là encore imprime probablement un mouvement un peu différent, plus inspiré par les arts plastiques et le cinéma expérimental.



Il faut souligner que ces ateliers se développent à un « âge du mix et du remix, de la variation et de la réinterprétation » [\[4\]](#) où l'archive est omniprésente dans la culture visuelle et où l'accès aux images est facilité, entraînant un véritable renouveau des productions de films de montage. Ce sont à la fois les formes nouvelles nées sur le web, toute la déclinaison des [mash up](#) qui malaxent des petites et des grandes œuvres du répertoire, les essais nombreux et réjouissants du magazine [Blow Up d'Arte](#). C'est aussi l'audience plus importante de documentaires comme *Une Jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot sorti en 2015 ou *Cinema Novo* d'Eryk Rocha, Œil d'or 2016 au Festival de Cannes, tous deux entièrement composés d'archives, y compris leur bande sonore. C'est enfin le développement de nouvelles pratiques de performances visuelles en direct, issues du Vjing, dont les techniques se prêtent à un travail collectif en atelier comme l'a pratiqué ces dernières années l'artiste Claire Fristot (aka A-li-ce) avec des étudiants des Beaux-Arts ou des adolescents, à partir d'extraits d'archives. La manipulation de ces documents, l'usage de séquences très courtes, permettent, comme elle l'explique dans [un entretien de 2014](#), de travailler collectivement « le rapport à l'image, au cadrage, au montage », en convoquant toujours des termes et des notions de cinéma.

Tous ces travaux, particulièrement dans un cadre pédagogique, appellent cependant une réflexion sur la responsabilité morale qu'un réalisateur ou un artiste doit avoir par rapport aux images et au contexte initial pour lequel elles ont été produites. La direction du patrimoine cinématographique du CNC est sollicitée régulièrement pour mettre des films à disposition pour des expériences de création ou des ateliers pédagogiques. Béatrice de Pastre, directrice des collections, veille attentivement aux corpus qui sont sélectionnés. Une image ancienne n'est jamais un simple matériau. Elle se souvient par exemple d'une journée de réflexion organisée par Canopé autour des usages possibles du fonds d'archives audiovisuelles de l'établissement. Lors de la projection d'une série documentaire, elle est frappée par une séquence dont le montage provoque le rire du public au moment de la dégradation publique d'un officier. Elle est la seule à reconnaître le film d'origine : *L'Affaire Dreyfus* de Ferdinand Zecca (1902), qui s'engage en faveur du capitaine alors que l'affaire déchire encore profondément la France. Quelle responsabilité porte un auteur quand il retravaille des images ? Comment concevoir une nouvelle œuvre en respectant l'histoire et la trajectoire des films qu'on réemploie ? Ces questionnements peuvent naître seulement si les films d'archives sont présentés comme des documents autonomes et qu'il est rappelé qu'ils sont chaque fois le fruit d'un regard, d'une

---

pensée et d'un contexte de production spécifique. Au-delà de ces interrogations éthiques, c'est aussi un moyen d'évoquer les lois qui protègent les œuvres, [les droits patrimoniaux et moraux d'un auteur sur son film](#). Pour retravailler une œuvre préexistante, il faut en effet nécessairement obtenir l'autorisation de ses ayants droit. C'est la raison pour laquelle ces ateliers sont souvent menés en partenariat avec des cinémathèques ou des archives de films, qui peuvent faciliter les liens avec les auteurs.

La nature de ces images et ce qu'elles suscitent chez chacun d'entre nous peut par ailleurs être au cœur de certains projets. L'[association Lieux Fictifs](#) à Marseille, qui travaille depuis les années 1990 à inventer des formes nouvelles d'écriture et de création partagées avec des personnes détenues, a développé de 2009 à 2013 un [projet européen intitulé « Images en mémoire, images en miroir »](#) pour organiser à travers l'Europe et jusqu'au Liban des ateliers de réalisation à partir d'images d'actualités télévisées, en partenariat avec l'[Ina](#). L'archive est ici convoquée avec l'idée de confronter les participants à une mémoire et à un patrimoine collectif, leur permettre de s'inscrire et de se penser dans l'histoire contemporaine. « *Quel regard je porte sur les images d'archive ? Comment ces images font écho à ma propre histoire ?* » Cette mémoire audiovisuelle commune est ainsi envisagée comme un fonds de représentations partagées, susceptible de permettre une expression personnelle, mais aussi le dialogue, d'une part entre deux participants invités à créer ensemble en duo, d'autre part entre les établissements pénitentiaires et l'extérieur [\[5\]](#). Depuis 2016, ce travail est prolongé grâce au soutien du CNC qui permet non seulement l'extension du dispositif à d'autres régions, mais aussi à d'autres images, en sélectionnant des films dans ses propres collections. Pendant trois ans, ces ateliers de création sont ainsi proposés à des publics « sous main de justice », majeurs et mineurs, dans trois territoires pilotes (Ile-de-France, Hauts-de-France, Provence-Alpes-Côte d'Azur).

[\[4\]](#) Christa Blumlinger, *Cinéma de seconde main* (Paris, Klincksieck, 2013), citée par Julie Maeck et Matthias Steinle, *op.cit.*, p.13.

[\[5\]](#) En 2016, un [atelier prototype](#) a été organisé à Marseille pour permettre d'expérimenter et d'exposer la méthodologie des ateliers « Images en mémoire, images en miroir »

## Une source pour l'histoire

Enfin, l'ambition peut aussi être plus directement historique. Tout au long de l'année scolaire 2015-2016, le Pôle Image Haute-Normandie a collaboré avec l'Éducation nationale et la délégation académique à l'action culturelle pour permettre à un groupe de lycéens et d'écoliers du Havre de mener une enquête sur l'enfance en temps de guerre et la [restituer à travers un webdocumentaire](#). Aux côtés d'entretiens, de documents d'archives de toute nature, les élèves ont sélectionné des films amateurs des collections du Pôle Image Haute-Normandie pour enrichir leur travail. Dans cette région, le Pôle a une politique active pour faire connaître aux enseignants les documents qu'il conserve et favoriser cette approche historique. Agnès Deleforge, responsable de la Mémoire audiovisuelle de Haute-Normandie explique qu'à partir de 2005, avec le concours de deux professeurs de l'Éducation nationale en [service éducatif](#), un travail d'éditorialisation a pu être mené pour proposer des sélections d'extraits, associés à des notices pour contextualiser les films. La diffusion de supports DVD à travers le réseau Canopé,

---

puis la mise à disposition de ces [ressources en ligne](#), l'organisation de formations ont permis aux enseignants de l'académie de s'emparer de cette ressource atypique, aujourd'hui très consultée [6]. Cette démarche est semblable à celle adoptée par l'Ina qui présente sur son site [Jalons](#) de nombreux parcours thématiques à travers les archives de la télévision, en lien avec les programmes scolaires . Pour s'approprier les méthodes de l'histoire, le dispositif de l'atelier permet de placer les élèves dans une position active, comme le propose Pascal Chabaud, professeur d'histoire-géographie, dans le cadre des rencontres Cinéma et Histoire qu'il coordonne à Issoire. Lors de la dernière édition, au même titre qu'une carte, que des chiffres du recensement, ses élèves étaient aussi invités à analyser *Issoire en 1957*, un film tourné à cette date par un instituteur et conservé par les Archives départementales du Puy-de-Dôme [7]. À travers des documents plus classiques, mais aussi des images, les collégiens ont observé l'évolution économique et démographique de la ville au moment des Trente Glorieuses... Dans ces différentes expériences, il s'agit avant tout de sensibiliser les élèves au cinéma et au film comme une source pour l'histoire, les collections régionales de films amateurs offrant là encore un véritable avantage grâce à la possibilité d'une approche locale.

Porte d'entrée vers l'histoire, vers l'histoire du cinéma et l'évolution de ses techniques, vers le montage et la fabrication du sens au cinéma, le film d'archive est aussi un merveilleux support à l'imagination, à la réflexion, à la rêverie... Il offre à tous les moyens de réaliser son propre film, dans le temps compté d'un atelier, de questionner et d'éprouver l'agencement d'un plan avec un autre, d'un son avec une image, du rythme d'un montage. Cette grande plasticité demande cependant à l'opérateur d'un atelier d'intégrer au parcours qu'il construit des étapes qui permettent aux enfants comme aux plus âgés d'appréhender l'origine des images qui sont manipulées, et de réfléchir à la notion même de réemploi. Mieux comprendre ces enjeux, c'est aussi pour les participants des ateliers, un moyen d'aller plus loin dans l'apprentissage du langage cinématographique, en prenant en compte la profondeur historique, le jeu des références visuelles qui se transmettent d'un film à l'autre, et d'une époque à une autre.

Julie Guillaumot

[6] Pendant l'année 2016, ces pages ont par exemple été consultées 13 649 fois (voir le [bilan d'activités du Pôle Image Haute-Normandie pour 2016](#))

[7] Depuis 2015, [la Photothèque63. service des archives départementales du Puy-de-Dôme](#), collecte les films amateurs tournés en Auvergne. Elle est partenaire des rencontres « cinéma et histoire » d'Issoire.