



# iDoc

**Images documentaires**

n° 94/95 - mars 2019

**Archives**  
matière et mémoire

iDoc

**Images documentaires**

n° 94/95 - mars 2019



## **Images documentaires**

Revue trimestrielle publiée par l'association  
Images documentaires avec le soutien du CNL (Centre national du livre),  
de la Scam (Société civile des auteurs multimédia)  
Couverture: *Les Révoltés*. DR

## EDITORIAL

AVEC CE NUMÉRO, nous entrons dans l'atelier de montage de quatre cinéastes : Henry Colomer, Andrei Ujica, Bill Morrison et Jean-Gabriel Périot, qui partagent le même « goût de l'archive ». Les auteurs réunis ici ne se livrent pas à un remontage critique des images du passé, comme le feraient des historiens ou des archivistes, mais à une réflexion sur le temps et la mémoire. Ils choisissent les images du passé pour leur puissance d'évocation et s'attachent à les faire revivre par différents procédés de montage. Il s'agit de « transports » de l'image, de détournements, de réappropriations, de mises en récit imaginatives et personnelles qu'il nous a semblé intéressant de confronter.

La rubrique **TRAJECTOIRE** est consacrée à une jeune réalisatrice, Mila Turajlic (*Cinema Komunisto, L'Envers d'une histoire*), qui, dès ses premiers films, s'est emparée également d'images d'archives, celles du pays de son enfance, un pays disparu, effacé de la mémoire collective, la Yougoslavie.

**Catherine Blangonnet-Auer**

# Sommaire

## ARCHIVES

### MATIÈRE ET MÉMOIRE

Dans l'atelier du montage,  
entretien avec Henry Colomer **page 13**

Andrei Ujica, l'archiviste en autobiographe,  
par Arnaud Hée **page 33**

Bill Morrison, entre le feu et la glace,  
par Raphaël Nieuwjaer **page 45**

Jean-Gabriel Périot, une histoire visuelle  
de la violence,  
par Jessica Macor **page 57**

**FILMS** **page 67**

Sorties DVD (sélection) **page 99**

A lire **page 103**

## TRAJECTOIRE

Mila Turajlic, à la recherche d'un pays  
qui n'existe plus **page 105**

**Archives**  
**matière**  
**et mémoire**

# Introduction

par Catherine Blangonnet-Auer

Si, DANS LA FICTION, l'emploi d'archives permet le plus souvent d'économiser des reconstitutions coûteuses, dans la plupart des productions documentaires télévisuelles, l'archive a pour fonction d'illustrer un récit délivré par un commentaire. L'omniprésence de la parole enlève toute possibilité de regarder attentivement les images et d'y lire autre chose que ce pour quoi elles sont convoquées. Or, comme le souligne Laurent Véray <sup>1/</sup>, lors d'une prise de vues, tout n'est pas contrôlable, et l'image captée ne se plie souvent que partiellement au sens qu'on veut lui octroyer. Elle recèle généralement quelque chose de plus, parfois même de totalement inattendu. Il cite Siegfried Kracauer qui parlait de « porosité » des images en insistant sur le fait qu'elles étaient « perméables aux manifestations aléatoires de la vie ». Quand on arrête l'image, qu'on la ralentit, qu'on s'en approche en la recadrant, on peut en effet apercevoir un regard ou un geste passé inaperçu dans le plan large et qui, isolé, prend toute sa signification. Mais le plus souvent les images d'archives ne sont ni questionnées ni analysées. Elles sont au contraire uniformisées, mixées, sonorisées et souvent aujourd'hui colorisées, procédé qui ne choque plus grand monde <sup>2/</sup>.

**1/** « Images d'archives : ce qu'elles nous racontent », entretien de Laurent Véray avec François Ekchajzer, in *Télérama*, 25 janvier 2012.

**2/** En 2009, Benjamin Stora écrivait, à propos d'*Apocalypse* de Daniel Costelle et Isabelle Clarke : « Ce procédé

me trouble : faut-il pour capter, motiver l'intérêt du spectateur, avoir recours à la couleur ? Faudra-t-il, un jour, coloriser les archives des camps de concentration pour que le public puisse encore manifester de l'intérêt pour cette séquence tragique d'histoire ? »

## ARCHIVES

Comme Loznitsa, Forgács, Farocki, Péléchian ou encore Gianikian et Ricci Lucchi, les auteurs réunis dans ce numéro ont une tout autre conception de l'usage des images du passé. Chacun d'eux, à sa manière, cherche en le décalant à réactiver le regard sur les images. A l'origine, il y a souvent une intuition qui va guider leurs recherches dans les fonds d'archives ; puis des rencontres et des hasards provoqués qui conduisent à des découvertes inattendues. Ils passent des heures et des heures à regarder ces images venues de différentes sources, à les scruter. Comme ils font confiance avant tout aux images, c'est sans le support du commentaire et par le montage seul que leur propos ou leurs récits s'élaborent et se développent.

Henry Colomer souligne que l'histoire n'est pas écrite à l'avance. Il se réfère à Arlette Farge pour qui « on redessine souvent *a posteriori* une chaîne de causalités ». Lui s'attache dans ses films à faire bouger « le bel ordonnancement événementiel ». A la différence d'un historien ou d'un archiviste, il emploie les images d'archives avant tout pour leur puissance d'évocation. « J'ai tendance aujourd'hui, nous confie-t-il, à considérer les films comme des expériences imaginatives. » Il invente pour chaque film une forme juste, appropriée au récit qu'il a conçu. En faisant dialoguer images et musique, il décline différents thèmes par modulations successives, comme autant de facettes d'une réalité qu'il cherche à saisir dans toute sa complexité.

Arnaud Hée expose comment, avec *L'Autobiographie de Nicolas Ceausescu* (2010) qui clôt sa trilogie de la fin du communisme <sup>3/</sup>, Andrei Ujica s'est efforcé de reprendre une place dans l'histoire du pays dont il a été exilé. Des 1 000 heures de films dans lesquels le dictateur roumain s'était lui-même mis en scène, il a extrait trois heures qui condensent ses 24 années

<sup>3/</sup> *Vidéogrammes d'une révolution*, co-réalisé avec Harun Farocki (1992) et *Out of the Present* (1995) sont les deux premiers volets de cette trilogie.



de pouvoir (1965-1989). Arnaud Hée avance l'idée qu'Ujica inscrit sa propre biographie dans des images qu'il n'a pas filmées : « tout son cinéma, écrit-il, est un mouvement de réappropriation de ces images collectives, qu'il déplace pour les soumettre à son montage, sa narration, ses choix sonores. » La manipulation des images prend ici son sens originel de reprise en main.

Raphaël Nieuwjaer analyse l'œuvre de l'américain Bill Morrison qui appartient au courant expérimental du cinéma et dont l'essentiel du travail consiste à réemployer des archives plus ou moins abîmées, « mêlant bobines de fiction et vues documentaires en une fusion ou une confusion des époques et des lieux. » Il décrit le saisissement du spectateur devant « le bouillonnement organique » des images en décomposition. « Par leurs compositions, à la fois expansives et circulaires, écrit-il, ils construisent des cycles où vie et mort ne cessent de s'entrelacer, de se relancer. »

Alors que Bill Morrison collecte et manipule de la pellicule, Jean-Gabriel Périot a commencé par s'emparer d'images numériques, films ou photos, trouvées sur Internet. Il dit faire des films uniquement avec des images qui lui échappent, qu'il n'arrive pas à comprendre <sup>4/</sup>. Jessica Macor montre comment, dans ses courts métrages, il est arrivé à dégager un sens à partir d'une accumulation d'images qu'il fait défiler à des vitesses vertigineuses. Le thème de la violence qui parcourt toute son œuvre soutend une pensée critique, politique et combative. Il continue à croire que, par la force du montage, « le cinéma peut être le lieu à la fois d'élaboration d'un regard et celui de la construction d'une pensée. » <sup>5/</sup>

Avec Mila Turajlic, comme chez Ujica, on est devant une réappropriation personnelle d'images officielles. Mila

Turajlic a grandi dans un pays qui a disparu, la Yougoslavie. Face à cet effondrement et pour lutter

<sup>4/</sup> Entretien pour la revue en ligne *Ballast*, 13 janvier 2018 (<https://www.revue-ballast.fr>)

<sup>5/</sup> *Ibid.*

## ARCHIVES

contre l'effacement des années yougoslaves de la mémoire collective, Mila Turajlic s'empare des images produites par Tito. Le dictateur roumain Ceausescu fabriquait ses propres archives, Tito, lui, contrôlait toute l'industrie du cinéma et les actualités de son pays. En détournant ces images officielles, en les recontextualisant – et avec l'aide du cameraman lui-même pour son prochain film – elle tente de sauvegarder l'image d'un pays qui était peut-être lui-même une fiction.

**Catherine Blangonnet-Auer**