

Lumière sur les archives

Ce parcours pédagogique envisage diverses façons d'explorer et de "faire parler" les documents d'archives audiovisuelles, et plus particulièrement les images amateurs et non fictionnelles.

Qu'entend-on par "archives audiovisuelles" ?

Communément, on entend par "images d'archives" des images du passé, considérées de façon générale. Par cette expression, nous désignerons plus particulièrement des archives audiovisuelles de nature non fictionnelle (actualités filmées, reportages) et/ou tournées selon des modalités non professionnelles (images "amateurs", films de famille) qui, envisagées a posteriori, prennent une valeur de témoignage de l'époque à laquelle elles ont été tournées, même si initialement elles n'ont pas forcément été pensées à cette fin.

Filmer, c'est enregistrer un fragment d'époque en une succession d'images, qui prennent valeur de témoignage a posteriori. On a aujourd'hui facilement accès à des images d'archives du fait de la numérisation de nombreux fonds, et de leur mise en ligne sur Internet. Mais loin d'être un fidèle reflet de la réalité d'un autre temps, ces images ne sont jamais qu'une représentation de celle-ci. La manière de filmer, le choix des sujets, les techniques utilisées ou encore la nature des images façonnent ces traces audiovisuelles du passé. Et comme toute trace, elles deviennent des sources historiques si l'on arrive à les faire parler.

Où trouver des images d'archives numérisées ?

Il est possible d'aller glaner sur Internet des images d'archives, en faisant attention à ce que les informations qui les accompagnent soient véridiques. Cependant, pour réaliser plusieurs séances d'atelier autour d'archives, l'idéal est de se rapprocher de structures qui ont constitué et numérisé des fonds, afin de disposer d'un petit stock d'images. La première étape consiste donc à regarder ce que ces structures ont déjà mis en ligne, ou de les contacter pour savoir si elles ont des images qui conviendraient au travail préalablement conçu. Ensuite, les modalités de prêt ou d'acquisition et d'utilisation sont à discuter : il est possible d'établir des partenariats, et certaines structures favorisent le prêt d'images à des fins éducatives.

En fonction de l'objet de l'atelier, la recherche d'images peut prendre du temps, tant pour identifier les institutions que pour choisir les bonnes images. Pour éviter de se perdre dans des recherches sans fin, il vaut mieux avoir une idée de thème général autour duquel articuler l'atelier.

Les fonds régionaux d'archives locales et amateurs

En région, différentes structures s'occupent du travail de collecte et de numérisation d'archives locales et amateurs. Certaines disposent de bases de données d'images consultables en ligne extrêmement fournies : large amplitude chronologique (du début du siècle à nos jours), sujets très variables — films de vacances mais aussi reportages,

faits historiques, culture locale, films institutionnels, publicitaires etc. —, supports multiples : 9,5 mm, 16 mm, 8 mm, vidéo, etc.

[Ciclic, agence régionale du Centre-Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique](#) a effectué ce vaste travail d'archives et de valorisation du patrimoine cinématographique amateur en région Centre-Val de Loire. Le [site Mémoire](#) permet la découverte de milliers de films amateurs de 1920 à nos jours.

D'autres structures proposent des fonds en ligne :

[INA - Mémoires partagées](#)

[Le Pôle image Haute-Normandie](#)

[La Cinémathèque de Bretagne](#)

[La Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain](#)

[La Cinémathèque de Toulouse](#)

[Cinémémoire - Marseille](#)

D'autres structures n'ont pas de fonds en ligne mais ont d'importantes collections consultables sur place ou à la demande :

[Archipop \(Picardie\)](#)

[Cinéam \(Essonne\)](#)

[Cinémathèque de Corse](#)

[Le Forum des images](#) qui a fait il y a quelques années une collecte d'archives amateurs provenant de la région parisienne. Une partie est visible en salle des collections, l'autre l'est à la demande.

L'association [Les Inédits](#) recense une [liste fournie d'associations](#) qui numérise des fonds amateurs.

Il peut être également intéressant de contacter les centres de documentation municipaux ou départementaux. Bien souvent, cependant, leurs fonds audiovisuels n'ont pas été numérisés.

Les fonds nationaux et les collections privées

D'autres structures encore disposent de collections intéressantes, consultables en ligne. En fonction de la nature des images recherchées pour l'atelier, il est possible de les contacter, mais il faut savoir qu'elles n'adaptent pas forcément les conditions et les tarifs de cession de leurs images à des projets à vocation éducative.

[L'Institut National de l'Audiovisuel](#) qui conserve les images des chaînes de télévision et des stations de radio publiques, en plus de collections particulières

[Archives Françaises du Film](#)

[ECPAD](#) (Établissement de Communication et de Production Audiovisuelle de la Défense)

[Ciné-Archives](#) (fonds audiovisuel du Parti communiste)

[Gaumont Pathé Archives](#) qui dispose de collections prestigieuses, notamment celle des actualités cinématographiques

[Prelinger Archives](#) (vidéos libres de droits)

Références

Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Canopé/CNDP, collection Patrimoine références, 2011

Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle : dialogue*, Verdier, collection Farrago, 2000
Jacques Kermabon, *Pathé, premier empire du cinéma*, Éditions du Centre Pompidou, collection 1er Siècle du cinéma, 1998.

Séance 1 - Le temps

Une des premières questions qu'on se pose face aux images d'archives est celle de l'époque à laquelle elles nous renvoient. Lors de cette séance, on tente de déterminer le type d'indices qui permettent de situer temporellement ces images, particulièrement celles produites sur pellicule. Entre autres choses, il s'agit de montrer à quel point les techniques de prises de vues sont liées à des époques précises, et donnent aux images une certaine apparence.

1^{re} activité : Devenir enquêteur d'archives (40 min)

Le passé ne se livre que si nous savons l'interroger. C'est pourquoi il est nécessaire de susciter chez les participants l'envie de se poser des questions sur les archives, en les mettant en situation d'enquête.

Notre connaissance de l'histoire provient en large part du travail effectué par les historiens pour déchiffrer des sources qui doivent d'abord être replacées dans leur contexte. Il en est de même pour les images qui ne se limitent pas à ce qu'elles montrent, mais sont avant tout le résultat d'un processus matériel qui a lui-même une histoire.

Matériel nécessaire :

- Une vieille valise, une malle ou une caisse
- De vieilles caméras : 9,5 mm, 16 mm, Super 8, et tout autre type de caméra argentique



De gauche à droite : caméras 9,5 mm Pathé Webo, 8 mm Paillard Bolex B8 et Super 8 Kodak.

- Une visionneuse



La visionneuse permet de faire défiler la pellicule image par image. Le mouvement est activé manuellement : on peut ainsi contrôler la vitesse de défilement de la bande.

- Des bobines de films sur pellicule et des bobineaux de pellicule vierge



Une mallette de bobineaux de films en 9,5 mm

- Un projecteur Super 8

Déroulement :

1. La valise :

L'intervenant arrive avec une valise ou une malle qu'il dit avoir trouvée, dans le grenier d'une maison par exemple. Il demande aux membres du groupe de l'aider à faire l'inventaire de ce qu'elle contient : caméras, bobines, pellicules vierges. Il pose toute une série de questions : à quoi servent tous ces objets ? De quand datent-ils ? Les enfants en ont-ils déjà vu de semblables ? L'intervenant déroule une pellicule afin d'attirer l'attention sur les images que contiennent les bobines._

2. Caméras et bobines :

Poser des questions aux enfants : qu'y avait-il avant le numérique ? qu'est-ce que la pellicule ? ont-ils déjà vu des photos anciennes ? La discussion ainsi lancée doit permettre de tracer les grandes lignes d'une histoire des techniques cinématographiques, en s'appuyant sur les objets présentés. Il sera intéressant de confronter les dates et les périodes évoquées à des repères précis de la vie des enfants (par exemple la date de naissance des membres de leur famille).

Pour l'intervenant : petit historique de l'évolution des techniques de filmage sur le vif

Dès les débuts du cinéma, les preneurs d'images filment ce qui les entoure. Tout le monde a en tête *La sortie des usines Lumière* ou *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat* filmées par les frères Lumière, qui mirent au point le Cinématographe. La largeur des premières pellicules de cinéma est de 35 mm. Les premières caméras sont lourdes et peu maniables, et rendent compliquées les prises de vues sur le vif.

Malgré cela, les entreprises Pathé puis Gaumont et Éclair lancent dès 1909 des programmes hebdomadaires d'actualités filmées. Ces nouvelles cinématographiques sont contrôlées par le bureau de la censure. Leur diffusion en salles ne s'arrêtera que dans les années 1970.

Les opérateurs de prises de vues jouent pendant la Première Guerre mondiale un rôle de premier plan dans l'élaboration de la propagande voulue par les belligérants. Montrer des images animées du théâtre des opérations est une révolution, en dépit de conditions de tournage difficiles : les caméras pèsent près de 25 kilos et doivent être placées sur un trépied immobile, et les opérateurs ne peuvent emporter que 120 mètres de pellicule, soit quatre minutes de film. Filmer au cœur des combats ne se fait qu'au prix de risques importants.

Fêtes du retour des poilus de Maurice Brimbal (1919) - 35 mm

(Dans cet extrait tourné par un amateur, on voit que les soldats qui reviennent de la guerre n'ont pas l'habitude d'être filmés. L'un d'entre eux pose comme pour une photographie.)

Filmer en amateur est alors très rare. Le matériel est trop coûteux pour un usage privé, d'autant qu'il faut acheter le négatif puis établir une copie positive. L'inflammabilité de la pellicule nitrée la rend très dangereuse. Les firmes de cinéma n'ont cessé de réduire la taille et le poids des caméras afin de les rendre accessibles à tous. La solution sera de diminuer la largeur du film pour atteindre un coût de revient plus bas et un matériel de dimensions réduites.



Le Pathé-Baby

Après avoir lancé en 1922 un projecteur (cf. image ci-contre) qui permet de regarder chez soi des films (comédies, reportages, documentaires) couchés sur un film d'une largeur réduite à 9,5 mm, Pathé propose en 1923 une caméra à manivelle avec une pellicule de largeur identique. Elle est simple d'utilisation et relativement maniable : c'est le véritable début du cinéma amateur. En 1938, le 9,5 mm devient sonore avec le Pathé Vox. La caméra 9,5 mm finira néanmoins par

disparaître au profit du 16 mm.

Patro-reportage et course cycliste de Georges Guenoux (1930) - 9,5 mm



LE 16 mm

En réaction à la Pathé-Baby, Kodak lance en 1923 une caméra et un projecteur 16 mm. Ce format de pellicule est deux fois plus coûteux que celui de Pathé, mais le grain est nettement meilleur et la largeur utile de l'image est plus importante (10 mm, contre 8 pour le 9,5 mm). Caméra et pellicule 16 mm seront utilisées par les amateurs mais également pour les reportages et les fictions de télévision. (Cf. ci-contre l'image d'un projecteur 16 mm.)

Un enfant en maison de santé d'Émile Lauquin (1933) - 16 mm, 1933
(La présence d'une caméra met en émoi les religieuses d'une maison de santé.)



LE 8 MM

Après la crise de 1929, Kodak lance en 1932 un format de moindre qualité mais moins coûteux que le 16 mm : le 8 mm. La caméra est plus légère et plus petite (cf. image ci-contre). Grâce à elle, le cercle du cinéma amateur s'élargit. L'économie réalisée par Kodak est fondée sur le système du Double 8. Il s'agit d'une pellicule de 16 mm de large, avec une perforation de chaque côté : la prise de vues se

fait d'abord sur la partie droite, puis, en retournant le film, sur la partie gauche. Dès 1935 apparaît le 8 mm couleur.



LE Super 8

1965. Kodak, qui a déjà la mainmise sur le marché du cinéma amateur, lance le Super 8, qui devient accessible à tous les budgets.

L'entreprise veut relancer les ventes par des innovations techniques apportées au 8 mm : le format de l'image est augmenté par la diminution de la taille des perforations et le film est contenu dans une cassette en plastique afin de faciliter le chargement et d'éviter les manipulations de mise en place. Bien que la qualité de l'image soit faible et que la bobine ne dure que trois minutes, la

caméra Super 8 (cf. image ci-contre) devient très populaire.

En 1975, des caméras Super 8 sonores voient le jour. Le Super 8 disparaît progressivement avec l'apparition de la vidéo analogique en 1979, qui à son tour disparaît avec l'apparition de la vidéo numérique en 1995.

3. Mouvement, vitesses :

Observer la pellicule d'une bobine, les images successives dont elle est composée, si possible à l'aide d'une visionneuse. Expliquer la façon dont le mouvement naît du défilement d'images fixes. Les visionneuses manuelles sont très intéressantes pour ce type d'exercice.

Vitesse de défilement des pellicules

Les toutes premières caméras étaient à manivelle. Celle-ci servait à faire défiler la pellicule (et aussi à commander l'ouverture et la fermeture du diaphragme). Le nombre d'images enregistrées par seconde variait selon la vitesse à laquelle le cameraman tournait la manivelle.

Jusqu'au parlant, le nombre d'images enregistrées par seconde allait de 12 à 20. Les premiers films de Charlie Chaplin auraient été tournés à 14 images par seconde (et à 12 lors de certaines séquences de course-poursuite). La plupart du temps, les opérateurs optaient pour une cadence de 16 à 18 images par seconde. À la projection, l'opérateur était maître de la cadence, qu'il pouvait par exemple accélérer lors de certaines scènes ou lorsque l'exploitant de la salle voulait multiplier les séances. La vitesse moyenne de projection était probablement de 16 images par seconde. À mesure que les caméras devenaient plus sophistiquées, on a pu augmenter cette vitesse à 20-22 images par seconde, afin de rendre les mouvements plus fluides.

Avec l'arrivée du son, la vitesse de défilement a dû être la plus stable possible pour garder la synchronisation image/son. Le standard de 24 images par seconde a été établi, et c'est encore aujourd'hui la cadence de référence au cinéma.

[Les différents formats de pellicule](#)

Dans le cinéma amateur

Dans les formats amateurs, les films étaient rarement tournés à 24 images par seconde. La plupart des films en 8 mm ont été tournés à 16 images par seconde, et la plupart de ceux en Super 8 à 18 images par seconde.

4. Visionnage :

Si possible, projeter une pellicule Super 8 ou 16 mm (qui sont les formats amateurs dont on peut trouver le plus facilement des copies positives). Sinon, donner à voir un extrait d'une pellicule numérisée — à différentes vitesses, en avant ou en arrière, ce qui peut donner une idée des possibilités et des difficultés de projection des films tournés dans ces formats. Demander aux enfants de déterminer le bon sens de projection et la bonne vitesse de visionnage.

Exemples commentés d'effets de retour en arrière, réalisés en 9,5 mm : [Rewind chez les amateurs... un trucage simple](#)

2^e activité : Quizz : dater des images (20 min)

Grâce à leur sens de l'observation, les enquêteurs en herbe doivent déterminer des indices qui leur permettent de situer l'époque à laquelle ont été effectuées des prises de vues.

Matériel nécessaire :

Préparer entre 5 et 8 courts extraits d'archives de natures diverses : en couleur ou en noir et blanc, en son synchrone ou muets, à 12 ou à 24 images par seconde, en Super 8 ou en 16 mm, etc. Choisir des extraits dont les images facilitent la datation.

Déroulement :

Les participants sont divisés en petits groupes. À chaque groupe est distribué un ensemble de cartes préparées au préalable, sur lesquelles sont inscrits des dates ou des événements historiques. Le but est d'associer ces dates et ces événements aux extraits projetés. Chaque groupe doit justifier ses choix en se basant sur l'identification des techniques de prises de vues, ainsi que sur ce qu'on voit dans les images.____

Par exemple, voici une série d'extraits de films amateurs qu'on peut tenter de dater (réponses ci-dessous) :

Extrait 1 : 1975 (Super 8). **Extrait 2** : 1965 (9,5 mm). **Extrait 3** : 1948 (8 mm). **Extrait 4** : 1970 (Super 8). **Extrait 5** : 1975 (Super 8). **Extrait 6** : 1945 (9,5 mm). **Extrait 7** : 1974 (Super 8). **Extrait 8** : 1945 (9,5 mm). **Extrait 9** : 1957 (8 mm). **Extrait 10** : 1967 (8 mm). **Extrait 11** : 1970 (8mm). **Extrait 12** : 1974 (Super 8)._

Séance 1 bis - Le temps et les lieux

Une belle expérience à mener : observer le passage du temps sur un lieu donné, à travers les images qui en ont été produites.

L'histoire d'un lieu (60 min)

Pour traiter de l'évolution des techniques de prises de vues, il est intéressant de se concentrer sur une zone géographique donnée. On peut ainsi réaliser l'ensemble des séances de ce parcours pédagogique à partir des archives provenant d'un même endroit, en particulier celui où se déroule l'atelier. Évidemment, cela sera facilité par l'existence d'un fonds d'images d'archives à l'endroit en question.

La projection du court métrage [200 000 fantômes](#) de Jean-Gabriel Périot, centré sur la ville d'Hiroshima et plus particulièrement sur le Dôme de Genbaku, peut être une source d'inspiration.

Matériel nécessaire :

- un ensemble de courtes archives filmiques et photographiques, à des époques différentes, dans la zone géographique où se déroule l'atelier
- des ordinateurs connectés à Internet
- une station de montage numérique.

Déroulement :

Regarder l'ensemble des images d'archives et demander aux élèves d'identifier les lieux filmés. Discuter de l'évolution des lieux en question, puis en chercher des images actuelles sur Internet.

Dans chacun des extraits, sélectionner des plans fixes des lieux filmés à différentes périodes, permettant de suivre leur évolution. Imprimer ces images et concevoir un plan de montage dont le but est de donner à voir conjointement l'évolution des lieux filmés et celle des techniques de prises de vues. Effectuer le montage ainsi conçu.

Séance 2 - Le regard du filmeur

Cette séance s'intéresse à la façon dont les images d'archives constituent une source d'informations quant à celui ou celle qui les a tournées.

Le contexte de croyance dans la science et la technologie dans lequel naît la prise de vue animée, à la fin du XIX^e siècle, prête à cette invention des vertus d'objectivité. Dans ce sillage, les documentaires télévisés utilisent souvent de manière illustrative les images d'archives en ne se penchant que rarement sur les partis pris qu'elles véhiculent, à l'instar des informations télévisées qui prétendent montrer une réalité objective. L'image est alors rarement la source à partir de laquelle on envisage l'histoire, mais l'illustration d'une histoire déjà écrite.

Pourtant, les images du passé témoignent avant tout du regard que ceux qui les ont tournées — amateurs, opérateurs de prises de vue, journalistes ou réalisateurs — ont porté sur leur présent. Ces prises de vues dévoilent sous un certain jour, et à des moments précis, des pans de la réalité qu'ils ont rencontrée, tout en laissant de côté l'immense majorité de ce qui les entourait. Entre le filmeur et ce qui l'entoure, il y a une caméra : comment s'en sert-il ? Vers où la dirige-t-il ? Avec quelles intentions ? Cherchons donc à déchiffrer ce que les images nous disent de ceux qui les ont faites. Dans tel [film sur ce concours de pêche de Montlouis-sur-Loire](#) au travail ou dans [telle prise de vues d'Orléanais](#) parcourant leur ville détruite en 1940, il s'agira de déceler toutes les données visibles, ou implicites, qui pourront nous renseigner quant à la personne qui tient la caméra, la manière de filmer donnant autant d'indices que ce qui est filmé. Cela doit permettre d'aborder la question des différences entre les images dites amateurs et les images dites professionnelles, différences ténues dans le cas d'amateurs réalisant des actualités ou des reportages locaux, de cinéastes filmant des sujets intimes ou encore de rushes filmés sur le vif et sans grande rigueur par certains reporters.

Les indices sont à chercher dans le rapport du filmeur avec la prise de vues (quelle maîtrise a-t-il de la grammaire filmique ?) et dans la fonction assignée à ses images. Indices des codes d'une profession, ou marques plus intimes ? Selon les cas, ce sont des figures d'hommes dans l'exercice de leur fonction ou des portraits plus personnels qui se dessinent en creux.

Le film d'Henri-François Imbert [Sur la plage de Belfast](#) (2000) propose une réflexion poétique très intéressante sur ce sujet. Le réalisateur part à la recherche de la famille qu'il a "rencontrée" à travers les images d'une bobine trouvée dans une caméra Super 8 qu'on lui a offerte. Le film commence par les images de cette famille sur une plage et se poursuit par l'enquête qui mène Henri-François Imbert à Belfast. Ce dernier finit par retrouver l'ensemble des personnes qui apparaissent sur la pellicule, à l'exception de celui qui filmait, qu'on ne voit jamais et qui est décédé. Comme trace de ce dernier, il ne reste que le regard qu'il portait sur les siens.

1^{re} activité : Qui est celui qui filme ? (15 min)

Matériel nécessaire :

Préparer plusieurs courts extraits de films de différentes natures, dont les filmeurs ont été identifiés : actualités cinématographiques, film de famille, enregistrement de manifestations villageoises, informations télévisées, etc.

Déroulement :

Projeter les extraits, puis formuler toute une série de questions susceptibles de faciliter l'identification d'indices permettant d'imaginer qui étaient les auteurs de ces images.

Nature des images du filmeur

- Comment filme-t-il ? Avec un trépied ? À l'épaule ? Bouge-t-il beaucoup ? Quel type de caméra utilise-t-il ?
- La mise au point est-elle précise ?
- Quelle est la qualité du grain de l'image ? (Certaines pellicules Super 8 ont un grain très grossier qui ne permet pas de distinguer précisément les traits des visages, par exemple.)
- S'agit-il d'un tourné-monté, ou les images sont-elles montées après coup ?
- Étudier l'échelle des prises de vues (plan serré, large, américain, etc.) et les angles adoptés. Comment les plans se terminent-ils ?
- La caméra est-elle une simple extension de ce que le filmeur aurait pu regarder à l'œil nu, ou peut-on déceler une conception préalable des prises de vues ?

Relation du filmeur avec les personnes filmées

- Connaît-il les personnes et les lieux filmés ? Quels liens entretient-il avec eux ? Comment peut-on le déterminer ?

La fonction des images

- Le filmeur est-il payé pour produire ces images ? À quoi sont-elles destinées ?

Éléments de portraits

- A-t-on des précisions quant à la personne qui se trouve derrière la caméra : est-ce un homme ou une femme ? De quel âge ? De quel milieu social ?

2^e activité : Portraits imaginaires de filmeurs (30 min)

Matériel nécessaire :

- des feuilles blanches, des crayons et feutres de couleurs
- une image fixe imprimée extraite de chacune des archives.

Pour cette activité, on choisira quelques extraits d'archives filmées par des amateurs donnant beaucoup d'informations sur ces derniers.

Utiliser par exemple [cette bobine complète](#), sans donner d'indications quant au filmeur. À propos des films amateurs, il faut préciser qu'une grande partie d'entre eux étaient tournés en extérieur et par beau temps, pendant les vacances ou dans des circonstances marquantes (naissances, anniversaires, réunions familiales). Les pellicules n'étaient généralement pas assez sensibles pour filmer en intérieur, elles étaient très courtes (en général d'une durée de trois minutes) et assez coûteuses à faire développer. De plus, le quotidien était rarement considéré comme digne d'intérêt. On se contentait de filmer quelques plans, et la pellicule restait dans la caméra jusqu'à la prochaine sortie ou

jusqu'aux prochaines vacances. Ainsi, nombreux sont les portraits de familles tous sourires, en pleine célébration ou activité de loisirs, loin de la routine quotidienne et laborieuse, loin peut-être aussi des tensions et des drames qui jalonnent l'existence. Souvent, ces traces nous renseignent davantage sur les souvenirs que les gens tenaient à conserver en images que sur leur histoire.

Déroulement :

Les extraits sont répartis entre les participants (le même extrait peut-être attribué à plusieurs d'entre eux) et visionnés avec la consigne d'établir, après la projection, une fiche d'identité imaginaire de chacun des filmeurs, en précisant les points suivants :

- nom
- date de naissance
- âge au moment du filmage
- sexe
- nationalité
- taille
- situation de famille
- travail
- lieu de résidence
- caméra utilisée
- raisons pour lesquelles il/elle filme, etc.

Les participants doivent ensuite tenter de faire le portrait dessiné de chaque filmeur. Portraits et fiches d'identité sont accrochés à côté d'une image fixe de chacun des extraits. Chacun des auteurs d'une fiche d'identité lit celle-ci pendant que l'archive concernée est de nouveau projetée.

3^e activité : La biographie d'un filmeur (15 min)

Matériel nécessaire :

- biographie réelle du filmeur d'une des archives montrées lors de la 2^e activité de la présente séance (on peut utiliser le travail biographique réalisé par certains centres de documentation, ou l'effectuer soi-même si l'on a accès à des archives privées).
- petite sélection d'extraits de films de ce cinéaste amateur.

Par exemple, sélectionner différents extraits de [films d'Emile Lauquin](#).

Déroulement :

L'intervenant raconte la biographie réelle du filmeur des archives montrées lors de la 2^e activité, en s'appuyant sur quelques courts extraits de ses films.

Séance 3 - Déchiffrer, révéler

Cette séance propose de "déchiffrer" un document brut d'archives audiovisuelles, d'en déduire des pistes narratives et de composer, sur cette base, un petit montage accompagné d'intertitres.

Loin de tout montage, de tout effet ajouté, et souvent muets, les documents bruts d'archives audiovisuelles sont parfois difficiles à déchiffrer. C'est particulièrement vrai des archives amateurs, dont les images peuvent sembler suivre le cours des événements plus que les anticiper. Cela vaut aussi pour les rushes bruts de reporters ou de documentaristes. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, tous les éléments qui composent une prise de vues n'apparaissent pas forcément d'emblée, nombre d'entre eux ont pu d'ailleurs échapper à celui-là même qui l'a tournée.

Prendre le temps d'observer plan par plan un extrait d'archives brutes et s'arrêter sur la composition de ses images permet d'y relever des détails importants, de réfléchir aux fils qui les relient et de faire émerger un sens d'une succession d'événements qui, à première vue, peuvent paraître sans rapport les uns avec les autres. Il n'y a en effet aucune évidence à déchiffrer une image : si notre œil s'est habitué à la grammaire filmique, c'est surtout vrai des films montés. Mais lire une image dont le sens n'est pas donné par des effets de montage demande un apprentissage.

Aux débuts du cinéma, les films n'étaient pas projetés seuls : ils étaient commentés par celui qu'on appelait au théâtre un bonimenteur, dont les propos allaient de la lecture des notices qui accompagnaient les films à des improvisations destinées à captiver le public. Voici ce qu'en dit le cinéaste Luis Buñuel dans ses mémoires :

« À Saragosse, en plus du pianiste traditionnel, chaque salle avait son explicador c'est à dire un homme qui, debout à côté de l'écran, expliquait l'action à voix haute.

Il disait par exemple :

- Alors, le comte Hugo voit passer sa femme au bras d'un autre homme, qui n'est pas lui. Et vous allez voir maintenant, mesdames et messieurs, comment il ouvre le tiroir de son bureau pour prendre un revolver et assassiner sa femme infidèle.

Le cinéma apportait une forme de récit si neuve, si inhabituelle, que l'immense majorité du public avait beaucoup de peine à comprendre ce qui se passait à l'écran, et comment les événements s'enchaînaient, d'un décor à l'autre. (...) À cette époque là, le public déchiffrait difficilement un nouveau langage. »

Luis Buñuel, Mon dernier soupir, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 41-42.

Peu à peu, des intertitres ou des cartons sont venus s'insérer dans les récits filmiques, faisant disparaître la nécessité d'un intermédiaire entre le film et les spectateurs. Comme les propos du bonimenteur, les intertitres contribuent à construire une continuité entre des plans qui, pour le public, se succèdent de manière un peu décousue. Le film n'est pas guidé par les cartons mais ceux-ci prennent le relais de la narration portée par les images, en y ajoutant de nouveaux éléments ou en éclairant différemment le sens de celles-ci.

C'est tout l'objet de cette séance : réussir, une fois déchiffré, à éclairer un document brut par des intertitres, en respectant le fil narratif donné par les images. Nous nous inspirerons pour cela des cartons de films muets de fiction.

Exemples de fiction avec intertitre : [extrait n°1](#) et [extrait n°2](#) de *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Friedrich Wilhelm Murnau.

Enrichir un document d'archives avec des cartons

Matériel nécessaire :

- un extrait d'archives monté de 3 à 4 minutes, présentant de préférence une continuité narrative
- des revues avec des lettres à découper
- des feuilles de papier Canson noires
- un appareil photo numérique
- un ordinateur équipé d'un logiciel de montage

1^{re} activité : Décrire et comprendre l'extrait (20 min)

À titre d'exemple, nous partirons du début de [l'extrait d'archives suivant](#).

On projette une première fois l'extrait en recommandant aux enfants de l'observer avec attention afin d'établir ensuite, de mémoire, un inventaire écrit aussi exhaustif que possible de tout ce qu'on peut y voir : lieux, personnages (et leurs caractéristiques : vêtements, coiffures, attitudes, etc.), paysages, objets. On procède à une mise en commun de l'ensemble des éléments qui ont été relevés.

Puis on s'intéresse aux coupes entre les différents plans qui composent cette archive. S'agit-il d'un "[tourné-monté](#)" ?

Vers la 5^e seconde, il y a une coupe presque imperceptible à la première vision :



Dans la réalité, le déplacement de la locomotive et de certains voyageurs qu'on constate entre les deux images a forcément demandé plus d'1/16^e de seconde, qui est le temps de capture d'une image par la caméra. Le filmeur a donc arrêté de tourner entre ces deux images.

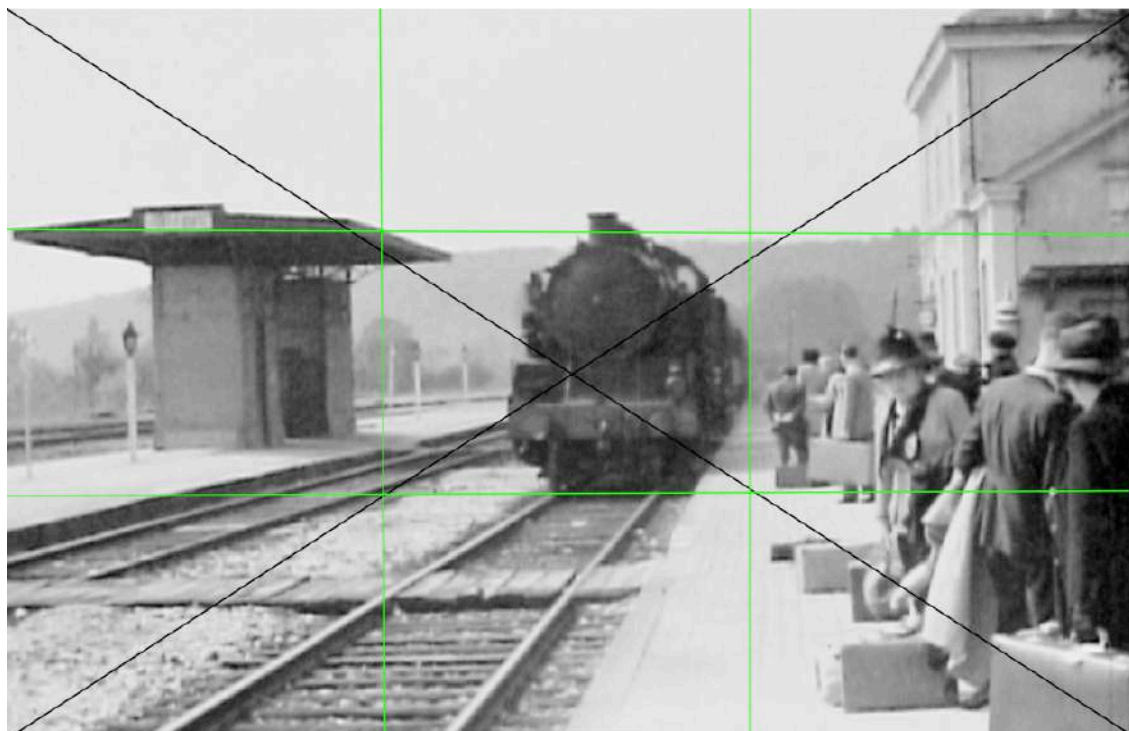
Le plan se termine par l'image de la locomotive qui sort du champ, à laquelle succèdent plusieurs images blanches, dont la première indique une coupure nette avec la scène du train, comme on peut le voir ci-dessous :



Puis l'image ci-dessous à gauche apparaît : on distingue des formes, mais l'image est voilée. Sur l'image qui suit (celle de droite), on voit nettement la scène de retrouvailles.



À la première vision de cette archive, la succession des plans tend à faire penser que l'homme que salue cette femme avec son bouquet de fleurs est arrivé par le train. Mais a-t-on vu l'homme en question arriver premières images ? On peut revenir en arrière pour le vérifier. À cette occasion, il peut être utile de s'arrêter plus longuement sur certaines images fixes, et de demander aux élèves de décrire leur composition.



Si on l'envisage en deux dimensions, cette image peut être découpée en trois secteurs verticaux et en trois secteurs horizontaux. Les éléments les plus significatifs (abri, train, rez-de-chaussée du bâtiment de la gare, haut du corps des personnes sur le quai, collines et arbres à l'arrière-plan) se concentrent dans le secteur horizontal médian, tandis que les secteurs horizontaux inférieurs et supérieurs paraissent relativement "vides".

Dans le secteur vertical gauche, deux voies de chemin de fer sont séparées par un quai désert, avec un abri au haut duquel est sûrement inscrit le nom de la gare, qu'on ne peut pas distinguer. Des lampadaires longent la voie de chemin de fer la plus à gauche. Dans le secteur vertical central se trouve une voie ferrée avec un train qui arrive, la locomotive se trouvant ici au centre de l'image. Dans le secteur vertical droit, le quai qui longe le bâtiment de la gare est peuplé de personnes portant pour la plupart manteau et chapeau, avec des bagages posés au sol ou tenus à la main. Il semble qu'ils vont prendre le train, et non pas en train d'attendre le retour d'une personne.

À partir de ces observations, on peut émettre plusieurs hypothèses :

- Le filmeur a pris ces images à un moment qui n'a rien à voir avec le retour de l'homme qu'on va voir par la suite accueilli. Ce pourrait être pour cette raison qu'il y a des images blanches entre ces deux moments : quelques images de la pellicule se sont voilées avec le temps passé dans la caméra. Rien ne dit, en outre, qu'il s'agit du même endroit. Mais si l'on observe bien cette succession d'images voilées, il semble plutôt qu'elles constituent le début de la prise de vues au cours de laquelle a lieu la réception du soldat. L'ouverture du diaphragme de sa caméra avait peut-être laissé passer pendant un temps trop de lumière (ce qui expliquerait la présence d'ombres dans ces images surexposées). Pour autant, cela ne permet ni d'affirmer ni d'infirmier que les deux prises de vues ont été effectuées au même moment.

- On peut aussi partir du principe que, en 1945, seuls les voyageurs qui prenaient le train avaient le droit d'accéder au quai, et que les personnes qui venaient accueillir des voyageurs devaient attendre à l'extérieur de la gare.

- Ou encore : cette gare n'a rien à voir avec la scène suivante de l'accueil du soldat. En effet, rien dans la suite de cette archive ne permet d'affirmer qu'il s'agit du même endroit.

Sur la base de ces différentes hypothèses et de l'ensemble des données objectives qui ont été notées dans l'extrait, on discute de différentes approches narratives possibles de cette archive.

2^e activité : Inventer les textes des cartons (10 min)

Ce retour attentif sur les prises de vues qui composent l'extrait ayant quelque peu éclairci celles-ci, l'intervenant demande aux participants de rédiger des textes qui viendront s'insérer, sous forme de cartons, à certains moments précis et préalablement définis du film. Il s'agit d'insérer les dialogues imaginés de certains personnages ou les commentaires d'un narrateur omniscient. Les cartons devront enrichir et dynamiser la perception des images par des biais fictionnels. Ils pourront également faire ressortir certains détails des images.

3^e activité : Faire les cartons (20 min)

La confection manuelle de cartons peut prendre un peu de temps. Elle est toutefois intéressante car elle permet non seulement de mettre en évidence le caractère artisanal de la réalisation de films, mais aussi de donner visuellement plus de relief aux cartons et de jouer avec la typographie et avec l'écriture pour aller dans le sens de la narration : par la taille des lettres (qui sera par exemple petite pour des propos murmurés), par leur disposition, ou encore par la police choisie. Les participants découpent des lettres blanches, puis les collent sur du carton noir. Pour que la confection soit plus rapide, l'intervenant peut arriver avec un stock de lettres blanches de différentes tailles et polices.

4^e activité : Monter le film (10 min)

Les cartons ainsi réalisés sont pris en photo. L'intervenant les insère dans le film et donne à voir le film remonté.

[Exemple de montage avec cartons de l'extrait envisagé](#) (à partir de la 59^e seconde) : dans ce montage, les participants de l'atelier ont décidé que le soldat était arrivé par le train.

Séance 4 - Monter l'histoire

Cette séance doit permettre de montrer à quel point le montage d'archives peut influencer sur la manière de raconter ce qui est advenu.

« *La signification historique du cinéma réside moins dans sa capacité à saisir la réalité qu'à organiser celle-ci.* » (Laurent Véray, « Les images de la Grande Guerre. Des archives retrouvées pour des hommes oubliés », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* n°89-90, janvier-juin 2008, p. 6.)

Dès qu'elle a commencé à se poser, la question du montage des images d'archives s'est avérée cruciale. Comment proposer une vision proche de ce qui est advenu ? Comment trouver les moyens de raconter la complexité du monde avec des images d'archives ?

Voilà ce qu'en dit Arlette Farge, une historienne qui a beaucoup réfléchi au statut des archives :

« *Le document enregistré, pas davantage que l'archive, n'a d'intérêt historique en lui-même. Tout dépend de la manière dont le cinéaste ou l'historien interviennent à partir de lui ou d'elle. La mise en scène est indispensable, c'est elle qui fait sentir une réalité. C'est une intention ou une morale au bon sens du terme qui fait sentir l'historicité.* » (« Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma* hors série « Le siècle du cinéma », novembre 2000, p. 41.)

1^{re} activité : La fausse légende (15 min)

Matériel nécessaire :

- une image fixe
- un projecteur.

Déroulement :

Projeter l'image fixe accompagnée de différentes légendes préparées au préalable, en demandant aux enfants de commenter ce qu'ils voient. Il s'agit de les amener à analyser l'effet que le texte qui accompagne une image peut produire sur celle-ci.



Légende 1 : Sous la menace de deux hommes, un soldat se fait voler ses chaussures en pleine rue.



Légende 2 : Grâce à la présence française en Algérie, les enfants ont du travail.



Légende 3 : France, 1948, scène de la vie quotidienne.



Légende 4 : Algérie, 1948, un pays colonisé. _



Légende 5 : Le fils d'Hector Gablin se fait cirer les chaussures à Alger en 1948.

Dans cet exemple, l'image est extraite d'un [film de vacances](#) qui date de 1948, tourné par Hector Gablin en 16 mm (les époux Gablin étaient allés voir leur fils en Algérie, où il effectuait son service militaire).

2^e activité : Monter = construire des histoires (20 min)

Matériel nécessaire :

- un [extrait de film](#) qui se déroule dans un lieu donné
- différents petits montages muets préparés au préalable à partir de cet extrait, qui n'en utilisent pas forcément toutes les images et qui, les uns par rapport aux autres, montrent ce lieu sous un jour très différent. Par exemple, le même lieu aura l'air d'être : désert, peuplé uniquement de grands bâtiments dans un premier montage ; habité par les Algériens dans un second ; le lieu de vacances d'un soldat français dans un troisième.

Vidéo : <https://vimeo.com/144475135>

Montrer aux élèves les différents montages réalisés à partir de cette même bobine de film. Leur demander de décrire les impressions qui émanent de chacun de ces petits films, et de réfléchir à la façon dont ces impressions ont été produites.

Animer une discussion autour des questions suivantes : peut-on dire que ces montages sont mensongers ? Pourquoi ? Par extension, on propose de réfléchir à l'utilisation qui peut être faite de tels procédés. Ne montrer qu'une facette d'une réalité et en occulter d'autres peut relever de la propagande. Dans quels buts procède-t-on ainsi ? À partir de quel moment peut-on considérer qu'on fait mentir les images ?

3^e activité : Faire un plan de montage (25 min)

Avant l'arrivée du numérique, le montage se faisait manuellement : à l'aide d'une colleuse, on découpait les morceaux de pellicule qu'on souhaitait utiliser et on les collait bout à bout, en fonction d'un plan de montage préalablement établi. L'arrivée du numérique a bouleversé le rapport au montage. Les possibilités de tenter différentes solutions de montage sont devenues infinies, autant que le risque de s'y perdre. Du coup, réfléchir préalablement à l'agencement des images reste d'autant plus indispensable.

Matériel nécessaire :

- un extrait de film amateur
- une vingtaine d'images extraites de films d'archives, imprimées en petit format pour en faire des cartes à distribuer à chaque élève. Essayer d'avoir des images de natures différentes (en termes de lieux, de personnages, de paysages, etc.) et en retenir plusieurs appartenant à une même séquence.

Par groupes de deux ou trois, les enfants choisissent un ordre pour disposer les cartes qui correspondent à ce qu'ils veulent raconter. Ils doivent se sentir totalement libres de décider de cette disposition, sans contrainte narrative. Après avoir collé les cartes dans l'ordre choisi, ils écrivent à côté ce que ce montage évoque à leurs yeux.

Les différentes propositions sont affichées et les élèves circulent pour les découvrir. À partir des mêmes images, elles sont autant de montages possibles et autant de manières de raconter des histoires.

Séance 5 - Sonoriser

Au même titre que leur montage (cf. [séance précédente](#)), la sonorisation des images peut considérablement influencer la perception qu'on en a.

À partir de la seconde moitié des années 1920, il devient possible d'enregistrer et de restituer des sons et des images en mouvement de façon synchrone. Cependant, filmer et prendre du son sur le vif n'est pas des plus aisé, car la caméra doit être reliée à un magnétophone et la prise de son doit éviter le bruit des moteurs de la caméra. L'enregistrement de son synchrone est facilité par l'invention du time code à la fin des années 1960 et par l'apparition dans les années 1970 de caméras maniables sur lesquelles on peut directement brancher des microphones.

Jusqu'aux années 1970, beaucoup d'images prises sur le vif, notamment des images amateurs, sont encore muettes. Cela laisse le champ libre à tout un travail de montage sonore a posteriori. Mais comment ajouter du son sans trahir ou manipuler les images d'archives ? Par ailleurs, de quelle manière le son peut-il contribuer à nous faire accéder à l'historicité du document ?

1^{re} activité : Le pouvoir évocateur du son (15 min)

Déroulement :

À titre d'exemple des pouvoirs d'évocation de la bande sonore, montrer l'extrait suivant du film *Les Saisons* (*Vremena goda*, 1975), du cinéaste arménien Artavazd Pelechian. Cet extrait est ici accompagné de différentes bandes sonores successives, qu'on a substituées à la musique qui accompagne le film originellement (on entend cette musique à la fin du montage) :

Vidéo : <https://vimeo.com/144477271>

- **Son n°1 (00:02)** : il s'agit tout d'abord d'un son d'avalanche qui pourrait être celui enregistré directement avec ces images : le son est, à ce moment-là, illustratif. À 00:41, il fait place à un son artificiel, pour sa part suggestif : ce nouveau son installe une ambiance angoissante.
- **Son n°2 (01:14)** : le son d'un projecteur de cinéma argentique (c'est-à-dire : qui projette un film sur support pellicule, et non sur support numérique) peut évoquer le point de vue d'un spectateur sur cet extrait : une personne qui le regarderait dans une salle de cinéma mal insonorisée, ou depuis une cabine de projection. À 01:30, le son devient celui d'un hélicoptère : on peut donc penser, cette fois, non plus au point de vue d'un spectateur de cinéma, mais à une personne qui serait le témoin direct, depuis un hélicoptère, de la glissade de ces hommes et de leurs brebis à flanc de montagne.
- **Son n°3 (02:23)** : la musique peut influencer sur la perception du lieu où se déroulent les images. Dans ce cas, le début de la chanson *Hiya Bghat Es-Sahra*, de la chanteuse de raï Cheikha Remitti, "orientalise" ces images d'hommes dans la neige.
- **Son n°4 (03:09)** : il s'agit en l'occurrence de la bande originale des *Saisons* de Pelechian, dans laquelle aucun son direct ne subsiste.

2^e activité : Le commentaire manipulateur (15 min)

Matériel nécessaire :

Un extrait d'images d'archives qu'on aura monté au préalable avec un commentaire et une bande son correspondant à un autre documentaire.

Expliquer aux élèves qu'ils vont regarder un documentaire historique. Après la projection, poser les questions suivantes : où et quand se déroule le documentaire ? Quel sujet aborde-t-il ? En fonction des réponses des élèves, les amener à faire la part de ce qu'on voit réellement dans les images et de ce que dit la voix off.

Le son a souvent la primauté sur l'image notamment à la télévision, où l'on dit en permanence au spectateur ce qu'il est en train de voir. Plusieurs films jouent avec ce principe, par exemple :

- *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker : le cinéaste Chris Marker s'interroge sur la manipulation des images. Apportant la preuve par l'exemple, il propose plusieurs commentaires en voix off de séquences qu'il a filmées en URSS ([cf. l'exemple suivant](#)) : l'un élogieux, l'autre critique, le troisième plus objectif.
- [Les Photos d'Alix \(1980\), de Jean Eustache](#) : une photographe montre certaines de ses images à un ami. Peu à peu, le rapport entre les commentaires qu'on entend et les photographies qu'on voit devient de moins en moins évident.

3^e activité : Faire récit de l'histoire (10 min)

Montrer [un extrait de Terre-Neuvas](#) (1993), de Françoise Bernard, Juliette Cahen, Ariane Doublet, Manuel Frésil et Pascal Goblot. Dans ce film, des prises de vues tournées par des marins-pêcheurs qui partaient à Terre-Neuve sont contextualisées par le texte des lettres de certains d'entre eux. Ce n'est pas exactement un doublage, mais un travail sonore qui tente de reconstituer des ambiances réalistes.

Poser ensuite les questions suivantes : qui est le narrateur ? Le voit-on ? Quel rapport a-t-il avec les images ? Est-ce une personne réelle, ou un personnage interprété par un comédien ? Qu'est-ce qui permet de l'affirmer, ou de le supposer ? Les sons sont-ils synchrones avec les images ? Ont-ils un rapport avec ce qui est donné à voir ?

4^e activité : Éclairer des images par des questions : la lettre de l'enquêteur (20 min)

Un atelier ne laissant que rarement le temps de mener une enquête historique qui pourrait servir de matière à un travail sonore, cette activité propose de faire récit à partir d'un des points les plus cruciaux de l'enquête historique : la formulation de questions.

Matériel nécessaire :

- un extrait de film d'archives de 2 à 3 minutes
- un micro directionnel
- facultatif : un poste de montage pour l'intervenant

- si l'un des groupes bruite l'extrait : des objets permettant d'effectuer ce bruitage.

Visionner l'extrait de film d'archives retenu. Par petits groupes, les enfants doivent ensuite écrire une lettre, éventuellement rédigée à la première personne du singulier ou du pluriel, et adressée au filmeur ou à l'un des personnages visibles dans l'extrait. Dans cette lettre, ils reprennent l'ensemble des questions qu'ils se posent à propos de cette archive, et ils peuvent également y inclure les éventuelles réponses qu'ils ont en tête. Une fois écrite, la lettre de chacun des groupes est lue par un de ses membres, face à l'extrait de nouveau diffusé. Si l'on dispose de plus de temps, on peut aussi enregistrer la voix et la monter avec l'extrait.

L'un des groupes peut également préparer un bruitage de l'extrait (voir [séance 7](#) et [séance 8](#) du parcours pédagogique "À la découverte du son"), qui sera diffusé pendant la lecture de chacune des lettres.