

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

**Archives recréées: fabrication et utilisation
dans un cadre fictionnel**

Benoît TOULON

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée: **Création et
manipulation d'archives par des outils analogiques et numériques**

Directeur de mémoire: John LVOFF, professeur d'anglais et de scénario à
l'ENSL

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires: Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

**Archives recréées: fabrication et utilisation
dans un cadre fictionnel**

Benoît TOULON

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée: **Création et
manipulation d'archives par des outils analogiques et numériques**

Directeur de mémoire: John LVOFF, professeur d'anglais et de scénario à
l'ENSL

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires: Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

John LVOFF

Giusy PISANO

Florent FAJOLE

Françoise BARANGER

Jean Michel MORET

Didier NOVE

Laurent STELHIN

Véronique LORIN

Michel MARX

Tony GAUTHIER

Alain SARLAT

Sylvie CARCEDO

Sylvain LAMBINET

Marc PRADELLE

Color by De Jonghe

Next Shot

L'ECPAD

La SONUMA

Paolo SABOURAUD

Elie BERTRAND

Hugo ORTS

Renaud PERRET

Ana LEFAUX

Monika VARSAVSKAJA

Kevin DELCOURT

Adrien STAUCH

Nassim GOUANI

Arnaud TOULON

RÉSUMÉ

Pourquoi de fausses images d'archives en fiction ? Forrest Gump (Tom Hanks) serrant la main du président Lyndon Johnson dans une archive de 1968, Charles Foster Kane (Orson Welles) au côté d'Adolf Hitler dans un vieux film d'actualité ou Jackie Kennedy (Natalie Portman) dans un reportage de 1962 à la Maison-Blanche sont des exemples de ces ruptures esthétiques et narratives importantes au sein de films. La création de ces fausses archives apparaît comme la dernière étape de l'appropriation des archives par le cinéma, initiée par le documentaire puis adoptée par le cinéma de fiction. Leur présence en fiction nous invite à remonter à l'origine de leur usage au cinéma et à analyser les mécanismes à l'œuvre au sein de la construction narrative d'un film. Car c'est bien en référence à une pratique et à une réception spécifique des « vraies » archives que fonctionnent les fausses archives.

À travers des analyses de films comme *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) et *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995), nous étudions les usages d'images d'archives, mais également les prémices de contamination par des éléments fictionnels. Ces analyses nous permettent de mieux comprendre l'usage des fausses archives purement mises en scène pour les besoins de la fiction et les possibles hybridations qu'elles occasionnent dans des films comme *Jackie* (Pablo Larraín, 2016), *JFK* (Oliver Stone, 1991) ou *District 9* (Neill Blomkamp, 2009). Pour finir, nous analysons les différents cas possibles de création de fausses archives pour dégager des problématiques propres à chaque cas de figure et déterminantes dans les choix techniques qui permettent leur fabrication.

Mots clefs :

Archive– Reconstitution – Hybridation - Falsification – Histoire - Fiction

ABSTRACT

Why fake archives in fiction movies? Forrest Gump (Tom Hanks) shaking hands with President Lyndon Johnson in 1968 archive, Charles Foster Kane (Orson Welles) alongside Adolf Hitler in an old newsreel, Jackie Kennedy (Natalie Portman) in a television report at the White House are examples of these aesthetic and narrative ruptures inside movies. The creation of these fake archives seems to be the final step of the appropriation of archives by cinema, first started by documentary and then adopted by fiction movies. Their presence in fiction invites us to look for the origins of their usage in cinema and analyze the mechanism inside the narrative construction of a movie. Because it is indeed in reference to a practice and a specific reception of “real” archives that fake archives work.

Through analyses of movies like *Hiroshima My Love* (Alain Resnais, 1959), *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) and *Hate* (Mathieu Kassovitz, 1995), we will study the usages of archival images, but also the premise of contamination by fictional elements. These analyses will allow us a better understanding of the usage of fake archives purely staged for the fiction and the possible hybridization that they create in some movies like *Jackie* (Pablo Larraín, 2016), *JFK* (Oliver Stone, 1991) or *District 9* (Neill Blomkamp, 2009). Finally, we will analyze the different possible cases of fake archive creation in order to identify the specific issues of each case and the determining factors in the technical choices that allow their making.

Key words:

Archive – Reconstruction – hybridization – Falsification – History – Fiction

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	p/4
ABSTRACT	p/5
INTRODUCTION	p/7
I - L'USAGE DES VRAIES ARCHIVES EN FICTION	p/19
Chapitre 1 - Vraies archives ?.....	p/20
Chapitre 2 - Archives et mémoire: remise en question de la primauté des images.....	p/24
Chapitre 3 - L'archive comme effet de réel: articulation entre fiction et histoire.....	p/30
Chapitre 4 - Images d'archives et distanciation avec la fiction.....	p/35
II - FAUSSES ARCHIVES: HYBRIDATION ET FALSIFICATION	p/52
Chapitre 1 - La subordination aux vraies archives.....	p/53
Chapitre 2 - Le détournement des archives.....	p/63
Chapitre 3 - L'archive créée de toute pièce au service de la fiction.....	p/77
III - LA FABRICATION DES FAUSSES ARCHIVES	p/83
Chapitre 1 - Le film de montage avec archives préexistantes et la reproduction d'archives à l'identique	p/87
Chapitre 2 - Insertion de fausses archives au sein des archives d'origine.....	p/92
Chapitre 3 - Archives fictives au sein d'un contexte d'époque ou fictif et le style "archive"	p/101
CONCLUSION	p/107
BIBLIOGRAPHIE	p/111
FILMOGRAPHIE	p/113
TABLE DES ILLUSTRATIONS	p/115
DOSSIER DE PPM	p/118

INTRODUCTION

Le recours aux archives n'est pas une pratique nouvelle, tant en documentaire qu'en fiction. Si sa présence paraît acquise et évidente en documentaire, l'usage d'archives en fiction interroge sur les raisons qui justifient la rupture de nature d'images et du dispositif fictionnel "classique". "Qu'est-ce qu'une image d'archive ?" Aborder cette question préliminaire est indispensable à la suite de l'exposé de façon à circonscrire notre champ de recherche. Il existe une pluralité de définitions et d'usages des termes "archive" et "archives"¹ faisant cependant toutes état d'une fonction plus qu'une définition sur la nature même de l'archive. Il apparaît que le caractère d'archive ne peut se définir en tant que caractéristique intrinsèque d'un document, mais seulement par un rapport historique vis-à-vis de la société, d'une entreprise ou de quelque communauté qui aurait produit et/ou conserverait un document ancien. Le document considéré comme archive ne se définit, hors de sa fonction, que par les éléments objectifs qui le composent: sa nature, sa forme, son support. Un document n'est pas une archive en soi, mais ne le devient que par le regard qui lui accorde un statut différent des documents considérés comme étant actuels à un moment donné. La définition délimitant de façon exacte et définitive le statut de l'archive n'existe donc pas. Dès lors que tout document est produit, on ne peut, lorsqu'on aborde la question de l'archive, que déplacer les curseurs qui bornent notre espace de recherche pour déterminer si tel ou tel document en fait partie. Et pourtant, l'archive nous apparaît bien souvent au premier coup d'œil comme une évidence lorsqu'on se trouve face à elle.

Une distinction doit nécessairement se faire entre l'archive et les archives. Si l'archive au singulier désigne donc un document, pictural, écrit, sonore ou autre, le terme d'archives au pluriel, peut désigner autant un ensemble de documents que par métonymie le lieu ou les institutions qui assurent leur conservation. Le premier principe régissant cette conservation des archives est celui de la

¹Le Code du Patrimoine (article L211-1):

L'ensemble des documents, quel que soit leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.

classification. Les ensembles d'archives sont classifiés, datés, organisés, notamment dans la perspective future de leur valorisation. Ce principe de classification par thème, par époque, par événement révèle le principe régissant la conservation des archives et par extension leur fonction, celle de mémoire de nos sociétés. Les archives qui nous intéressent sont les archives audio-visuelles. Les archives désignent une grande variété de documents : images animées, images fixes, archives sonores, archives publiques, privées, images d'actualité, films d'ethnologues, images de reportages, émissions télévisées, archives industrielles, militaires, éducatives...etc. La diversité de nature des archives impose de trouver ce qui les caractérise autrement que par leur contenu. Leur point commun à toutes est que ce sont des documents du passé, d'hier comme d'il y a un siècle. Elles peuvent être à vocation documentaire, ou totalement mise en scène dans un but particulier comme un vieux film publicitaire par exemple. Mais quand bien même sont elles pleinement mises à scènes, ces images constituent une forme d'auto-représentation de la société et sont à ce titre une trace de l'état de la société à un moment donné.

Notre étude nécessite que nous ne considérons pas l'ensemble des films de fiction dans ce que nous désignerons comme images d'archives, dans le sens où nous cherchons justement à analyser l'usage au sein de films de matériaux qui ne sont pas issus d'un dispositif relevant purement du cinéma de fiction. L'usage de citation au sein d'une fiction d'images issue d'une autre fiction diffère en effet de l'usage d'images présentées et reconnaissables comme relevant d'un dispositif autre. Il n'en demeure pas moins que nos analyses porteront sur l'usage d'images présentées au sein du film comme images d'archives et relevant pourtant d'un dispositif purement fictionnel. C'est là tout le cœur de ce mémoire. Qu'est-ce qui définit alors justement cette différence entre les images de fiction et les images d'archives ? Est-ce uniquement leur rapport particulier au réel ? Le seul critère d'antériorité des images ne peut à lui seul définir la différence entre les deux à partir du moment où toute image captée représente en soi une trace d'un état qui n'est plus, à peine passé le temps de sa captation. Le dispositif et le contexte de production des images et des sons semblent alors plus à même de permettre de trancher entre les deux. Le cinéma de fiction,

résulte dans l'immense majorité des cas d'un tournage faisant appel à un ou des acteurs, professionnels ou non, à un réalisateur, à des moyens techniques et des techniciens, participant à l'élaboration d'un film destiné à la salle ou au petit écran dans un contexte relevant du spectacle fictif. Il n'y a pas d'ambiguïté sur le fait que nous ayons affaire à du cinéma purement mis en scène. Cette idée présuppose qu'il y a une sorte de scission entre le cinéma de fiction et le reste des activités audiovisuelles, plus proche du "réel", dans son contenu ou pour des objectifs purement promotionnels comme c'est le cas en publicité.

C'est a priori sur ce principe que va fonctionner l'utilisation d'archives dans la fiction, comme une sorte d'intrusion du réel au sein de l'espace fictif. Cette dichotomie relève cependant d'une certaine tendance inconsciente à une appréciation binaire des choses, qui ne rend pas forcément compte des subtilités du rapport des images au réel. Prenons le cas des images d'ethnologues, des images d'actualités, de certaines images de documentaires ou même des images amateurs ayant vocation à documenter le réel à un moment donné. Ces documents que nous désignerons généralement comme "images d'archives" constituent une trace, et se voient conférer une légitimité en termes de représentation du réel. Cette question du réel n'est pourtant pas sans embûches. Si elles sont souvent considérées comme telles, les images d'archive quelle que soit leur origine ne peuvent pas être considérées comme pleinement objectives puisqu'il n'existe aucun dispositif permettant de restituer le monde avec transparence. L'optimisme ayant accompagné les débuts de la photographie quant aux possibilités de restituer la réalité de façon non biaisée s'est rapidement heurté à la question du point de vue. L'argument reposait à l'époque sur le fait que ce n'était plus la main de l'homme, mais bien un phénomène physique, la lumière elle-même qui impressionne la surface sensible.

Même raisonnement pour la captation du son, reposant sur la vibration de l'air et les variations de pressions faisant vibrer les membranes des capsules de microphone. Ces inventions technologiques, issues du XIXe siècle et début du

XXe siècle², parachevées par le cinéma sonore de 1927, n'en demeurent pas moins des dispositifs alors inédits dans la reproduction du réel. Filmer avec une caméra, photographier avec un appareil, enregistrer le son avec un microphone c'est cependant nécessairement adopter un point de vue dès lors que l'emplacement physique de l'outil de captation est à un endroit à un moment précis et pas un autre. Quand bien même ces outils seraient développés dans le but de capter les images et les sons le plus fidèlement possible, on ne saurait, même de bonne volonté, rendre pleinement compte du réel. Le développement de la VR³, censée apporter une plus grande liberté de point de vue au spectateur, pourrait donner faussement l'impression de répondre à cette problématique, mais n'en demeure pas moins limité. La nécessité du point de vue demeure une donnée à assumer pleinement dès lors qu'on se place dans une démarche documentaire.

Au-delà de la question de la restitution, l'archive interroge le concept philosophique du réel. Elle ne peut à ce titre que relever de l'expérience du réel telle qu'est définie par la thèse constructiviste, c'est à dire par le fruit de l'interaction entre l'homme et un réel purement objectif au travers de la cognition. L'idée est que l'image filmée ne serait qu'une représentation partielle d'une expérience elle-même dépendante du rapport de l'individu au réel. Et encore, cela n'est vrai que lorsque le point de vue ou discours irait dans le sens du ressenti sincère du filmeur par rapport au monde, car il ne faut pas exclure que celui-ci souhaite volontairement transmettre une réalité différente de celle qui se donne à voir de façon immédiate. L'opérateur peut, notamment pour des raisons politiques, ne montrer qu'une fraction de la réalité, donnant ainsi une vision volontairement biaisée des choses qu'il filme. C'est un art auquel se sont toujours volontiers livrés les médias de masse. L'idée d'objectivité n'est donc qu'un concept bien vague en réalité lorsqu'on traite des archives. Or, lorsqu'elles sont les seules images restantes d'une époque, elles en

² 1877: Phonographe d'Edison, premier appareil à pouvoir enregistrer et restituer le son
1891: Kinéscope/Kinétographe d'Edison: premier outil de captation et restitution d'image photographique animée.

1927: Premier dispositif viable d'enregistrement photographique du son sur pellicule

³ « Virtual Reality » en anglais, Réalité Virtuelle en français

deviennent nécessairement la seule référence, constituant une mémoire altérée et imparfaite du réel. Cette réalité altérée, contenue dans les images, se voit alors manipulée une dernière fois lors du montage, par la mise en relation des plans entre eux et l'adjonction d'un discours.

Or, dans les films de fiction ou documentaires, les archives sont bien souvent utilisées pour leur valeur de trace du réel, que ce soit comme "preuve" ou simplement comme outil de contextualisation. Le problème est qu'à la question d'objectivité des plans tournés, pris individuellement, s'ajoute la manipulation du montage qui peut potentiellement leur faire dire n'importe quoi. Chris Marker en fait une parfaite démonstration dans son film *Lettre de Sibérie*⁴ (1957). Il propose pour trois séquences d'images identiques, trois bandes sonores différentes où un narrateur peint tantôt le portrait d'une sinistre ville soviétique, tantôt vante la modernité d'une florissante ville ouvrière, puis en dernier peint un portrait prétendument objectif, factuel, de la ville, toujours à partir de l'enchaînement des quatre mêmes plans. Ce dernier portrait, soi-disant objectif, apparaît alors aussi factice que les deux autres, tant le spectateur est forcé de constater que les trois commentaires arrivent à coller parfaitement aux images. Les plans semblent pouvoir être le support de n'importe quel discours, de n'importe quelle orientation politique. Les images qui, on aurait pu le croire, véhiculeraient une vérité intrinsèque apparaissent en réalité cruellement subordonnées au discours qui leur est apposé, de sorte que le rapport de primauté, qu'on aurait pu croire en faveur des images, penche totalement du côté du texte. Le discours véhiculé par les images est ainsi particulièrement dépendant de l'orientation qui lui est donnée par la narration, de sorte que les images n'apparaissent au final que comme un outil secondaire, purement illustratif. Leur rôle ne serait ainsi que de crédibiliser un discours préexistant, de donner une apparence de vérité à un texte.

⁴ Film documentaire de commande réalisé par Chris Marker à partir d'images tournées par lui-même en Yakoutie. Le film documente la société Yakoute et explore des problématiques théoriques de la représentation.

Extrait du film : <https://www.youtube.com/watch?v=x0NZZdZPSkw>

Ce constat n'empêche pas pour autant que les images d'archives soient autant utilisées, notamment dans les documentaires historiques. Bien qu'imparfaites, les archives possèdent un pouvoir de persuasion et d'adhésion trop important pour que le cinéma se passe de leur usage. Chris Marker, lui-même fait usage d'images de villes en ruine issues de la deuxième guerre mondiale et notamment d'une fausse archive photographique de l'Arc de Triomphe éventré pour décrire la destruction de Paris pendant la troisième guerre mondiale dans son photo-roman *La Jetée* (1962). Ce film, purement fictif, joue sur cette réception des photographies et la force des images.

***La Jetée* (Chris Marker 1962) : La représentation de la troisième guerre mondiale**





Marker n'enfreint aucune règle éthique dans la mesure où il n'y a pas de doute sur la véracité des événements décrits. Il s'agit avant tout d'inventer une histoire. Le phénomène de croyance spontanée dans les images, décrit par la formule "ça a été"⁵ de Barthes, permet ici l'adhésion du spectateur à l'histoire, mais cette croyance se dissipe au moment même où se rallument les lumières de la salle, marquant la fin de la "suspension consentie d'incrédulité"⁶. L'intention donnée à l'utilisation des archives varie d'un film à l'autre et apparaît parfois plus ou moins critiquable du point de vue éthique. Par éthique, nous entendons que l'archive peut être détournée, utilisée à mauvais escient, soutenir un discours qu'elle ne contient pas en servant illégitimement de preuve dans le but de convaincre le spectateur. Le pouvoir de manipulation des archives nécessite certaines précautions et nous chercherons à en analyser quelques dérives dans des analyses de séquence.

La pluralité d'usages d'archives pose tout de même quelques questions fondamentales. Pourquoi des images d'archives au sein des films ? À quel(s) besoin(s) répondent les archives ?

⁵ Formule du sémiologue français Roland Barthes à propos de la photographie dans son rapport au sujet, développée dans son ouvrage **BARTHES, Roland**, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

⁶ "Willing suspension of disbelief", concept défini par le poète et critique Samuel Taylor Coleridge dans son ouvrage *Biographia Literaria* publié en 1817

Comment identifie-t-on une image d'archive comme telle?

Une archive s'identifie bien souvent comme telle par un spectateur à une époque donnée par une matérialité, une qualité différente de celle qu'il connaît et qu'il identifie comme étant familière de celle de son environnement et dont on prendra comme référence les images de télévision et de cinéma, mais également par l'esthétique de la mise en scène des images en question, notamment en ce qui concerne le style des reportages de télévision à différentes époques.

Dans la mesure où l'évolution des technologies de l'image tend vers une constante amélioration de l'image⁷ en termes de dynamique, résolution, fidélité des couleurs...etc., une image ne répondant pas aux standards d'une époque est appréhendée a priori comme ancienne, et pour peu que le contenu des images s'apparente à des images de reportage (esthétique documentaire, esthétique du reportage TV...etc.), le spectateur va en toute logique identifier l'image en question comme une image dite « d'archive ». C'est par exemple ce phénomène qui s'opère dans notre esprit lorsque l'on se retrouve confronté à des images tirées d'archives télévisuelles de l'INA, des années 70,80, 90 ou même 2000. C'est un phénomène reposant sur la mémoire collective.

Qu'est-ce qui caractérise une image d'archive ?

On peut caractériser les images d'archives par deux composantes principales: le sujet et le support technique. Par sujet on entend à la fois le sujet filmé et la mise en scène employée (choix des cadres, des mouvements de caméra..). Par support on désigne le support de l'image (film, bande magnétique, image numérique), la matière de l'image potentiellement dégradée, les défauts et caractéristiques inhérentes à un support (grain, bruit, aberrations...). Ce sont ces deux composantes principales qui nous apparaissent immédiatement lorsqu'on observe des images d'archives. Mais telles qu'elles sont utilisées dans le cinéma au sein d'un montage d'images de natures différentes, l'archive se

⁷ Interview Renoir/Rivette <https://www.youtube.com/watch?v=LKCrOLcDbjE>
Jean Renoir nous parle de son art (Jean Marie Coldefy, 1961)

définit en contraste avec le reste du film. Le statut d'une image d'archive dans un film se définit donc à la fois par le contexte de l'époque dans laquelle elle est montrée, mais également par le contraste lié au flux d'images du film. On parle ici plutôt de films qui font usage ponctuellement d'images d'archives, mais dont la majorité des images sont d'une qualité technique contemporaine de l'époque de leur création. Les images d'archives se caractérisent donc globalement par leur anachronisme, à la fois au vu de ce qui est filmé, mais également à la façon dont le sujet est filmé et à la matière de l'image découlant des outils techniques et des conditions de conservation.

La relation entre le sujet et le support est évidemment importante. Tel type de captation fait souvent appel à un contexte de prise de vue, de production différente. Les différents contextes de productions ou simplement de captation impliquent l'utilisation de matériels différents induisant des matières d'images elles-mêmes différentes. Ces matériels ont évolué au fil des pratiques et des évolutions technologiques. Alors que le cinéma s'est principalement tourné en 35mm et 16mm puis ultérieurement en numérique, les images de télévision sont de nature plus variée : images broadcast, 16mm, Betacam sur bandes, images numériques. Chaque époque et chaque contexte de production d'images ont participé à une grande diversité de matières d'image et de styles d'image composant les fonds des archives actuels. Si on étend les archives aux images amateurs, les natures d'images sont d'autant plus variées, sur Super 8, bande vidéo ou vidéos de Smartphone de piètre qualité de nos jours.

Pourquoi des images d'archives dans les films?

De quel besoin naît l'usage d'archives dans les films ? Comblent-elles un manque? Quelle place de l'archive dans un récit cinématographique? Si la place de l'archive dans le documentaire apparaît de façon presque évidente dans une démarche historique, à l'appui d'une idée ou pour illustrer des propos, la présence d'images d'archives dans le cinéma de fiction ne va pas de soi. La distinction entre fiction et documentaire apporte également sa part de flou possible tant la frontière entre les deux peut être poreuse. Une première idée

qui nous apparaît est que l'usage d'images d'archives dans un récit cinématographique peut relever d'une démarche documentaire, et dont la fonction serait d'apporter une part de crédit au récit filmique: c'est ce que nous appellerons l'effet de réel. La fonction des archives serait avant tout de créer un dialogue entre les images issues du tournage, relevant d'un dispositif classique de fiction et des images récupérées. Se pose ici également une question sur la nature conventionnelle des images de cinéma de fiction, à savoir si les images de fiction sont toutes créées dans le temps de la production, c'est à dire au moment du tournage et de la postproduction ou si elles peuvent avoir une origine autre. L'utilisation d'images antérieures au temps de production du film relèverait alors de l'usage d'images d'archives.

Mais quel est l'intérêt d'utiliser ces images d'archives? Quel intérêt, en fiction, de ne pas tourner ses propres images et d'aller chercher des images préexistantes et d'en acheter les droits ? En utilisant des images d'archives, le cinéaste assume pleinement une nature autre des images de son film. Il ne peut en toute logique que s'agir d'une démarche délibérée d'utiliser l'archive pour ce qu'elle apporte. L'utilisation en fiction d'images d'archives aurait alors pour but de crédibiliser une histoire, de la contextualiser ou simplement d'établir un dialogue entre des images du passé et du présent du film, en tout cas entre des images et des images de nature autre. Nous chercherons à établir certaines classifications d'usages récurrents aux archives au fil d'analyses de films. Notre postulat de départ, applicable le plus généralement possible est que le recours aux archives serait déterminé par un apport supplémentaire par rapport à des images tournées dans la cadre d'un tournage de fiction « conventionnel ». Cet apport serait lié au statut de l'archive, à son caractère historique, à sa possible véracité, à son pouvoir de conviction. L'intérêt peut-être cependant purement économique, au vu de la difficulté à reproduire des scènes historiques de grande envergure.

À travers des analyses de films et de séquences, nous chercherons à dégager des tendances répondant à cette interrogation sur le recours aux archives. Un premier outil d'analyse de l'usage des archives consiste à déterminer les

convergences et divergences entre le discours de la fiction et le contenu originel de ces archives. L'usage au sein de la fiction, entraînant une contamination entre les différents types d'images, peut en effet aller dans le sens de l'archive ou dans celui d'une altération de son discours, posant ainsi un certain nombre de questions éthiques. Il s'agit concrètement d'analyser ce que dit le film, ce que dit l'archive et les relations qui sont alors créées, à savoir ce que le film fait dire à l'archive. Nous chercherons à dégager des tendances représentatives de ces rapports. Nous tenterons de mettre en lumière les différents effets possibles des archives : effet de réel, distanciation, rapprochement, falsification.

De façon à aborder les fausses archives, créées spécifiquement pour les besoins de la fiction, il paraît indispensable de traiter dans une première partie de la façon dont sont utilisées en fiction, et perçues les "vraies" images d'archives. Dans une deuxième partie nous nous attacherons à analyser l'usage qui est fait des fausses archives créées spécialement pour le besoin de la fiction, les possibles hybridations entre archives et fiction et des éventuelles falsifications d'archives préexistantes. Les fausses archives, "faux documents" du réel, peuvent être autant des outils de falsification dans le but de raconter des histoires de la façon la plus convaincante, qu'un moyen de questionner les archives soi-disant "vraies" au moyen d'une certaine complicité avec le spectateur. Cette partie a vocation à analyser les possibles différences d'usages qui peuvent être faits de ces fausses archives, notamment à savoir si elles répondent aux mêmes besoins que ceux évoqués dans la première partie ou si elles relèvent d'une conception radicalement différente. Une troisième partie aura pour but d'analyser les problématiques concrètes auxquelles doit faire face un chef opérateur et un réalisateur lorsque ce dernier prévoit de faire usage de fausses archives. Il s'agira d'analyser les libertés et les contraintes liées aux différents cas possibles et de déterminer en quoi l'utilisation de ces fausses images d'archive déterminent les choix techniques qui vont permettre leur fabrication. Cette partie sera également enrichie par un retour d'expérience sur ma partie pratique de mémoire présent dans le dossier de partie pratique. Pour cette dernière, j'ai choisi de focaliser mon attention sur ces choix techniques que doit faire un chef opérateur dans l'élaboration des fausses archives. Ma

partie pratique a pour but de traiter d'un cas spécifique, de façon à faire émerger un certain nombre de réflexions, applicables dans tous les cas lorsqu'on cherche à recréer des archives.

**PARTIE I : L'USAGE DES VRAIES
ARCHIVES EN FICTION**

Chapitre1. Vraies archives ?

Il est nécessaire de définir ce que nous appellerons « vraies archives » dans ce mémoire, car le terme pourrait laisser supposer une quelconque vérité délivrée par les archives. Si nous parlons ici de « vraies archives » nous ne cherchons à déterminer comme vraies que leur statut réel d'archives, en opposition avec les fausses archives issues de tournages de fiction, à savoir qu'elles sont bien issues des époques en question et qu'elles possèdent ainsi une certaine légitimité en tant qu'archive. Ce statut d'archive authentique ne présuppose cependant en aucun cas une quelconque vérité que posséderaient les images. Toutes les archives ne sont pas des images ayant prétention à décrire le réel ou être exemptes de mise en scène. Un film institutionnel, une archive industrielle, ou une publicité sont autant d'images purement mises en scène. Dès lors qu'on les retrouve au sein d'un fonds d'archives elles ont ceci de vrai qu'elles possèdent ce statut d'archives. La question est cependant plus ambiguë lorsqu'on se trouve en présence d'images à vocation documentaire, car ces dernières peuvent potentiellement être issues de pures mises en scène.

En dehors même de la question d'objectivité du dispositif qui permet la création d'images se pose la question de l'authenticité des archives. En ce qui concerne les images de la Première Guerre mondiale par exemple, le système de censure était tel que les images qui nous sont parvenues du front sont presque exclusivement issues de re-mises en scène des combats, les assauts n'ayant presque jamais été filmés ou photographiés notamment du fait du grand danger des champs de bataille rendant difficile la mise en place des équipements de prise de vues au sein et encore plus en dehors des tranchées. L'évolution des équipements permet à partir de la Deuxième Guerre mondiale l'apparition des véritables images de combats, notamment grâce à l'Arriflex 35, caméra légère, « inventée par Hitler⁸ » comme le lance un jour Godard à Bruno Nuytten sur le tournage de *Détective* (1985).

⁸<https://www.dailymotion.com/video/x8iiju>

Les images de la Première Guerre mondiale qui composent la majeure partie des archives utilisées au sein des documentaires historiques ne sont ainsi majoritairement que des reconstitutions, pour nombre d'entre elles réalisées même après-guerre. L'une des images les plus emblématiques de la Première Guerre mondiale, montrant un soldat français frappé de plein fouet par une balle lors d'un assaut de rive, en réalité être un photogramme extrait du film de fiction *Verdun, visions d'histoire* réalisé par Léon Poirier en 1928.



1- Photogramme de *Verdun, visions d'histoire*, de Léon Poirier

Ce photogramme largement repris plus tard comme image emblématique de la bataille de Verdun s'avère ainsi entièrement mis en scène. Sans même le savoir issu d'une fiction, une analyse de l'image nous pousse nécessairement à interroger le point de vue. Cette « photographie » face aux troupes françaises en assaut, dos à l'ennemi et à la provenance de la balle frappant le soldat, suppose un emplacement de l'opérateur nécessairement impossible dans les conditions réelles de combat. Cette image, très puissante, a sans doute autant circulé du fait de sa capacité à marquer les esprits au point qu'elle est devenue une icône du conflit. Elle n'est évidemment pas sans rappeler la photographie *Mort d'un soldat républicain* du célèbre Robert Capa ayant su capter l'instant décisif à

l'image du photogramme, et dont l'authenticité a également été remise en question par la suite, ce qui fait aujourd'hui toujours débat. Au-delà de leur véritable authenticité, ces images iconiques ont évidemment traversé les décennies, car elles incarnent des événements eux bien réels. Les images issues de mises en scène d'événements historiques sont assez courantes, notamment lorsqu'il n'a pas été possible techniquement de capturer l'événement à l'instant où il s'est produit. Le concept de vraies archives est donc potentiellement ambigu.



2- *Mort d'un soldat républicain* de Robert Capa, prise en 1936

Les images que nous appellerons « vraies archives » dans ce mémoire n'ont pas nécessairement la vocation ni la capacité de transmettre une vérité ce qu'elles documentent, mais elles ont de ceci authentique qu'elles sont anciennes, en opposition avec ce que nous appellerons les « fausses archives » ou « archives recrées » qui sont des purs produits contemporains de mises en scène visant à produire des images « faisant archive » par leur texture et leur contenu. Les potentielles fausses promesses des archives sont un outil dangereux et les cinéastes sont facilement tentés de les utiliser avec plus ou moins d'éthique, en les remettant en question ou au contraire en les utilisant comme preuve

visuelle. Ce sont ces différents usages possibles au sein des films de fiction que nous allons chercher à analyser dans cette partie.

Chapitre 2. Archives et mémoire : remise en question de la primauté des images

Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959)

“Tu n’as rien vu à Hiroshima, rien”



3- Photogramme de *Hiroshima mon amour*: premier plan après le générique de début

Hiroshima mon amour est l'histoire d'une rencontre entre une actrice française et un architecte japonais à Hiroshima, quelques années après le bombardement nucléaire de la ville. Le film d'Alain Resnais est autant le film d'une intrigue amoureuse qu'un film sur la bombe nucléaire, sur la mémoire de la destruction. Le film d'Alain Resnais pose de façon évidente la question de la représentation, en particulier ici la représentation de la catastrophe d'Hiroshima. Le film s'ouvre sur une séquence d'étreinte charnelle entre ceux qu'on identifiera quelques instants plus tard comme les protagonistes joués par Emmanuelle Riva et Eiji Okada. Cette séquence éminemment onirique s'ouvre sur les corps enlacés sur lesquels pleuvent des cendres puis des sortes d'écailles

brillantes, non sans rappeler les corps pétrifiés des “amants de Pompéi”, eux-mêmes issus d’une catastrophe s’étant abattue sur une ville. Dans cette séquence s’immisce la question de la mémoire de la bombe. Au très célèbre leitmotiv “Tu n’as rien vu à Hiroshima, rien” d’Eiji Okada répondent les affirmations d’Emmanuelle Riva qui prétend avoir “tout vu”. Le texte écrit par Marguerite Duras insiste fortement sur le fait d’avoir “vu” :

“J’ai tout vu, tout.” “Comment aurais-je pu éviter de le voir?”

“4 fois au Musée d’Hiroshima j’ai vu les gens se promener.”

“Les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose.”

“10.000 degrés Place de la Paix, je le sais.”

“Les films ont été faits le plus sérieusement possibles.”



4- Photographie des moulages de plâtre effectués à Pompéi par l’archéologue Giuseppe Fiorelli vers 1860. Celui étant connu sous le nom des “amants de Pompéi”.

Il n’existe pas d’image de l’attaque nucléaire d’Hiroshima ni des instants ayant suivi l’explosion. Comment combler ce manque? Comment recréer la mémoire ? Le film insiste bien sur le caractère visuel de cette remise en scène opérée en toute bonne foi par les Japonais pour perpétuer la mémoire de l’explosion à Hiroshima. Cette obsession de recherche de mémoire visuelle est très révélatrice de l’importance accordée au fait de “voir pour croire”. Emmanuelle

Riva affirme donc "j'ai tout vu à Hiroshima.", "j'ai vu les actualités, je les ai vues.", "des chiens ont été photographiés".

***Hiroshima mon amour* : Plans de reconstitutions réalisés par les Japonais après guerre**



L'insistance délibérée accordée à la vision tend bien sûr ici à remettre en question la pertinence d'une telle croyance et d'un tel attachement aux images, comme si la mémoire s'accrochait aux images comme à une bouée de sauvetage. Resnais utilise au sein de son montage à la fois des images que lui-même a tournées, des images qu'on pourrait qualifier de documentaires du Hiroshima contemporain du tournage du film, et des images d'archives fixes ou animées des actualités ayant suivi la catastrophe. Toutes ces images gravitent autour de l'évènement clef qui est l'explosion de la bombe nucléaire en elle-même et qu'on ne verra jamais, pour la simple et bonne raison que les images n'existent pas. L'explosion est la grande absente à l'image, bien qu'elle soit omniprésente à la pensée.

Resnais utilise notamment les fausses archives tournées par les Japonais dans le but de reconstituer les instants de la catastrophe et de combler cette case manquante de la mémoire visuelle. On y voit la ville en flammes, les corps brûlés, les survivants hurlants leur désespoir, la peau et les vêtements en lambeaux. Cette séquence met particulièrement en lumière l'attachement au fait de recréer de fausses images, des fausses archives afin de documenter là où il n'y a pas de document. Elle représente une démonstration de l'intérêt porté par le public au fait d'avoir des images, quand bien même ces dernières seraient fictionnelles et remises en scènes, du fait d'un besoin impérieux de représentation tangible. Emmanuel Riva affirme donc tout savoir sur Hiroshima parce qu'elle a "tout vu". Or c'est bien souvent sur ce mécanisme de réception des images que reposent les documentaires historiques, où les archives n'ont pour unique fonction que d'illustrer le discours et convaincre leur spectateur, de par leur supposée vérité intrinsèque. Cette phrase "Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien." met en échec ce mécanisme et vient pointer du doigt l'impossibilité pour l'archive d'atteindre la vérité de l'évènement. Le geste de Resnais tend à persuader de l'insuffisance des images et des limites de leur capacité de transmission. Le film remet en question le principe de connaissance par l'image. Resnais cherche plutôt une représentation indirecte de l'évènement et refuse ainsi une représentation transparente, qui prétendrait pouvoir faire saisir et comprendre au spectateur un évènement par le simple regard.

L'enchaînement des images n'est pas organisé de façon à être chronologique et limpide. Il apparaît plutôt déterminé par une logique propre au fil de la pensée. Resnais refuse le principe d'une description pseudo-objective et s'évite ainsi les déboires d'une représentation trop parcellaire.



5- Photogramme de *Hiroshima mon amour*: un des plans montrant dans les jours qui suivent l'explosion la ville rasée par le souffle nucléaire

Ce rapport à l'archive nous pousse évidemment à nous intéresser à l'usage des images dans *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais quelques années auparavant et sorti en 1956. Ce film documentaire sur l'holocauste fait à la fois d'images d'archives de la Seconde Guerre mondiale, tournées notamment par les nazis eux-mêmes dans leur auto-mise en scène et par les alliés à l'ouverture des camps, et d'images tournées par Resnais au milieu des années 50. Resnais y opère une confrontation entre les images contemporaines du tournage et les images d'archives. Il y remet en scène, au présent, les rouages cyniques de la machine génocidaire. Il tente parfois d'imaginer des scènes du dur quotidien des détenus, ou bien l'esprit dans lequel les architectes ont dessiné les camps, en ironisant sur les différents styles architecturaux: « style alpin. Style garage. Style japonais. Sans style.⁹ » Le narrateur, constamment présent, assume le caractère parcellaire de la représentation: "aucune description, aucune image ne peuvent leur rendre leur vraie dimension¹⁰". La musique, la mise en scène, le

⁹ Texte narré par Michel Bouquet dans *Nuit et Brouillard*

¹⁰ Texte narré par Michel Bouquet dans *Nuit et Brouillard*

texte très écrit du narrateur, tout s'assume ostensiblement comme une possibilité de représentation: "de ces dortoirs de briques, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur.¹¹".

L'héritage de *Nuit et Brouillard* se ressent bien dans *Hiroshima mon amour*, quant à l'usage des archives et à la précaution de Resnais. Le cinéaste se refuse à aplatir un événement sur les deux dimensions de la toile de cinéma. Il ne cherche pas à rendre intelligible la catastrophe d'Hiroshima, à la banaliser par le biais d'une représentation qui prétendrait pouvoir circonscrire l'événement au sein d'un discours supposé objectif, mais bien à en conserver la force initiale, en le laissant dans l'indéfini, l'insaisissable, l'imaginaire.



6- Photogramme de *Nuit et Brouillard*: "De ces dortoirs de briques, des ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur" (extrait du texte du narrateur).

¹¹ Texte narré par Michel Bouquet dans *Nuit et Brouillard*

Chapitre3. L'archive comme effet de réel : articulation entre fiction et histoire

***Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978)**

The Deer Hunter de son titre anglais, réalisé par Michael Cimino et sorti en 1978, soit 3 ans après la fin de la guerre du Vietnam et 5 ans après le retrait des troupes américaines, est un drame ayant pour principal sujet l'expérience de la guerre du Vietnam par trois ouvriers américains issus d'une petite ville industrielle des États-Unis. Il est le premier film majeur sur le Vietnam sorti après le retrait américain. Le récit ne s'attarde pas tant sur l'expérience du combat au Vietnam, mais se concentre plutôt sur l'expérience psychologique des protagonistes et des conséquences sur la communauté d'origine des ouvriers. Les combats ne représentent en effet qu'une infime partie du film. Le contexte de la guerre du Vietnam est cependant présent pendant tout le récit. Ce contexte se manifeste notamment, lors des scènes de guerre (1:11:30) et des scènes de chaos à Saigon (2:35:46), par la présence d'images d'archives intégrées au sein du montage. La présence de ces images interroge quant aux raisons qui motivent leur insertion au sein du montage.



7- Photogramme de *Voyage au bout de l'enfer*: image issue d'une archive, se démarquant bien par son grain et ses couleurs du reste des images du film.

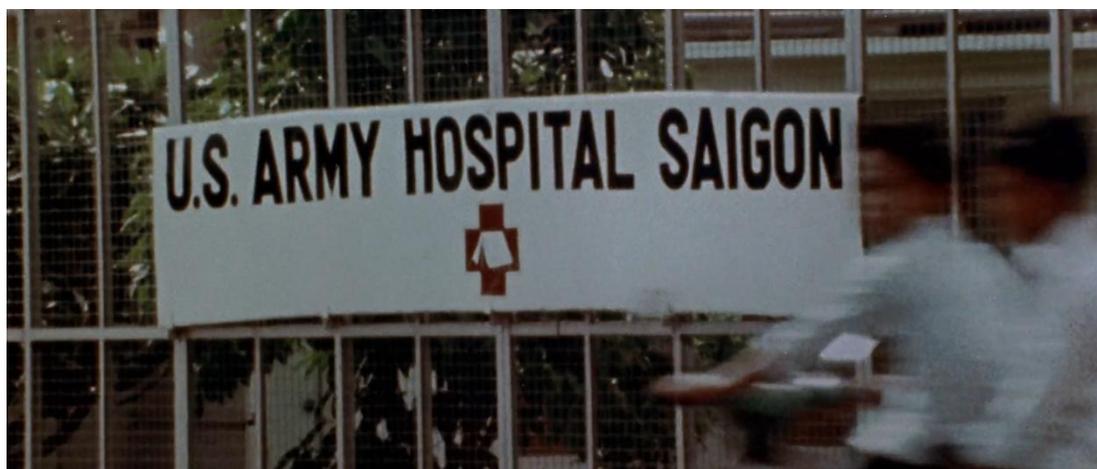
La question est de savoir s'il est fait appel aux archives pour ce qu'elles apportent en termes d'authenticité ou si elles répondent uniquement à un manque d'images apparu au montage.



Montage hybride entre archive et fiction : images du tournage à gauche, images d'archives à droite



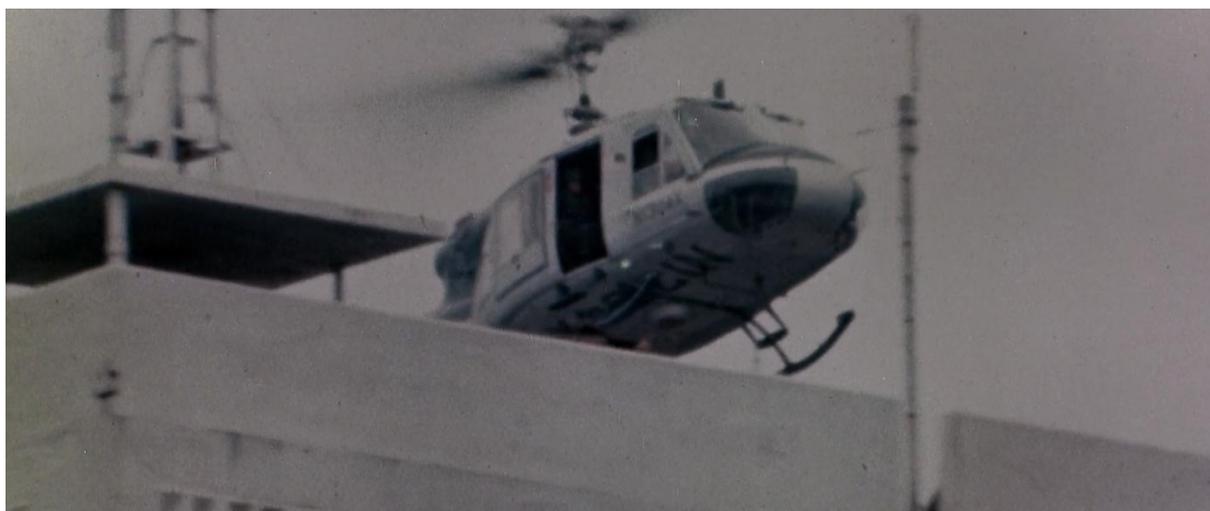
Il est légitime de se poser la question, tant leur incorporation au montage se fait selon un principe de fluidité, de rapport logique et transparent. Elles ne laissent cependant aucun doute sur leur nature et apparaissent d'emblée, de par leur différence en termes de grain, de couleur et de dynamique, comme des images issues d'un dispositif différent de celui du tournage. L'hypothèse de l'impossibilité de tourner ces plans paraît difficilement pertinente au vu des moyens déployés pour le tournage du film. Les plans, insérés au sein de la mise en scène d'opération aéroportée, sont assez simples au vu du dispositif du film (gros plan sur le pilote, atterrissage...) donc parfaitement réalisables avec les moyens de production dont disposait Cimino. La séquence de l'hôpital militaire à Hanoï s'ouvre notamment sur un plan serré de la pancarte indiquant "U.S Army Hospital Saigon" (1:36:38) à l'entrée de celui-ci. Cette image d'archive, reconnaissable à sa matérialité, aurait été d'une grande simplicité à tourner, quand on voit notamment dans le reste de la séquence l'effort déployé pour la reconstitution de l'hôpital. Le conflit au Vietnam a été très médiatisé ce qui a produit une grande quantité d'actualités filmées pendant les 10 ans (1965-1975) de l'intervention américaine. Les images de l'évacuation par hélicoptère de l'ambassade américaine au moment de la chute de Saigon sont notamment assez célèbres et présentes dans l'imaginaire collectif, d'autant plus que le film sort à peine trois ans après la chute de Saigon.



8 -Photogramme de *Voyage au bout de l'enfer* : image d'archive de l'hôpital militaire américain de Saigon

Au vu des moyens dont disposait Michael Cimino il paraît donc légitime de penser que l'usage des images identifiées comme des images d'archives soit purement motivé par leur caractère d'archives. Si les scènes d'évacuation en

hélicoptères depuis l'ambassade américaine sont identifiées comme étant explicitement issues d'archives de cet évènement, daté du 30 avril 1975, les autres images semblent issues d'un fond plus large, correspondant aux huit ans d'engagement militaire américain. Ainsi, les images de l'opération aéroportée (1:10:25) ne sont a priori pas issues d'une attaque aéroportée en particulier, mais d'une des innombrables opérations aéroportées américaines. De même les images de feu au moment de la séquence de chute de Saïgon, bien qu'ostensiblement issue des archives de la guerre du Vietnam pourraient aussi bien concerner l'offensive du Têt (1968) que n'importe quelle scène de chaos durant la guerre. Cimino parvient ainsi à créer, à partir d'éléments hétérogènes des séquences parfaitement intégrées à la fiction. La séquence d'évacuation de civils à l'ambassade américaine constitue notamment une reproduction très poussée d'un évènement en particulier. La mise en scène hyper-réaliste nous plonge au cœur de la cohue, et il n'y a pas de doute sur le fait que le spectateur y croit. Les images d'archive apportent un surplus de réel à la mise en scène existante.



9 -Photogramme de *Voyage au bout de l'enfer*: image issue d'une archive. Elle montre les hélicoptères évacuant les civils du haut de l'ambassade américaine.

L'usage de ces images authentiques, véritables documents historiques, confère à ces séquences une dimension quasi documentaire au film. La caméra, plongée au cœur de la foule, secouée, balancée, produit des images proches d'images de reporters. Cependant jamais le statut des images n'est caché aux yeux du spectateur. Le "contrat avec le spectateur" n'est jamais rompu dans le sens où

on ne lui fait pas croire à l'authenticité véritable des images mises en scène. Le réalisme n'est pas une recherche de tromper le spectateur. Il y a une dichotomie claire entre les images d'archives et les images de fiction de par leurs différences cinématographiques (grain, couleurs, rayures...). Les transitions entre les images de natures différentes apparaissent cependant grandement aidées par la continuité sonore, notamment opérée par les bruits d'hélicoptères. La transition y est fluide, mais suffisamment marquée pour que le spectateur saisisse ce à quoi il a affaire.

Leur usage semble donc relever pleinement de l'effet de réel, en faisant résonner la fiction avec des images d'histoire. Ces images, à la fonction illustrative, participent à la crédibilisation du contexte historique remis en scène. Les images n'opèrent en aucun cas une distanciation, une confrontation avec la fiction. Elles vont en effet dans la même direction que la mise en scène. Il s'agit au sein de ce mémoire d'un des cas d'usage d'archives les plus discrets, dans le sens où les archives s'inscrivent dans le montage de façon très fluide et ne se démarquent pas radicalement des autres images du film, sans pour autant lui retirer de sa pertinence. Si Cimino avait aisément pu retourner ces images avec les moyens dont il disposait, les images n'en auraient peut-être pas eu le même impact.

Chapitre 4. Images d'archives et distanciation avec la fiction

***Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008): l'image manquante**

“Tu crois que ce n’est pas une thérapie de faire un film ?”¹²

Le film d’animation *Valse avec Bachir*, réalisé par Ari Folman trouve sa place dans mes analyses du fait de son caractère hybride. Le film, structuré comme un documentaire, est en partie issu d’images d’entretiens réellement tournées par Ari Folman, ayant permis la création de l’animation. Cette transformation n’a cependant pas été opérée par rotoscopie¹³, les images ne servant ainsi que de référence. Ce processus de création d’images, associé à toutes les séquences inspirées des souvenirs de Folman, tend à faire glisser le film dans un espace entre fiction et documentaire. La référence permanente au réel et les véritables témoignages rattachent cependant bien le film au documentaire. Six des huit personnes interviewées dans le film jouent leurs propres rôles, les deux autres, ayant tenu à leur anonymat, leurs rôles ont été joués par des acteurs.

Le film fonctionne comme une longue analyse de la mémoire de la guerre du Liban en 1982, au moment de l’intervention israélienne connue sous le nom d’“opération Paix en Galilée”. À la suite d’un entretien avec son ami Boaz qui lui raconte ses cauchemars rattachés à la guerre, Ari Folman réalise qu’il a très peu de souvenirs de la guerre, comme s’il avait refoulé toute cette période de sa vie. Le reste du film fonctionne comme une tentative de faire réémerger les événements vécus, convergeant vers les souvenirs du massacre de Sabra et Chatila, visiblement à l’origine du processus de refoulement. Le film se termine sur les images d’archives tristement célèbres tournées par des journalistes au lendemain du massacre, opérant un retour au réel par le biais d’une rupture avec les images d’animation.

¹² Réplique de Boaz à Ari (00:05:22)

¹³ “La rotoscopie est une technique cinématographique qui consiste à relever image par image les contours d’une figure filmée en prise de vue réelle pour en transcrire la forme et les actions dans un film d’animation. Ce procédé permet de reproduire avec réalisme la dynamique des mouvements des sujets filmés” (source: Wikipédia)

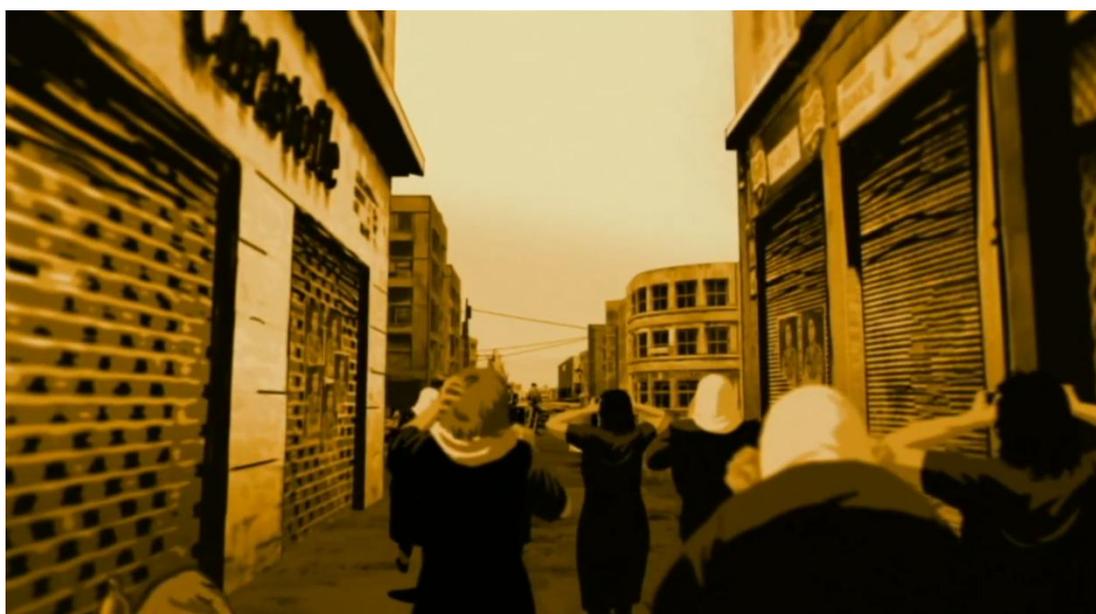


10 - Photogramme de *Valse avec Bachir*: image d'archive des camps de Sabra et Chatila après le massacre

Dans le film, l'image d'animation paraît justifiée par le fait que le protagoniste principal, Ari Folman lui-même, ne se souvient plus exactement de ce qui s'est passé. L'usage de l'animation, d'une image inexacte, non "réelle" est cohérent avec cette quête des souvenirs, d'un imaginaire évanescent: des images manquantes. L'idée d'altération de la mémoire traverse tout le film. Le mécanisme de restructuration de la mémoire fait l'objet d'un exposé, dès le début du film, par son ami de jeunesse et psychologue Ori. Ce dernier y expose les mécanismes fictionnels amenant à un concept de "mémoire vivante". La seule façon d'être certain qu'un évènement a bel et bien eu lieu est de confronter sa mémoire à celle de ceux également présents à l'époque des faits. Cette recherche constitue le moteur du film.

Par l'animation il remet en scène les souvenirs de son passé au Liban, des souvenirs nécessairement imprécis. Cette démarche vise à combler le manque de sa mémoire, à mettre des images là où il n'y en a pas, sans pour autant prétendre à une quelconque objectivité. Le film relate délibérément les évènements de façon très lacunaire et du seul point de vue de quelques soldats et civils israéliens. Les différents témoignages convergent cependant tous vers le massacre de Sabra et Chatila. Le jeu de correspondance entre les animations issues des témoignages et la conclusion irréfutable apportée par les archives réelles à la fin du film fait que les images se contaminent mutuellement ; les

premières contextualisant les deuxièmes et les deuxièmes authentifiant par le réel le témoignage des premières. Cet extrait d'archive vers lequel semble tendre tout le film opère un retour au réel justifiant la rupture avec l'animation. L'usage des archives n'apparaît pas déterminé par une logique classique de "caution du réel", mais par un principe de confrontation duquel découle un discours. L'apport de ces archives, par contraste avec les animations, réside dans leur nature. Les images d'animation précédant immédiatement les images d'archives sont en effet elles-mêmes une représentation directe de cet événement. On y voit les femmes criant leur désespoir et s'avançant vers les soldats.



11 - Photogramme de *Valse avec Bachir*: dernier plan d'animation du film avant les archives

Les cris des femmes assurent justement la transition avec les images réelles. On aurait pu imaginer que le film conserve le dispositif d'animation jusqu'au bout, c'est-à-dire à porter les images de corps gisants en animation, comme c'est le cas lorsque le journaliste Ron Ben-Yishai décrit cette main et ce visage d'enfant sortant des décombres du camp. Or le fait que l'animation soit elle-même associée à ce principe de mémoire vivante pourrait avoir pour conséquence de relativiser la réalité de l'événement. Le film laisse en effet une grande place au rêve, aux hallucinations, aux émotions issues des souvenirs des soldats. Cette rupture de dispositif apparaît comme une façon de briser la possibilité d'interprétation fictionnelle et de présenter des images "brutes" au spectateur

ne pouvant nier l'authenticité des images qu'on lui présente. Le geste relève évidemment d'une dénonciation du massacre, que le réalisateur met par ailleurs en parallèle avec la Shoah par l'évocation directe de la célèbre image de liquidation du ghetto de Varsovie laissant apparaître un jeune garçon au béret, les bras levés.



12 - A gauche: photogramme de *Valse avec Bachir*. A droite photographie de la liquidation du ghetto de Varsovie en 1943

Les images d'archives clôturant le film semblent vouloir empêcher la conscience du spectateur de se cacher derrière l'illusion de fiction que pourraient amener les images d'animation. Sur le plan du récit, les archives ne disent autre chose que ce que dit l'animation, mais elles le disent avec plus de force de par leur nature. C'est un procédé de distanciation par rapport à la fiction qui vise à impacter le spectateur bien au-delà de la temporalité du film. Devant de telles images, le spectateur est poussé à interroger l'Histoire, à lire sur le sujet. Il est obligé de faire le lien entre les images et le réel, alors que des images de fiction n'ont pas toujours le même pouvoir réflexif sur le monde. L'usage d'images d'archives semble bien plus impactant que la simple phrase "Inspiré de faits réels" qu'on peut voir parfois en début d'un film. Ce retour au réel juste avant l'envoi du générique est un procédé régulièrement utilisé pour inviter le spectateur à une réflexion sur l'Histoire. C'est notamment le cas plus récemment du film *BlackKkKlansman* (2018). Le récit, inspiré de fait réel, décrit l'infiltration d'une cellule du KKK par Ron Stallworth, policier afro-américain, en 1978.



13 - Photogramme de *Valse avec Bachir* : plan d'interview du journaliste israélien Ron Ben-Yishai



14 - Photogramme de *Valse avec Bachir* : plan d'animation issu du témoignage du Ron Ben-Yishai



15 - Photogramme de *Valse avec Bachir* : plan d'animation issu du témoignage du Ron Ben-Yishai

***BlacKkKlansman* (Spike Lee, 2018)**

Spike Lee fait usage plusieurs fois au long du film d'images relevant d'un dispositif différent de celui du reste du film et visant à interpeller le spectateur. Le film est un réquisitoire antiraciste et se situe à ce titre dans la continuité de la filmographie de Spike Lee, engagé depuis toujours au côté des luttes afro-américaines. Le film se présente comme une réponse aux films *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939) et *Naissance d'une Nation* (D.W. Griffith, 1915) dont il est fait usage d'extraits au cours du film. Celui-ci s'ouvre notamment sur un prologue composé d'images d' *Autant en emporte le vent*, suivi d'une séquence de fausses archives d'un certain Dr. Kennebrew Beauregard, personnage purement fictionnel, sympathisant sudiste ouvertement raciste et se présentant comme défenseur de l'Amérique blanche et protestante.



16 - Deux photogrammes de *BlacKkKlansman*: l'image de gauche est issue de *Autant en Emporte le vent*, l'image de droite est une fausse archive issue du tournage

La séquence d'introduction de *BlacKkKlansman* tend à porter en dérision la glorification du drapeau sudiste et de l'idéologie qui y est associée. Le plan se termine en effet sur un drapeau, confédéré, trônant fièrement et dignement au-dessus des troupes sudistes blessées durant le siège d'Atlanta pendant la guerre de Sécession, qui aboutira à la défaite des confédérés. Cette fin de plan originellement vouée à flatter la fierté des États du Sud qui, bien qu'ayant perdu la guerre 74 ans avant la sortie du film, avaient gardé une "identité sudiste",

encore incarnée aujourd’hui par le drapeau confédéré, héritage toujours à l’origine de divisions dans la société américaine. Au plan de 1939, le film raccorde cut sur une séquence de fausses images d’archives, identifiées comme telles par leur matérialité (grain très présent, noir et blanc, cadre 1.33, même transition dégradée en bord de cadre que *Autant en emporte le vent*). Le “Dr Kennebrew Beauregard” joué par l’acteur Alec Baldwin y fait un exposé sur le péril auquel fait face selon lui l’Amérique blanche. Les deux plans, reliés par la présence du drapeau confédéré et la continuité de cadre, bien qu’issus de sources différentes se rejoignent par le thème de l’héritage sudiste. Le film de 1939, réalisé par Victor Fleming, n’a pas pour thème principal les questions raciales. Il s’agit avant tout d’une histoire d’amour sur fond de guerre de Sécession. Le film tient néanmoins un discours glorifiant les États du Sud et est parcouru de stéréotypes racistes dans sa représentation des noirs et notamment des relations entre propriétaires terriens blancs, dont fait partie la protagoniste principale, et les esclaves noirs, affranchis plus tard dans la deuxième partie du film. Le film offre un portrait du “bon esclave”, serviable et aimant ses maîtres, incarné notamment par le personnage de Big Sam, censé relativiser l’horreur de l’esclavage, représenté ici par une relation d’affection mutuelle.

L’exposé maladroit et ridicule du Dr. Beauregard, mis en scène par Spike Lee, tend justement à mettre en valeur le discours raciste sous-jacent au film de Victor Fleming, qui propose une image fantasmée et nostalgique du Sud esclavagiste. La séquence glisse ensuite vers une mise en abîme, visible par le passage en couleur et l’élargissement du cadre au 1.85:1, représentant le tournage du film du Dr. Beauregard. Ce dernier y fait usage de vraies archives, notamment de la crise de Little Rock, visiblement à l’origine de sa prise de parole, d’image de Martin Luther King à une soi-disant “école du communisme”, et même de plans issus de *Naissance d’une Nation*, présentant un Congrès aux mains de membres noirs alcooliques et corrompus. Spike Lee réalise par cette mise en abîme une démonstration de l’usage des images à des fins politiques, notamment par l’usage d’images utilisées, hors de leur contexte fictif, à charge

dans l'exposé de Beauregard. Cette séquence placée temporellement en 1957 précède donc de vingt et un ans le récit principal du film, placé en 1978.



17 - Photogramme de *BlacKkKlansman* faisant partie du montage du Dr. Beauregard

Les quatre premières minutes du film révèlent la démarche de Spike Lee, à savoir apporter une réponse aux films ayant participé à entretenir la culture raciste sudiste. Ce montage hybride et hétéroclite est à la fois une façon d'utiliser et de pointer du doigt la portée politique des images. Il s'agit d'une satire qui sous un vernis très ironique dénonce la culture raciste toujours présente aux États-Unis. Le film *Naissance d'une nation* a été à sa sortie à l'origine d'une renaissance du Ku Klux Klan, initialement fondé en 1865 et alors inactif en 1915. L'influence de ce film est explicitement dénoncée aux trois quarts du film dans un montage alterné entre une réunion de militants afro-américains et une cérémonie du Ku Klux Klan se terminant par une projection du film de Griffith.

L'épilogue constitué d'images d'archives du 11 et 12 août 2017 à Charlottesville représente le deuxième type d'usage d'archives au sein du film. Alors que le prologue satirique laisse place à un certain humour, l'épilogue formé uniquement d'images authentiques tend à montrer les conséquences bien réelles des mouvements d'extrême droite aux États-Unis, ayant directement conduit aux événements violents de Charlottesville, dont l'attentat à la voiture bélier ayant entraîné la mort d'une personne et dix-neuf blessés. Si l'intrigue

principale aboutit sur un revers pour le Ku Klux Klan et une fin plutôt heureuse pour Ron Stallworth, principal protagoniste du film, Spike Lee choisit de clôturer le récit sur une croix enflammée par le Klan, sur la colline faisant face à l'appartement de Ron, de façon à rappeler que la menace représentée par le Klan est alors toujours présente. On y observe des Klansmen affublés de leur célèbre tunique blanche procédant à leur rite. Le montage opère alors un raccord image cut, précédé de l'apparition du chant "Blood and Soil"¹⁴, avec les images de la marche "Unite de Right" du 11 août 2017 à Charlottesville où le cortège chante ce slogan, torches à la main.



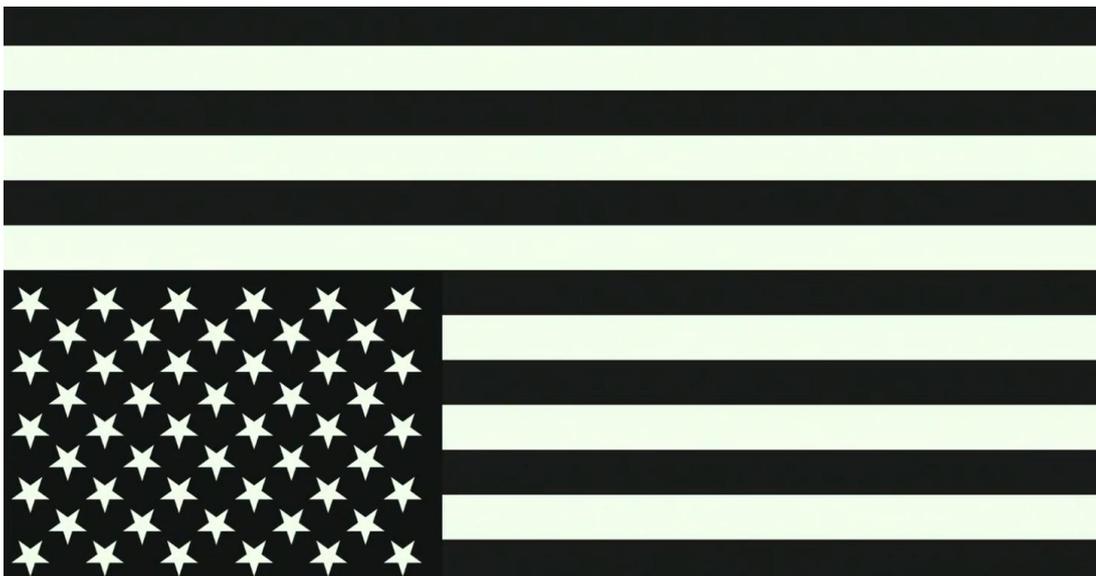
18 - Photogramme de *BlacKkKlansman*: image d'archive du cortège d'extrême droite à Charlottesville le 11 août 2017

Par ce montage, aidé par la musique dramatisante de Terence Blanchard, Spike Lee souhaite démontrer la persistance des mouvements suprématistes trente-neuf ans après le récit fictif et la continuité idéologique de ces mouvements. Ces images d'archives de 2017 replacent le spectateur dans un contexte actuel et opèrent une rupture avec la fiction, de façon à empêcher l'esprit critique du spectateur de se réfugier derrière le dispositif fictif du cinéma et la part de comédie que revêt le film. Il s'agit d'opérer un choc, une confrontation entre les images de façon à créer une distanciation avec la fiction et un rapprochement avec le réel. Ce procédé est très proche de l'usage des archives de Sabra et Chatila à la fin de *Valse avec Bachir* (2008). La rupture technique à l'image et au son permet ainsi une lecture différente des images.

¹⁴ Littéralement "Le sang et le sol"

L'usage de la musique dramatisante sur les images de Charlottesville de la part de Spike Lee relève cependant d'une certaine maladresse. Les images possèdent déjà dans leur contenu un caractère tragique et choquant, la musique ne faisant qu'ajouter une lourdeur non nécessaire à des images qui auraient sans doute bénéficié d'un traitement plus subtil. Cet usage, associé à l'image du drapeau américain renversé et passant progressivement au noir et blanc, tend à rendre grotesque, par la lourdeur de leur insistance, un discours par ailleurs légitime. Bien que dans tous les cas influencées par le montage, les images de Charlottesville auraient sans doute eu un impact plus fort si elles avaient bénéficié d'un traitement plus brut et laissé la place au spectateur de juger les images par lui-même plutôt que de lui fournir un jugement prémâché, qu'il se serait de toute façon formulé tout seul.

L'usage des archives à la fin de *Valse avec Bachir* amène le spectateur, par un traitement moins visible, à interroger ce qu'il sait de l'Histoire et du monde, et potentiellement à faire des recherches qui dépassent le cadre temporel de la séance de cinéma. Le film initie une réflexion chez le spectateur. Les traitements ne sont évidemment pas absents. Le montage, l'adaptation des archives TV 4/3 au format 1,85:1, sont autant d'altérations d'images elles-mêmes lacunaires dans leur représentation du réel. On pourrait critiquer l'apparence de pseudo-objectivité de la fin de *Valse avec Bachir*, du fait de la non- visibilité de l'intervention du réalisateur sur les images, contrairement à *BlackKkKlansman*. La prétention d'objectivité est évidemment aussi un écueil. La démarche dans *Valse avec Bachir* semble cependant plus relever d'une volonté d'interpeller le spectateur pour l'amener à réfléchir que de lui livrer une version parfaitement objective de l'Histoire. La fin du film de Spike Lee, freine cependant cette réflexion, en fournissant au spectateur toutes les clefs d'interprétation des images, alors même qu'il n'y a aucun doute sur le fait que le spectateur condamnerait la violence qui lui est présentée sans que la mise en scène insiste sur ce point.



19 - Photogramme de *BlacKkKlansman*: dernière image du film avant le générique de fin, montrant un drapeau américain à l'envers, passant progressivement au noir et blanc.

***La Haine* (1995)**

La Haine de Mathieu Kassovitz raconte 24 heures dans la vie de trois jeunes d'une cité après une nuit d'émeutes, s'inspirant fortement des 3 nuits d'émeutes ayant suivi l'affaire Makomé M'Bowolé¹⁵ ayant eu lieu en 1993. Les faits relatés dans le film se passent après le passage à tabac par un inspecteur de police d'un jeune de cité tombé dans le coma du fait de ses blessures. Si l'intrigue du film relève de la fiction, elle s'inspire donc bien de faits réels et connus en France à l'époque. Le début des années 90 est en effet le théâtre de plusieurs affrontements entre les jeunes de banlieues et la police. Le film, sorti à peine deux ans après l'affaire Makomé M'Bowolé s'ancre donc pleinement dans ce contexte d'émeutes urbaines encore présent dans les esprits, du fait de la diffusion des images par les médias de l'époque.



²⁰ - Photogramme de *La Haine*: image d'archive de confrontation en banlieue entre des jeunes et les CRS. L'homme proteste: "Vous êtes que des assassins! Vous tirez hein, c'est facile! Nous on a pas d'armes, on a que des cailloux".

Après quelques cartons de générique, la première image apparaissant est une image d'archive, accompagnée de sa bande sonore, d'une confrontation entre des jeunes et des CRS. Après la célèbre séquence métaphorique où la voix de

¹⁵ "L'affaire Makomé M'Bowolé est une affaire judiciaire consécutive à la mort de Makomé M'Bowolé tué à bout portant d'une balle dans la tête par l'inspecteur Pascal Compain. Le meurtre a lieu le 6 avril 1993, au commissariat des Grandes-Carrières, dans le 18^e arrondissement de Paris. Le policier déclare avoir tiré par accident, alors qu'il tentait d'intimider le suspect pour obtenir des aveux, pensant son arme déchargée" (source: Wikipédia)

Hubert Koundé conclut sur "L'important c'est pas la chute, c'est l'atterrissage." (sic), sont montés un certain nombre d'images d'archives provenant visiblement d'actualités télévisées d'anciennes émeutes et de vidéos amateurs, adaptées au cadre 1.85:1 du film, montrant des affrontements entre émeutiers et la police, des pillages, les préparatifs de la police, des voitures brûlées...etc. En somme des images régulièrement relayées par les médias lors de manifestations d'ampleur et que le public a l'habitude de voir. Le traitement qu'en fait Mathieu Kassovitz, sur bande sonore reggae de "Burnin' and lootin'" (littéralement "Brûler et piller") du chanteur Bob Marley, est cependant particulier. Cette séquence, au caractère assez ironique, notamment du fait de la confrontation des images de police avec la musique contestataire reggae, fonctionne à la fois comme une séquence de contextualisation du récit fictionnel et comme un moyen d'émettre un discours politique sur ces affrontements et le ridicule du processus de mise en place du dispositif de répression policière, visiblement bien rodé. Cette séquence sans indication de date fait donc référence plus globalement à un phénomène de société française et apparaît comme une volonté d'universalisation du discours, contrastant ironiquement avec la précision avec laquelle les cartons indiquant l'heure de la journée rythment le récit, tel un compte à rebours avant le dénouement tragique de l'histoire. Ces images d'émeutes fonctionnent également comme un prologue aux événements qui vont suivre, comme nous l'indique une fausse séquence d'actualités télévisées, clôturant la séquence d'archives. L'usage des archives apparaît donc double, et glisse progressivement dans la fiction, en étant justifié par la diégèse. Dans cette fin de séquence, la musique laisse place au son direct des actualités et à la voix de la commentatrice, jouée par la véritable Marie Christine Lux, ancienne présentatrice TV, qui détaille avec précision le nombre de blessés chez les forces de l'ordre et le nombre d'interpellations, comme savent si bien le faire les médias télévisés. La commentatrice y évoque la bavure policière et le cas d'Abdel Ichaha, plongé dans le coma, relevant pleinement de faits fictionnels propres au film. C'est justement l'évocation du cas de ce jeune plongé dans le coma qui nous permet directement de déterminer la nature fictive des images de plateau TV.

La Haine - Séquence d'introduction du film



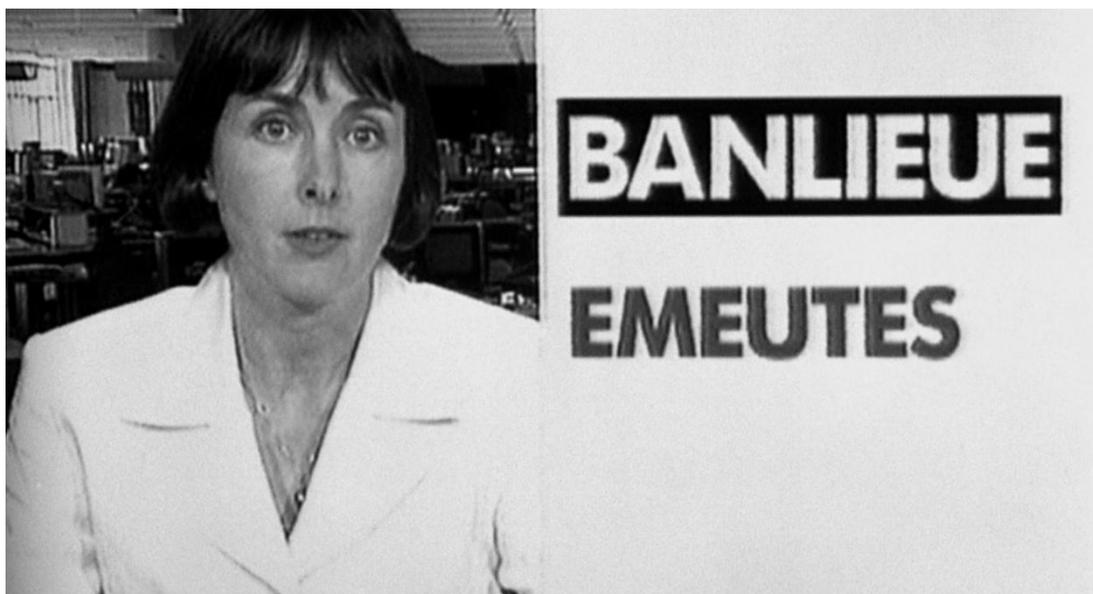
21 - Photogramme de *La Haine*

« C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer : « Jusqu'ici tout va bien... Jusqu'ici tout va bien... Jusqu'ici tout va bien... ». Mais l'important c'est pas la chute c'est l'atterrissage ». ¹⁶



22 - Photogramme de *La Haine*

¹⁶ Réplique d'Hubert en introduction du film

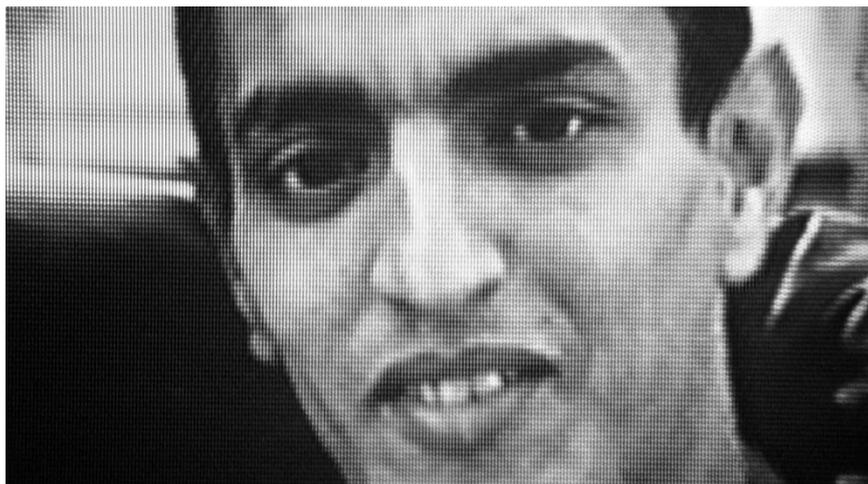


23 - Photogramme de *La Haine*: fausse image de journal télévisé présenté par Marie Christine Lux à la fin du montage d'archives de manifestation

Le cas d'Abdel Ichaha est en effet fictif, bien que tout à fait crédible au vu des différentes bavures policières de l'époque. Cet entremêlement de vraies archives et fausses archives permet efficacement de faire glisser le spectateur du réel à la fiction en présentant selon un traitement proche images réelles et faux journal télévisé. Cette unité, purement artificielle, est en partie permise par la mise au même format et au noir et blanc de toutes les images, quelles que soient leur source et leur légitimité quant à leur statut réel d'archive. L'usage du noir et blanc tend à créer une continuité avec ce qui sera le reste des images du film. Cette séquence de nature hybride relève bien de l'effet de réel recherché par l'usage des images d'archive, quitte à flirter avec les dangers de la falsification. Le réalisateur fait en effet un usage des archives quelque peu ambigu du fait de la mise au même niveau d'images relevant d'un processus de tournage purement fictif et des images étant présentées comme réelles, et qui par leur authenticité ont un impact évident en termes de persuasion du spectateur. L'usage de la musique reggae en contrepoint tend cependant à les détourner de leur usage classique par les médias, pour créer une séquence ironique, mais bien à charge, sur les violences policières. Bien qu'elle présente des images réelles, cette séquence apparaît plutôt comme un programme de la comédie humaine à venir. On peut considérer que le film, par sa structure, fonctionne à l'image d'un conte. Le film s'ouvre et se clôturé en effet sur la voix de Hubert Koundé, refermant l'histoire sur: "C'est l'histoire d'une société qui

tombe et qui au fur et mesure de sa chute se répète : Jusqu'ici tout va bien... Jusqu'ici tout va bien... » Le récit s'ouvre et se ferme lui-même sur le visage de Saïd Taghmaoui, les yeux fermés, se demandant si tout cela est bien réel.

Par son usage des archives Mathieu Kassovitz ouvre le film sur une séquence d'introduction particulièrement efficace, mais potentiellement critiquable du point de vue du "contrat avec le spectateur" quant à la façon dont les images d'archives sont présentées, voire falsifiées comme on le voit à la fin du générique, du fait de l'ambiguïté du statut des images. Les faits narrés par la commentatrice sont en effet très crédibles et leur caractère fictionnel n'est jamais explicité. Une image d'un jeune homme vient en effet mettre un visage sur le nom d'Abdel Ichaha, renforçant d'autant plus l'effet de réel. Ce visage apparaît notamment une nouvelle fois à la 23e minute, lorsque les protagonistes visionnent les actualités télévisées. On a affaire à une hybridation de vraies et fausses images où n'est jamais explicité ce qui relève de la fiction et ce qui est réel.



24 - Photogramme de *La Haine*: visage du personnage fictif Abdel Ichaha, présent à deux reprises dans le film lors de plans d'actualités télévisées

Ce générique met en place un discours, une argumentation. Mathieu Kassovitz ne s'est en effet jamais caché d'avoir réalisé un film anti-policier, dénonçant le niveau d'impunité de la police en France. Les moyens utilisés dans ce générique peuvent cependant être critiqués. Ces images d'émeutes, les spectateurs les connaissent bien. Or le fait de les utiliser dès le début du film apparaît d'emblée comme un marqueur fort du réel, accordant une authenticité et une légitimité

forte aux images qui vont suivre, qu'elles soient réelles ou non. On peut ainsi lui reprocher d'avoir exposé sur un même registre des images sans n'avoir jamais explicité leur nature réelle, fictive ou non. Kassovitz ne place pas le spectateur dans la complicité de la supercherie comme ça peut être le cas dans d'autres films faisant usage de fausses archives, mais où le spectateur n'y croit que parce qu'il veut bien y croire, dans une sorte de contrat tacite avec le film de fiction.

Cet usage nous introduit ce qui va être le contenu de la deuxième partie de ce mémoire. Il y sera en effet question de films de fiction ayant recours à des hybridations entre archives réelles et fausses archives, voire à la falsification à des fins narratives ou politiques.

PARTIE II
FAUSSES ARCHIVES : HYBRIDATION ET
FALSIFICATION

Chapitre 1. La subordination aux vraies archives

***Jackie* (2016) : Le mimétisme**

Le film *Jackie* de Pablo Larraín sorti 2016 traite de l'assassinat du président John F Kennedy à Dallas en novembre 1963 et des jours qui l'ont suivi, principalement au travers d'un entretien plusieurs mois après entre un journaliste et Jacqueline Kennedy qui sera l'occasion de nombreux aller-retours dans le passé. Le film fait usage de nombreuses archives réelles issues des actualités filmées de l'époque, notamment celles des évènements ayant suivi la mort du président tels que ses funérailles nationales. Il apparaît que ces archives ne sont pas présentées au sein du film comme des éléments filmiques au statut différent, mais ont au contraire vocation à se fondre dans le montage au sein des autres images issues du tournage dans une sorte de transparence. Les images, tournées presque exclusivement en 16mm relèvent d'une volonté de rapprocher l'esthétique du film des celles des images issues des archives 16mm et 35mm de l'époque. Il apparaît très vite que la transition entre les images d'archives et les images tournées pour le film s'opère avec une grande fluidité, à l'image de ce qu'on a déjà pu observer dans *Voyage au bout de l'enfer* (1968) de Cimino.

Le dispositif est ici encore plus poussé dans le sens d'une homogénéisation des textures. Il y a en effet une grande continuité entre les couleurs, le grain, la dynamique. Il apparaît même sur certains plans difficile de discerner les vraies images des images de fiction. Le traitement cinématographique accordé au sujet Kennedy dans *Jackie* est radicalement différent du dispositif utilisé dans *JFK* (1991) d'Oliver Stone dans le sens où les archives n'ont pas vocation à créer un deuxième registre d'images ni à s'identifier ostensiblement comme archives. La séquence de reportage dans la maison blanche avec Jackie Kennedy, issue de la reproduction plan par plan d'un reportage réalisé par la télévision américaine constitue la seule véritable rupture esthétique avec le reste du film. Les images retournées dans le plus grand effort de mimétisme présentent une texture noir et blanc très différente des images 16mm du fait de l'utilisation d'une caméra à

tube cathodique proche des technologies utilisées par la télévision de l'époque dans un format 1.33. Les images résultantes n'ont cependant pas première vocation à créer de fausses images d'archives, mais bien à s'inscrire d'un point de vue logique et fluide au récit filmique en étant justifiées techniquement par la diégèse. Le film prend en effet soin de présenter tout le dispositif de tournage à l'origine de cette rupture esthétique.



25 - Photogrammes extraits d'une vidéo YouTube comparant plan par plan le travail de reproduction à l'identique du reportage télévisé à la Maison Blanche

Ces fausses images de télévision ne sont donc pas présentées comme relevant d'une autre échelle de narration filmique, mais uniquement découlant d'éléments diégétiques pleinement amenés par la fiction et non pas découlant d'une intervention narrative extérieure. Le film prend soin tout du long de n'utiliser que des archives qui ne trahiraient pas la "supercherie" de la fiction: les plans sont de dos ou suffisamment larges pour ne pas discerner les traits des vrais visages. Le film respecte à ce titre une certaine éthique quant au fait de ne pas modifier les images d'archives au moyen d'incrustations d'éléments servant la fiction. La contamination de l'archive par la fiction s'opère uniquement par

leur rapprochement par le montage et la proximité esthétique déterminée par la première sur la seconde et non pas par une falsification des documents d'origine. La fiction impose alors, du fait de la présence d'acteurs, dans les limites des possibilités de production de re-tourner à l'identique tout ce qu'il est possible de re-tourner. En comparant les images du faux reportage dans la maison blanche avec les vraies images d'époque, on ne peut qu'apprécier tout le soin accordé à la mimésis. Les cadres sont pratiquement identiques, les décors parfaitement reproduits. Le tournage n'a évidemment pas eu lieu à la Maison-Blanche, mais bien dans des studios en région parisienne, notamment à la Cité du Cinéma. Un certain nombre de scènes d'extérieur ont cependant été tournées aux États-Unis, notamment à Washington DC.



26 - Photogramme de *Jackie* mettant en scène le tournage du reportage.

On ne peut qu'être impressionné par l'effort déployé pour reproduire ces scènes à l'identique. Il est indispensable de relever la performance de Natalie Portman : la finesse de reproduction de l'intonation, des moindres gestes et hésitations de Jacqueline Kennedy. On ne peut cependant s'empêcher de se demander: à quoi bon ? Quel est l'intérêt de toute cette entreprise ? Est-ce uniquement pour la performance? Il semble que toute cette énergie est déployée pour ne jamais révéler l'artifice de la fiction, du fait que les acteurs sont des acteurs et non pas les figures historiques réelles. On imagine en effet combien l'apparition du vrai visage de Jacqueline Kennedy viendrait mettre à mal l'acceptation de

l'interprétation de Natalie Portman qui apparaîtrait dès lors comme une grotesque supercherie. Ce phénomène semble être le corollaire inévitable de tout film historique. Les acteurs doivent en effet ressembler le plus possible aux personnes réelles. Tout élément réel venant révéler la duperie viendrait alors mettre à nu tout le dispositif fictionnel et entraîner un possible rejet par le spectateur. C'est ainsi que pour mieux dépeindre ces personnalités historiques on en vient à paradoxalement supprimer toute réelle représentation. On relève le même type de traitement dans *JFK* (1991) où sont reproduites toutes les apparitions télévisées d'Oswald à partir des véritables archives, de façon à faire adhérer le spectateur à l'interprète Gary Oldman.

Dans ces situations, le spectateur rentre malgré lui dans un jeu consistant à discerner les vraies images des fausses. Le spectateur n'est évidemment pas dupe, il a sciemment accepté qu'on lui mente, c'est là tout le contrat tacite qui lie le film de fiction au spectateur. Cependant dans une recherche de comparaison entre ce qu'il sait de l'Histoire et ce que la fiction lui présente, le spectateur ne peut, dans le cadre de films historiques, faire taire son jugement quant aux éventuelles failles de la représentation. Les séquences de procession funéraire sont l'occasion d'une certaine accélération de la présence des archives. Le découpage tend cependant à effacer toute différence entre deux statuts d'image par des jeux de raccords fluides. Seules quelques différences de grain, de richesses des basses lumières et quelques poussières viennent trahir la présence de ces archives. Un plan laisse également apercevoir le vrai visage de Robert Kennedy, frère du défunt président et personnage central du film, interprété par Peter Sarsgaard dont l'absence de véritable ressemblance est notamment un peu préjudiciable pour l'adhésion au personnage. Dans ce même plan, le visage de Jackie, caché par son voile funéraire, est parfaitement caché, ne créant ainsi pas de conflit avec le visage de l'interprète Natalie Portman. Cette subordination au principe d'absence d'éléments conflictuels avec la fiction apparaît ainsi déterminante quant à la sélection qui a dû être appliquée aux archives dont disposait Pablo Larraín. La volonté de fluidifier le montage et d'effacer les différences entre les archives et la fiction n'apparaît cependant pas préjudiciable éthiquement du fait de la nature du projet du film. À la différence

du film d'Oliver Stone qui est un film à thèse, le film de Pablo Larraín ne cherche pas à trahir les archives dans le sens où il ne leur fait pas dire autre chose que leur contenu d'origine.

Reproduction des archives télévisées dans *JFK* (1991) à gauche les véritables archives, à droite, les scènes retournées avec Gary Oldman



Le film ne cherche pas à nous convaincre de telle ou telle théorie, d'un possible complot comme c'est le cas du film d'Oliver Stone, qui a nécessairement une responsabilité éthique plus importante quant à l'interprétation qui sont faites des archives. Le film *Jackie*, bien qu'il se place volontairement au cœur de l'Histoire et qu'il fasse usage conséquent des archives, n'a pas vocation à nous faire croire à l'authenticité du récit. Il s'agit avant tout d'une tentative fictionnelle de se placer dans l'intimité de Jackie Kennedy dans les jours entourant l'assassinat de JFK.



27 - Photogramme de *Jackie*: image d'archive des funérailles nationales de JFK mêlée aux images du film dans un montage fluide.

Une des astuces utilisées au moment du tournage du cortège funéraire semble d'avoir privilégié les contre-plongées pour artificiellement effacer la profondeur, qui aurait nécessairement dû être remplie par un public de milliers de personnes. Le film laisse donc apparaître les limites qui ont été celles de la faisabilité au tournage. On note également la présence d'un certain nombre de travellings latéraux, dispensant également d'un travail sur la profondeur. Un plan tourné présente cependant le cortège dans toute sa longueur. Le plan très probablement tourné avec quelques dizaines de figurants au premier plan, laisse apparaître une immense foule en arrière-plan, nécessairement incrustée dans l'image par des moyens numériques. Ce plan, long de 7 secondes, semble s'exhiber dans toute sa prouesse et s'adresser au spectateur comme pour

insister sur le réalisme de la scène et le tour de force technique accompli. Les autres plans larges sont, eux, exclusivement issus des archives de l'époque. L'utilisation des archives relève donc à la fois ici de la recherche d'effet de réel et d'une économie de temps et d'argent en termes de production permise par ces images préexistantes.



28 - Photogramme de *Jackie* : seul plan large montrant la foule non issu d'une archive

Il est intéressant de noter que l'archive d'Abraham Zapruder, incontestablement l'archive la plus connue de l'assassinat de Kennedy, est absente du film, au profit d'une reconstitution à la fin du film. Bien que physiquement absente à l'image, il apparaît très clairement que la reconstitution de la scène, délibérément réaliste, est éminemment subordonnée à l'archive de Zapruder. Cette archive, seules images animées de l'impact des balles sur le président sert de référence à la mimésis parfaite mise en œuvre pour le film. La reproduction, au plus près de l'action puisque le point de vue se situe dans la voiture du président, est centrée sur Jackie. L'action extérieure n'y est que débordante par le cadre, autant pour se concentrer sur Jackie que pour adopter une partielle pudeur vis-à-vis de la violence de la scène. La reproduction relève cependant d'un certain voyeurisme morbide tant on peut discerner le crâne éclaté par la balle lors du deuxième impact, exhibant la cervelle de Kennedy dans un plan serré nécessairement obscène. Cette séquence se situe 13 minutes avant la fin du film et apparaît très clairement comme une sorte de climax, révélant

l'événement autour duquel gravite tout le récit et ce vers quoi est dirigée toute la tension du film. Ces images apparaissent malheureusement comme une sorte de pitance lancée à l'appétit morbide du public, une reproduction plus vraie que nature de ces images célèbres tournées en super 8. La mise en scène en plan serré répondrait à cet appétit dans une expérience immersive sur grand écran.

Ces images semblent aller encore plus loin que le spectacle morbide, déjà saisissant, que présentent les images de Zapruder. On peut justement se demander ce qui a déterminé l'absence dans le film des images de Zapruder. Deux hypothèses apparaissent probables. La première étant que les images de Zapruder ont été énormément vues, et sont une sorte de lieu commun de la représentation de l'assassinat de JFK. Le film *Jackie* semble visiblement, par son traitement intimiste, vouloir s'éloigner de ce qui a déjà été fait. Le film prétend être autre chose qu'un énième film sur l'assassinat de JFK. La deuxième hypothèse viendrait plutôt du montage et du traitement cinématographique qui est réservé aux archives tout au long du film. L'insertion et l'entremêlement des images d'archives aux images de fiction sont déterminés tout au long du film par un principe de fluidité. Les deux types d'images ont vocation par le montage à s'enchaîner dans une sorte de transparence telle qu'il est parfois nécessaire de s'y reprendre à deux fois pour déterminer si on a affaire aux archives ou aux images du tournage. Les images de reportage au sein de la maison blanche, tournée par des caméras "tube" et parfaitement intégrées à la diégèse ne choquent pas le spectateur, car elles sont justifiées techniquement dans leur insertion à la fiction.

La rupture technique, cinématographique, apparaît comme faisant partie prenante de la mise en scène sans remettre en question le principe de fluidité du montage. Les images d'archives insérées au sein de la fiction, n'opèrent pas ou peu de rupture à l'image, car les choix techniques de tournage, déterminés par le chef opérateur Stéphane Fontaine ont été visiblement optimisés dans le sens de ces transitions. Stéphane Fontaine affirme dans un entretien AFC: "Pablo et moi avons visionné des tonnes d'archives filmées de l'époque. Nous avons ressenti le besoin de raccorder avec la texture de ces archives. [...] Après

avoir visionné beaucoup de ces archives, ça a pris sens de tourner en 16mm afin que le spectateur ne bondisse pas sur son fauteuil aux changements de texture.”¹⁷. Or le film de Zapruder a été tourné en 8mm et présente par conséquent un grain très important, le cadre y est très mobile et peu stabilisé. L’usage des images aurait créé une rupture stylistique et technique préjudiciable vis-à-vis du dispositif filmique. Cette rupture de point de vue aurait également donné une dimension presque documentaire à cette scène, allant à l’encontre de la vocation du film. Le film n’a en effet, en dépit de l’utilisation de nombreuses archives, pas vocation à être parfaitement réaliste. Le choix du 16mm semble notamment s’inscrire dans cette démarche. L’aspect décousu du montage, le recours aux flash-back va dans le sens d’un certain onirisme quant à la façon de traiter le sujet. Tout est centré sur Jackie et paraît irréel, à l’image de la confusion précipitée par ces événements. L’utilisation des archives dans *Jackie* apparaît ainsi paradoxale, dans le sens où si elles relèvent d’une recherche de réel, le récit, lui, relève pleinement de la fiction et ne cherche pas réellement à faire croire à son authenticité. Les images créées par Pablo Larraín ne sont pas à proprement parler des fausses archives, mais des flash-back et flashforwards, des images de l’imaginaire. La volonté de fluidification de l’utilisation tend presque à faire oublier aux archives leur nature, tant elles s’inscrivent au projet de reproduction proposé par le film. Cette entreprise au niveau de son développement apparaît cependant, elle, totalement subordonnée à la fidélité aux archives.

Le film entreprend de combler par la fiction, tous les espaces, les lacunes des archives, pour reconstituer une histoire continue. Ces lacunes constituent l’espace de liberté que Pablo Larraín a cherché à exploiter pour dérouler son récit.

¹⁷ANDRIEUX, Laurent, « Entretien avec Stéphane Fontaine AFC à propos du film *Jackie*, de Pablo Larraín », *Lettre AFC* n°271, janvier 2017, p.38



29 - Photogramme de *Jackie*: lors de la scène de funérailles à Washington, des images d'archives de la foule sont notamment incrustées en réflexion sur la fenêtre de voiture de Jackie. C'est un des rares cas d'incrustation du film, jouant plutôt sur une hybridation au sein du montage

Jackie est donc une parfaite démonstration de la contamination qui peut s'opérer entre la fiction et les images d'archives. Les images de fiction y apparaissent déterminées par le principe de mimesis et les images d'archives sont absorbées par la diégèse grâce à la proximité technique permettant un montage fluide. L'usage intensif et parfaitement intégré des archives paraît ici faire presque oublier leur nature aux images et créer un ensemble homogène et hybride au sein de la narration filmique. Stéphane Fontaine affirme dans un entretien à l'AFC: « Pablo a fait tout ce qu'il pouvait pour se débarrasser de l'histoire, connue de tout le monde, et nous avons plutôt essayé de montrer les sentiments intérieurs de Jackie. »

Chapitre 2. Le détournement des archives

***JFK* (1991) : L'archive au service d'un film politique**

Le film controversé *JFK* (1991) d'Oliver Stone est un film à thèse. Le récit retrace l'enquête et le procès menés par le procureur américain Jim Garrison dans le cadre de son combat pour la remise en question des conclusions du rapport de la commission Warren sur l'assassinat du président John F. Kennedy à Dallas le 22 novembre 1963. Le scénario est l'adaptation du livre *On the Trail of the Assassins* (littéralement « Sur la trace des Assassins ») sorti en 1988 et écrit par Jim Garrison lui-même. Ce dernier est notamment présent dans le film puisqu'il interprète ironiquement le rôle d'Earl Warren dans deux courtes séquences. Le film défend la thèse du procureur Garrison avançant l'impossibilité de la présence d'un seul tireur au moment de l'assassinat et la possible implication active ou passive de certaines agences de renseignement américaines dans l'assassinat. Cette volonté de révéler la vérité passe notamment dans le film par l'utilisation de nombreuses images d'archives, censées permettre, par leur "vérité intrinsèque", de mieux saisir les mécanismes ayant permis ce potentiel complot. Oliver Stone cherche à persuader le spectateur à grand renfort de flash-back reconstituant notamment chaque instant de l'assassinat dans les rues de Dallas. C'est cette imbrication d'archives et de flash-back fictionnels, aboutissant à une contamination voire un détournement de l'archive par la fiction, qui pose problème, tant leur utilisation massive est éthiquement et intellectuellement douteuse. Sans pour autant remettre en question le fondement de l'histoire qui relate l'enquête de Garrison, il convient d'interroger l'usage à des fins politiques qui est fait des archives dans le film d'Oliver Stone.

JFK s'ouvre sur une séquence au style documentaire, composée d'archives présentées dans un format inédit 1.5:1. La première archive est un extrait du discours de départ du Président Dwight Eisenhower en janvier 1961 mettant en garde contre l'influence de la puissante industrie militaire américaine sur la démocratie. Cette séquence, commentée par un narrateur, opère un rappel

d'histoire, des débuts de la présidence de Kennedy à son assassinat. La séquence, rythmée par la musique de John Williams met rapidement en place une tension, aboutissant aux coups de feu sur le président. Ce prologue pose les bases du discours du film, en donnant au spectateur les outils pour se faire une interprétation des événements, en allant évidemment dans le sens de la théorie du complot. La séquence, qui commence bien sur de véritables archives, commet déjà une première entrave éthique en laissant progressivement s'infiltrer des images purement fictives à cette séquence, prétendument documentaire. La mise au même niveau de ces images s'opère en effet par l'usage d'un même format 1.5:1, proche du format 1.33 typique des vieilles archives, sorte de compromis justifié par le format scope 2.35:1 utilisé pendant tout le reste du film. Certaines images sont traitées en noir et blanc pour leur donner grossièrement une esthétique digne d'une véritable archive et mettent en scène une femme presque démente tentant de prévenir les autorités de la tentative d'assassinat qui va être intentée sur Kennedy et puis un homme pris d'une crise d'épilepsie. D'autres images remettent alors en scène les rues de Dallas, y compris depuis la voiture présidentielle. Une image récurrente vient notamment cadrer une grande horloge urbaine, comme pour insister sur l'imminence du drame. La séquence se conclut sur le son d'un rechargement de carabine et le tir, laissant ensuite pleinement place à la fiction qui remplit l'entièreté du cadre 2.35:1.

Ce premier rapprochement forcé entre les archives authentiques et les images mises en scènes constitue la première escroquerie intellectuelle dictée par le projet politique du film. Le récit tente alors sur toute sa durée de lever le mystère sur l'assassinat de JFK par le biais de témoignages, de souvenirs, d'hypothèses amenant systématiquement l'usage de flash-back ou d'images d'archives argumentant dans le sens du discours. Le film déroule ainsi la fiction au présent, mais également par le biais d'aller et retours incessant aux images du passé. Aux images "principales" de la fiction viennent donc s'ajouter des images aux natures très variées, rendant le dispositif narratif très hétéroclite. Ces images du passé se présentent à nous sous cinq formes regroupées en deux catégories. La première catégorie regroupe les images d'archives authentiques,

en noir et blanc et couleurs, issues principalement des actualités et adaptées au format 2.35 (originellement 1.33). À celles-ci s'ajoutent les images en couleurs issues du célèbre film 8mm d'Abraham Zapruder ayant capturé l'instant de l'assassinat, également adaptées au cadre cinémascope.



³⁰ - Photogramme de *JFK*: extrait du film de Zapruder diffusé pendant le réquisitoire du procureur Garrison.

La deuxième catégorie regroupe toutes les images de flash-back et de fausses archives. Elles se présentent sous trois formes distinctes, les images noir et blanc, très granuleuses et contrastées, les fausses archives super 8, calquées sur les images de Zapruder, et les flash-back couleur, présentant les mêmes caractéristiques cinématographiques que le reste du film. Le tableau suivant regroupe les images en différentes catégories, notamment en fonction de leur nature et de leurs caractéristiques techniques.

Ce tableau met en valeur la grande diversité de sources et de traitements d'image. L'organisation et la diversité de ces images participent de façon très claire à créer tout au long du film une sorte de contamination des images les unes par les autres, de façon à créer une confusion favorable à l'acceptation du discours du film.

Images	Caractéristiques techniques	Format d'origine	Format dans le film
<i>Prologue</i> ARCHIVES ET FICTION	Authentiques archives progressivement contaminées par des images de fiction. Couleur et n&b, peu définies, présence de rayures	1.33:1	1.5:1
Dispositif principal du film FICTION	35mm, grande définition images systématiquement diffusées. -Fort contraste et saturation au début du récit pour suggérer l'antériorité des évènements à la temporalité du film.	-	2.35:1
<i>Archives n&b et couleur</i> ARCHIVES	Issues d'actualités 35 et 16mm. Important grain. Contraste élevé	1.33:1	2.35:1
<i>Archive Zapruder</i> ARCHIVES	Issue du film 8mm. forte granulation, faible définition, cadre très mobile et peu stabilisé	1.36:1	2.35:1
Flashback n&b FICTION	Forte granulation, fort contraste, noirs bouchés, blancs éclatés (notamment les contres). Présences de poussière	-	2.35:1
Flashback S8/16mm couleur FICTION	Forte granulation, faible définition, style amateur, cadres très mobiles, présence de	-	2.35:1
Flashback Couleur FICTION	35mm, grande définition images systématiquement diffusées. Grande dynamique	-	2.35:1

JFK - Confusion entre fiction et les archives



Archive
authentique



Fausse archive
insérée au
montage de
vraies archives



Dispositif
principal du film:
35mm couleur



Fausse archive
35mm



Fausse archive
noir et blanc
2,35:1



Fausse archive
8mm, imitant
l'archive
Zapruder

L'un des importants problèmes éthiques posés par film est d'appliquer un même traitement cinématographique aux images d'archives réelles et aux flash-back n&b et S8/16mm couleur, amenant à leur mise à égalité en termes de statut, et de réception par le spectateur. Les deux premières catégories de flash-back sont en effet traitées de façon à présenter une forte granulation, des poussières pour les vieillir artificiellement. La mise en scène y est immersive et convaincante. Les images S8/16mm apparaissent notamment comme prises sur le vif, empreintes de la confusion entourant l'assassinat. Nombreux sont les coups de zoom, les prises de vues à l'épaule, les panoramiques filés, les cadres hésitants, ne sachant pas précisément ce qu'ils recherchent. Ce traitement délibéré d'Oliver Stone et de son chef opérateur Robert Richardson, relève d'une démarche de mimesis, de façon à créer une certaine porosité entre ce qui relève des documents historiques et ce qui relève de la fiction. Richardson use de nombreux artifices visant à rapprocher les textures et les styles d'images. Il adopte notamment un traitement noir et blanc visant à vieillir artificiellement les images en les dégradant, que ce soit au niveau de la dynamique ou par l'ajout de poussières.



31 - Photogramme de *JFK*: fausse image de surveillance dans un bureau du FBI

Le film fait usage à 2:19:30 de fausses images de surveillance montrant Lee Harvey Oswald dans un bureau du FBI. L'image laisse notamment apparaître des lignes de balayage horizontales propres aux moniteurs CRT (tube cathodique). Cet usage ponctuel de fausses images de surveillance relève d'un dispositif plus global visant tout simplement à combler un manque cruel de

documents réels, photographiques ou filmiques permettant d'étayer la thèse défendue par le film.

La perméabilité entre des images d'origines radicalement différentes pose un réel problème vis-à-vis de la réception par le spectateur, amené à accorder du crédit à des images qui ne sont en aucun cas authentiques. Pour convaincre, Oliver Stone tente de gommer les frontières séparant les images d'archives réelles, aussi objectives soient-elles, des images de fiction à l'appui de sa thèse, en les mélangeant par le montage. Cette démarche suffit à elle seule, dans un film de 3 heures et 20 minutes à créer une certaine confusion sur l'authenticité de ce qui est présenté au spectateur. Le geste d'Oliver Stone est particulièrement visible au moment de la plaidoirie de Jim Garrison à la fin du film où sont condensés les 5 types d'images d'archives et flash-back au sein d'un montage visant à rassembler toutes les pièces du puzzle. Les archives d'Abraham Zapruder y sont mélangées avec les images de fiction dans une reconstitution instant par instant du déroulement de l'assassinat d'après la thèse défendue par Garrison.

Cet usage, visant à forcer les images de Zapruder dans le sens de cette thèse, peut malheureusement être considéré comme une trahison de l'archive dans le sens où on lui fait dire, avec l'aide du montage, ce qu'elle ne dit pas. Oliver Stone cherche à combler toutes les lacunes de cette authentique archive en lui greffant de fausses archives, notamment de fausses images super 8, pour forcer des conclusions découlant de la première. Il n'est évidemment pas condamnable d'émettre des hypothèses sur le mystère entourant l'assassinat de Kennedy, mais il l'est de mettre sur un pied d'égalité des images qui n'ont pas la même légitimité. Il apparaît évident que la plaidoirie de Jim Garrison, joué dans le film par Kevin Costner, nous est adressée à nous spectateurs. Par ce dispositif, Oliver Stone transforme le spectateur en juré d'assises, qu'il tente de convaincre en opérant des méthodes de persuasion reposant sur la cinématographie et la contamination des images entre elles. Cette idée est visible de façon très explicite à la fin de la plaidoirie, lorsque Kevin Costner se retourne et adresse en regard-caméra la phrase "it's up to you", aussi bien au jury du film qu'au

spectateur lui-même. Il paraît évident qu'un film de cette ampleur ait eu une portée importante aux États-Unis. Or de telles responsabilités auraient peut-être valu une plus grande précaution éthique. Il apparaît cependant que le geste est bien délibéré et conscient de la part d'Oliver Stone puisqu'il a dû nécessiter de sérieuses conversations avec Robert Richardson pour que soit mis en place ce traitement spécifique des images, sur lequel repose beaucoup le film. Ce parti-pris n'est en aucun cas anodin, le cinéaste est en effet bien connu pour être un cinéaste politique, critique de la société américaine et en particulier des institutions de l'establishment. Le succès du film aura notamment eu pour conséquence de relancer le débat sur l'accès aux archives de la commission Warren, aboutissant en 1992 à l'adoption par le Congrès américain d'une loi¹⁸ permettant l'ouverture de presque la totalité des dites-archives au public.

Si la question ici n'est pas de remettre en cause la légitimité de la thèse défendue par le véritable procureur Garrison et reprise par Oliver Stone, on ne peut que déplorer que tous les moyens apparaissent bons pour le cinéaste pour convaincre le public. Or il apparaît dommageable de dénoncer un potentiel mensonge d'État en usant soit même de méthodes visant à tromper le spectateur.



32 - Photogramme de *JFK*: fausse archive montrant un supposé autre tireur quittant la scène du crime

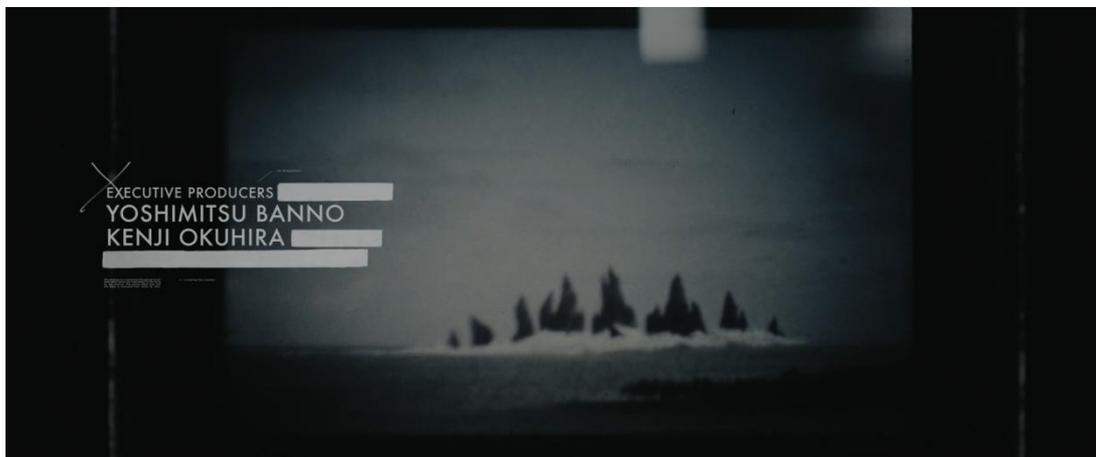
¹⁸S.3006 - President John F. Kennedy Assassination Records Collection Act of 1992

***Godzilla* (2014) Le détournement au service du divertissement**

Le monstre Godzilla apparaît pour la première fois dans les films japonais des années 50. Le film de 2014 n'est qu'un énième remake du film original de 1954. Plus d'une trentaine de films, principalement japonais traitent en effet du monstre, en proposant soit des suites aux précédents films, soit des versions inédites et possédant à chaque fois leur propre version de l'histoire, notamment en ce qui concerne les origines de la créature. En dehors des qualités relatives du film de 2014, il est intéressant de s'arrêter sur l'usage qui est fait des fausses archives au début du film. Le générique du film apparaît en effet comme une façon de créer une genèse à l'histoire de façon rapide et efficace. Le film donne de cette façon au spectateur un certain nombre de clefs de compréhension des événements à venir tout en le faisant adhérer à l'histoire par le détournement d'images d'essais nucléaires dans les atolls de Bikini bien présentes dans l'imaginaire collectif.

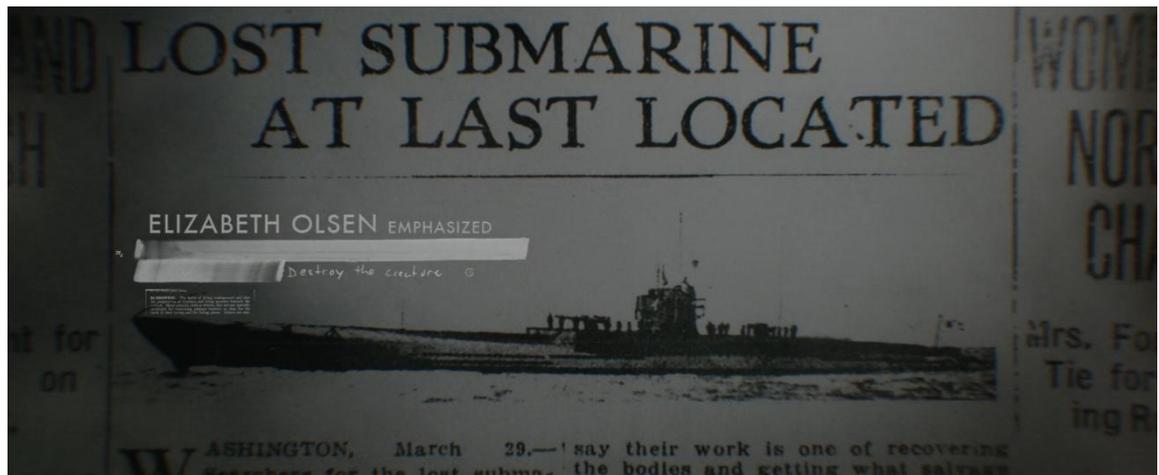
L'usage du générique pour donner l'origine d'un personnage ou d'un monstre est une pratique courante dans les films de super-héros, au point que cette pratique est presque devenue une norme du genre. La contextualisation de l'histoire au début de *Godzilla* (2014) apparaît ainsi nécessaire du fait que le film se situe à la suite de dizaines d'autres films et série japonaises et du *Godzilla* (1998) américain de Roland Emmerich. Tout en conservant l'héritage des anciens films ayant marqué la culture populaire, le film cherche à se ménager une certaine liberté et créer sa propre mythologie. Le film s'introduit en effet au travers d'une séquence au caractère "confidentiel", regroupant toutes les traces possibles du monstre à travers diverses époques, des peintures rupestres, aux dessins d'anatomie de la renaissance, indices de la possible ancienneté du monstre. Cette séquence, sur laquelle se superposent astucieusement les crédits du générique, glisse progressivement vers des archives plus récentes, datant visiblement de l'après-Deuxième Guerre mondiale, où la menace semble se préciser et où nous sont alors dévoilées des images a priori "top secret" de tentatives d'élimination du monstre par l'armée américaine. Le montage, très rapide, fait référence à un certain nombre

d'opérations militaires de recherche et d'élimination du monstre, ayant abouti aux explosions nucléaires de l'atoll de Bikini, qui se révéleraient donc bien être des tentatives d'éliminer celui-ci et non pas de simples essais nucléaires comme le voudraient la thèse officielle.



33 - Photographie de *Godzilla*: fausse archive militaire montrant l'épine dorsale du monstre émergant de l'océan

Cette entrée en matière très exagérée a pour but d'attiser une curiosité presque enfantine d'un spectateur qui sait évidemment que tout cela relève de la fantaisie. L'introduction du monstre, très parcellaire lui confère une aura de légende, et explicite la grande menace que représente Godzilla. L'enchaînement d'images, d'abord picturales, puis écrites et enfin filmées, condensant la notion d'archive. Le film dévoile dans ses premières minutes tous les documents faisant référence au monstre, au sein d'un fonds d'archives visiblement classifiées, et dont le contenu, "très sensible", s'efface à mesure que nous le regardons, par de grands coups de marqueur venant effacer les légendes qui se superposent aux images. Une caractéristique commune à toutes les images issues vraisemblablement de livres et de vieux journaux est la présence d'aberrations chromatiques et d'une courbure de champ importante dans les coins de l'image. Il semble assez évident que ces aberrations, volontairement ajoutées à l'image, ont pour but de donner l'impression d'observer ces documents à la loupe. Cette caractéristique, associée aux ombres menaçantes se déplaçant sur les pages et à une obscurité globale de l'image, tend à renforcer l'impression d'observer de vieux documents confidentiels et poussiéreux au sein d'un fonds d'archives mal éclairé.



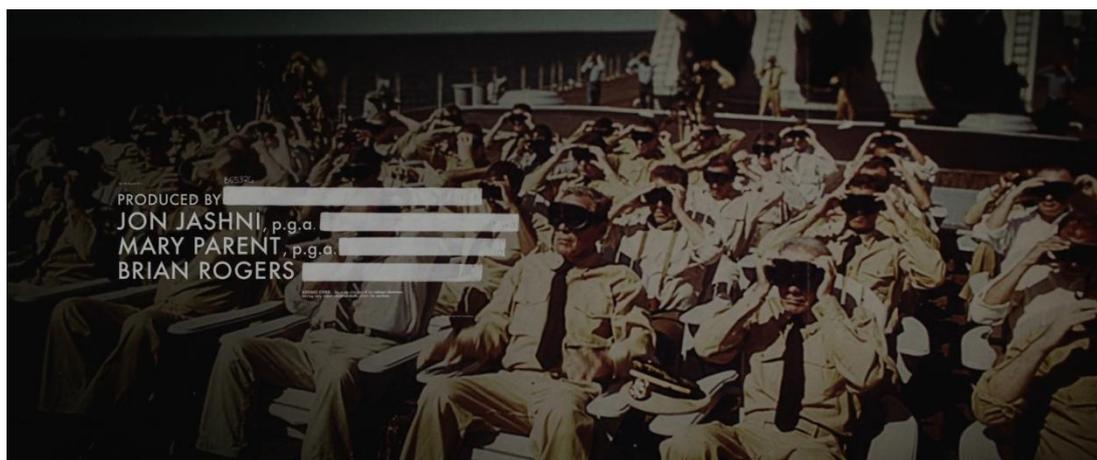
34 - Photogramme de *Godzilla*: très gros plan d'un article de presse d'époque donnant l'impression d'observer des archives à la loupe.

La partie relevant purement d'images d'archives filmées, proposent un panel de sources d'images assez important, mélangeant avec une certaine complaisance des images noir et blanc, des images en couleur, des prises de vues aériennes, extraits de journaux et rapports visiblement secrets. La nature de ces images pourrait se diviser en trois catégories. Premièrement, les images d'archives réelles de manœuvres militaires ou de films d'actualité des armées. Ces images, outre le changement de format, du 1.33:1 au 2.35:1 et la surimpression du générique, ne font pas l'objet d'incrustation ou d'altération de leur contenu, les différenciant ainsi de la deuxième catégorie d'images par une forme d'authenticité, bien évidemment malmenée par le montage, mais dont le changement de sens provient de leur association au sein ce dernier.



35 - Photogramme de *Godzilla*: archive d'îles du Pacifique dans laquelle est incrustée l'image de synthèse de Godzilla émergeant de l'océan, à l'image des célèbres photographies du monstre du Loch Ness en Écosse

La deuxième catégorie regroupe donc les images d'archives ayant fait l'objet d'incrustations, principalement de l'épine dorsale du monstre partiellement émergé. L'incrustation des éléments fictionnels au sein même des images d'archives tend à crédibiliser l'histoire et notamment à permettre la transition vers des images purement fictives qui constituent la dernière catégorie. Cette troisième catégorie regroupe les images issues du tournage du film et traitées grossièrement en post production pour imiter la texture des images d'archives "authentiques". Ces images se reconnaissent assez facilement par des mouvements de grue et travellings fluides, typiques d'un tournage de fiction doté de gros moyens de machinerie, à l'opposé des dispositifs à l'origine des images devenues par la suite archives. Ces fausses images d'archive possèdent également une granularité différente, purement artificielle, issue des traitements de l'image en postproduction. Ce sont principalement ces images, mélangées aux archives militaires de l'opération Crossroads¹⁹ qui composent la fin de ce générique, alors que la tension, entretenue par la musique est à son comble. Le générique se termine sur le souffle de l'explosion atteignant la caméra, ne laissant à l'image qu'un écran blanc.



36 - Photogramme de *Godzilla* : fausse image d'archive réalisée à la grue

Ce montage rapide et hétérogène se révèle assez efficace et fonctionne malgré les natures diverses d'images, notamment par les liants que constituent la

¹⁹ Série d'essais nucléaires réalisée dans l'atoll de Bikini en Juillet 1946. Des navires de guerre désarmés, issues de la deuxième guerre mondiale étaient positionnés autour de la zone prévue d'explosion de façon à évaluer les dégâts provoqués par les bombes.

musique, la surimpression des crédits ainsi que des notes “confidentielles”. Les plans s'enchaînant assez rapidement, seul un œil averti permet d'identifier la nature d'origine des images entre les trois catégories décrites précédemment. Il ne fait cependant aucun doute que le spectateur n'accorde pas de réel crédit aux images qui lui sont présentées, ne faisant semblant d'y croire que par curiosité par rapport à la suite du récit.

L'usage des archives dans ce générique apparaît donc comme une façon d'exciter la curiosité du spectateur et de gagner beaucoup de temps dans l'introduction du film, en donnant en moins de deux minutes un certain nombre d'informations utiles à la suite du film. C'est une façon de « parachuter » efficacement le spectateur dans l'histoire en le plongeant directement au cœur de l'action.



37 - Photogramme de *Godzilla*: archive militaire de l'opération Crossroads (1946), détournée de façon à suggérer que les essais nucléaires étaient une tentative d'éliminer le monstre.

Chapitre 3. L'archive créée de toute pièce au service de la fiction

Alive in Joburg (2006) / District 9 (2009)

Alive in Joburg est un court métrage de science-fiction de six minutes réalisé en 2006 par le Sud-Africain Neill Blomkamp. Il a pour sujet principal les tensions entre la population de Johannesburg et des populations réfugiées extra-terrestres dans les bidonvilles de la ville sud-africaine. Le film explore un certain nombre de thèmes liés à l'apartheid en transcrivant les tensions raciales en des tensions « spécistes » entre humains et extraterrestres. Les réfugiés aliens, issus de vaisseaux spatiaux en état de délabrement et échoués sur Terre, vivent dans des conditions très précaires, au milieu des populations noires déjà opprimées par l'apartheid, l'histoire se plaçant en 1990. Le film fonctionne sur un schéma de docu-fiction, mélangeant images documentaires authentiques et fausses archives. Les images documentaires montrent la population locale se plaignant de la présence des extra-terrestres sans que ces derniers soient explicitement nommés. Ces images s'avèrent en réalité être d'authentiques interviews de Sud-Africains noirs se plaignant de la présence de nombreux réfugiés zimbabwéens en Afrique du Sud. Le film rend compte de tensions croissantes liées notamment au partage des ressources en électricité et en eau. Ce court métrage de science-fiction est une tentative de parler des problèmes de ségrégation en Afrique du Sud en déplaçant les sujets réels vers un récit purement fictif. Ce détournement des interviews authentiques, tournées par le réalisateur lui-même, permet une lecture différente des problèmes raciaux et met en lumière le fait que les schémas de ségrégation ont tendance à se reproduire de façon identique et que les discours qui leur sont associés sont presque toujours les mêmes. Le film met le doigt de façon inédite sur les schémas de discrimination présents à différents niveaux dans les sociétés humaines.



38 - Photogramme de *Alive in Joburg*: mélange d'images de bidonvilles et d'images de synthèse



39 - Photogramme de *Alive in Joburg* : image documentaire de la population se plaignant de la présence de réfugiés zimbabwéens, mais où ces derniers ne sont jamais nommés. Le réalisateur les utilise ici en référence aux aliens.

C'est à partir de ce court métrage qu'est écrit et réalisé le long métrage *District 9* trois ans plus tard. Le titre *District 9* fait directement référence au « District Six », un quartier de Johannesburg qui avait été décrété comme exclusivement réservé aux blancs en 1966, ce qui avait entraîné l'expulsion d'environ 60.000 personnes non blanches résidentes jusqu'ici dans le district. Les événements décrits dans le film se passent durant une opération de relocalisation des extraterrestres jusqu'ici ghettoïsés dans un camp gardé à Johannesburg, désigné comme le « District 9 ». Une agence paramilitaire appelée le MNU (Multi-National United) est chargée par le gouvernement de la gestion et de l'évacuation du camp. Le film reprend partiellement une structure de docu-fiction à partir d'un certain nombre de fausses archives explicitement présentées comme produites par le MNU (archives internes, reportages dans les camps, vidéos de surveillance) de faux journaux télévisés et de séquences relevant d'un dispositif classique de fiction. Le film n'est pas pleinement un docu-fiction, mais se trouve à la frontière entre les deux formes. Le film s'ouvre sur une séquence à caractère documentaire composée d'interviews et d'un certain nombre de fausses images d'archives remontant à vingt ans avant les événements du film.



40 - Photogramme de *District 9*: exemple de fausse image de surveillance

Cette séquence d'ouverture à l'image du générique de *Godzilla*(2014) précédemment analysé a pour but d'introduire l'histoire de façon très succincte

tout en fournissant des informations qui seront utiles à la suite de l'histoire. Le caractère documentaire et la variété des sources d'images (journaux télévisés, archives scientifiques et archives internes du MNU) permettent de faire adhérer le spectateur à l'histoire et d'attiser une certaine curiosité en introduisant de façon lacunaire le récit. Cette séquence est centrée sur le protagoniste principal, Wikus van de Merve, autour duquel toute l'histoire semble graviter sans pour autant que ne soit révélé les éléments de compréhension de ce qui lui est reproché d'avoir commis. En dehors des interviews qui parcourent les films et sont présentées comme ultérieures aux événements du film, le récit suit un parcours strictement chronologique, préservant ainsi un suspens quant à l'issue de l'intrigue.



41 - Photogramme de *District 9* où peut apercevoir le sigle MNU, caractéristique de la majorité des images de la première moitié du film

La majeure partie des matériaux constituant les archives sont présentées comme des images internes au MNU. Elles sont reconnaissables comme telles du fait de la présence du sigle MNU en bas à droite ainsi qu'un certain nombre de codes variables d'un plan à l'autre propres à la classification de l'agence. Ces images présentent une texture propre aux caméras DV (pixellisation, rendu des mouvements caractéristiques de la vidéo) et de façon quasi systématique un cadrage à l'épaule très accidenté, suggérant l'idée de reportage, d'images prises sur le vif, sans « recherche esthétique ». La nécessité de justification diégétique

de l'origine des images d'archives (images internes au MNU, caméra de surveillance, journal TV), amène progressivement à un glissement vers des images plus classiques de fiction, avec une image « plus lisse », dès lors que ne peut être justifié le point de vue de l'opérateur des images. Cela se traduit par le fait que plus le film s'éloigne des institutions dominantes de l'histoire (principalement le MNU) et glisse vers la « clandestinité » moins la présence d'archives se fait sentir. Le film joue ainsi sur deux points de vue principaux qui sont tantôt celui du MNU, c'est-à-dire du côté des humains, tantôt celui des extra-terrestres. Le récit du film amène le protagoniste principal à tomber dans la clandestinité à partir du moment où il se voit infecté par une substance alien et est dès lors traqué le MNU. Il se crée alors une sorte de dichotomie marquée sur le point de vue des images, à savoir que toutes les images qui constituent la part « documentaire » du film relèvent du point de vue de la société blanche dominante tandis que les images de fiction se rapportent à un point de vue proche de celui de Wikus van de Merve et des aliens.



42 - Photogramme de *District 9*: exemple de fausse image d'archive mentionnant la date de prise de vue 1982/06/01

L'usage des fausses archives apparaît donc servir différents objectifs narratifs. La structure semi-documentaire permet une certaine liberté dans le fait de créer une structure narrative décousue, opérant, un certain nombre d'allers et retours chronologiques. Le fait d'utiliser de fausses archives tend également à renforcer la crédibilité d'une histoire d'aliens mise en scène avec une recherche de réalisme et d'expérience immersive. Le réalisme de la mise en scène renvoie

également au fait que le film fait référence au thème de l'apartheid et cette approche permet ainsi de renforcer la suggestion de parallèle avec le réel. Si l'on retire la dimension extra-terrestre du film, l'essence du film est avant tout de décrire les tensions qui s'opèrent entre une société et la venue de réfugiés, le traitement réservé aux aliens dans le film étant très clairement inspiré des conditions de vie dans les bidonvilles et les nombreux camps de réfugiés présents en Afrique.

PARTIE III
LA FABRICATION DES FAUSSES ARCHIVES

Avant-Propos

Comment l'utilisation d'une fausse archive au sein d'un film détermine les choix techniques qui permettent sa fabrication?

À partir du moment où un réalisateur décide de l'utilisation de fausses archives au sein de sa narration, doit nécessairement naître une réflexion spécifique avec le chef-opérateur quant à l'élaboration de ces images particulières. Il en est de même pour le design sonore de l'archive. Nous restreignons notre recherche à l'image pour nous intéresser aux problématiques propres au chef opérateur et d'analyser les éléments déterminants dans les choix techniques du film. Il s'agit d'aborder les considérations techniques concrètes permettant la reproduction ou la création d'archives fictionnelles inédites dans le but de les insérer au sein du récit. Il existe de nombreux cas de figure partant soit d'archives existantes et fonctionnant sur une logique d'hybridation avec la fiction, soient de fausses archives purement inédites nécessitant la fabrication de toutes les images sans utilisation d'éléments préexistants. Il peut être uniquement nécessaire d'incruster des éléments ou des personnages au sein de l'image ou de simplement jouer sur le montage et l'insertion de plans re-fabriqués au sein de la bande image préexistante. La nécessité d'imitation d'une texture en particulier ou faisant plus généralement référence aux archives est dans tous les cas présente. Même lorsque l'histoire et les fausses archives se situent dans le futur comme c'est le cas du film de science-fiction *District 9* (2009), un travail est effectué pour suggérer par une nature d'image particulière et une ancienneté par rapport à la temporalité du récit. Dans cette partie, cherchons à déterminer les différents grands cas de figure possibles de fabrication ou de falsification d'archives pour les besoins de la fiction. Il existe de nombreuses configurations de création de fausses archives, toutes déterminées par des projets narratifs différents et chacune de ces configurations offre des contraintes de production et des libertés narratives différentes.

Lorsqu'on crée une fausse archive, il apparaît indispensable de faire en sorte que le spectateur reconnaisse l'image comme s'apparentant à une archive. Cela

implique d'attacher une grande importance au fait de coller aux époques auxquelles on fait référence, que ce soit en termes de texture d'image et de son, ainsi que de costumes, de coiffures, de décors (mobilier, mobilier urbain, voitures...etc.). Les films présentent tous un certain degré d'anachronisme relatif à l'effort de reproduction et des moyens de production. Certains films jouent cependant avec un certain décalage et laissent apparaître de façon plus ou moins visible l'artificialité des matériaux filmiques. On peut par exemple citer *La Commune* (2000) de Peter Watkins, film difficilement classable mettant en scène de façon très réaliste la commune par une troupe de théâtre. L'originalité du film repose sur le fait que le film se présente comme un reportage par deux journalistes d'époque au sein même du 11e arrondissement communal, caméras et micros à la main comme n'importe quel dispositif de reportage télévisé moderne. Le film met notamment en scène de façon satirique des émissions de télévision pro-monarchistes commentant l'actualité du mouvement insurrectionnel. Le film est évidemment une critique des médias de masse actuels.



43 - Photogramme de *La Commune*: fausses actualités de la "Télévision nationale Versailles"

Les images ne sont pas à proprement parler de fausses archives, car elles se présentent explicitement au début du film comme une reconstitution, mais le

dispositif atypique du film découle cependant d'une réflexion qui rejoint les problématiques propres à la création de fausses archives. Les images possèdent un certain nombre d'éléments qui caractérisent les fausses archives, notamment une démarche poussée de reproduction historique et une recherche sur le dispositif technique en noir et blanc, nécessairement anachronique, mais suggérant une certaine ancienneté.

Chaque époque possédant ses propres technologies de captation, il est nécessaire d'effectuer des recherches techniques en amont de façon à coller aux rendus caractéristiques liés à un état de la technologie à un moment et aux pratiques de l'époque. Ma partie pratique a pour but de confronter différents dispositifs techniques ayant pour but de se rapprocher d'un rendu particulier, notamment en confrontant l'usage de technologies proches de l'époque à laquelle se réfère la fausse archive et les caméras et outils de postproductions numériques modernes.

Chapitre.1- Le film de montage avec archives préexistantes et la reproduction d'archives à l'identique

Le montage avec archives préexistantes

Le cas de films de fiction faisant appel à un montage d'archives détournées de leur objet premier est sans doute l'un des cas offrant le plus de libertés narratives puisqu'il n'a presque pour limites que celles de l'imagination ; à savoir qu'avec un texte on peut faire dire presque n'importe quoi à une image, ou même qu'une image peut illustrer un récit sans pour autant être une représentation directe des événements narrés, mais simplement avoir une forme de concomitance, de proximité temporelle ou spatiale. Il n'en demeure pas moins qu'on sera limité par la taille et le contenu du fonds d'archives auquel on peut avoir accès, limitant ainsi le nombre d'images pouvant adhérer au récit ou même être à l'origine du détournement par la nature de leur contenu. En termes de production il existe évidemment des contraintes liées à l'acquisition des droits des images. Si nous prenons un fond très large comme celui de l'INA on peut affirmer qu'y est présent un grand nombre de situations tant en termes de sujets que d'époques. Les archives de l'ECPAD (archives des armées) offrent à ce titre une quantité immense d'images, de la première guerre mondiale à nos jours, mais ces images auront presque toutes des sujets militaires. Il y a donc une sorte de prédétermination des possibilités du récit en fonction des fonds auxquels le cinéaste peut avoir accès. Selon la démarche opérée, il s'agira tantôt de se diriger vers un fonds d'archives susceptible de présenter des images proches d'une idée de récit préexistant à l'accès aux archives, tantôt de partir des archives auxquelles on a accès pour imaginer un récit.

Le cas du film *Guillaume le désespéré*²⁰ (2012) de Bérenger Thouin est très représentatif des possibilités de narration et de la liberté possible dans le lien entre les images et le récit. Le film de douze minutes décrit la vie romanesque

²⁰ Partie pratique du mémoire *De l'utilisation des images d'archives dans un cadre fictionnel* de Bérenger Thouin

de Guillaume Deyrolle, du début de la première guerre mondiale à sa mort en 1919. Tout au long, le narrateur y déroule le récit fictionnel de Guillaume sur un montage image issu d'archives de l'ECPAD. Le lien entre les images et le récit du narrateur repose sur un rapport illustratif de l'un par rapport à l'autre. Il apparaît tout au long que le film repose sur une contamination mutuelle des images d'archives de l'ECPAD et du récit écrit par Bérenger Thouin partiellement préexistant et indépendant des images, mais visiblement directement inspiré du fond d'archives auquel le réalisateur a eu accès et notamment d'images particulières comme cette colonne de fumée blanche qui ouvre le film ou les images de scaphandrier. Ces dernières images apparaissent, dans le processus d'écriture du film, en partie comme étant à l'origine d'éléments du texte lui-même, mais le rapport des images au texte s'inverse dans le film final dans la mesure où elles apparaissent comme illustrant directement le récit qui a été créé à partir d'elles.



44 - Photogrammes de *Guillaume le désespéré*: premier plan du film à gauche, image de scaphandrier à droite

Le montage est composé d'images d'origines très variées toutes issues des fonds de la Première Guerre mondiale et des années bordant le conflit, toutes reliées par le récit flamboyant et frénétique de Guillaume Deyrolle. Si la bande sonore pourrait fonctionner seule sans perdre de la compréhension du récit, la bande image, elle, est purement subordonnée au récit conté par le narrateur qui permet de créer le lien avec les images qui sans son ne formeraient qu'un ensemble hétérogène de plans juxtaposés sans logique apparente. Les archives

de la Première Guerre mondiale, elles-mêmes probablement mises en scène pour la plupart, originellement dénuées de bandes sonores et ne possédant aucun sens prédéfini lorsqu'elles ne sont pas accompagnées de texte, sont un support privilégié pour le détournement. Les scènes de manœuvre militaire, les scènes de combats ne sont que des scènes parmi tant d'autres similaires ayant eu lieu pendant la Première Guerre mondiale et facilement interchangeable, car elles ne possèdent pas d'éléments véritablement marquants restreignant leur potentiel narratif à coller à n'importe quelle histoire. L'image seule ne nous permet en général pas de déterminer où et quand entre 1914 et 1918 elle a été tournée.

L'absence de son synchrone et de bruitage amène à ce que le seul lien entre le montage image et la bande sonore soit purement narratif, donnant ainsi une grande liberté au récit pour se construire. La façon dont le récit de Guillaume Deyrolle se mêle aux images n'est guère différente sur le plan théorique de la façon dont fonctionnent nombre de documentaires historiques ; la principale différence étant que les seconds sont censés reposer sur des faits véritables tandis que le premier est purement fictif. Les archives accompagnées d'une bande son synchrone sont toutefois parfois plus difficiles à exploiter si l'on cherche à conserver le son, car elles portent un sens en général transmis par la parole, limitant les possibilités de détournement de leur sujet d'origine. Les images seules sont plus facilement manipulables dès lors qu'elles ne sont pas accompagnées d'un texte, révélant ainsi une certaine subordination des images aux mots.

La reproduction d'archives à l'identique

Le cas de reproduction d'archives à l'identique, principalement dans les films historiques, est sous doute le cas offrant le moins de libertés et le plus de contraintes. Il a en général pour objectif de reproduire une archive connue d'un ou de plusieurs personnages historiques en les remplaçant par le ou les acteurs qui les interprètent. Comme nous l'avons vu dans le film *Jackie* (2016) de Pablo Larraín, l'enjeu de reproduction de ces archives est de faire adhérer le

spectateur aux acteurs qui interprètent les figures historiques dont les traits physiques sont nécessairement différents des interprètes malgré les efforts de maquillages et les éventuelles prothèses. Le fait de reproduire ces archives avec les acteurs permet d'installer définitivement la fiction en apportant un surcroît de réel tout en effaçant paradoxalement les véritables archives qui ne figurent pas dans le montage final.

Ce projet de création de fausses archives présente cependant toutes les contraintes liées au fait d'imiter l'archive existante. Ces contraintes sont autant de l'ordre du contenu que de la forme, à savoir le travail à effectuer pour imiter les textures d'image et de son. La reproduction, pour peu qu'on cherche à être le plus fidèle aux images d'origine, impose, comme nous l'avons vu en partie II, un important travail de costumes, de décors, de coiffure et de jeu d'acteur pour coller aux archives réelles. Le défi technique consiste à retrouver une matière d'image proche de celle d'origine. Deux méthodes sont alors possibles pour obtenir un tel résultat. La première consiste à utiliser des technologies proches de celles qui ont permis la création des images que l'on souhaite reproduire, dans les limites des disponibilités actuelles de telles technologies. Il s'agit, au niveau de l'image, autant d'un travail de recherche des technologies des surfaces sensibles (film, ccd, cmos, tubes cathodiques...) que des dispositifs optiques.

La deuxième méthode consiste à utiliser les technologies numériques contemporaines et de travailler autant au tournage sur un traitement optique, par le biais des filtres et des choix optiques, qu'en postproduction pour retrouver les textures propres aux différentes technologies de captation, en jouant notamment sur les couleurs, le grain et la définition de l'image. Dans le film *Jackie*, pour la reproduction de l'archive de la visite de la Maison-Blanche, le réalisateur et son chef opérateur Stéphane Fontaine AFC ont choisi de travailler avec une caméra Ikegami tri-tube de façon à se rapprocher du rendu de l'image originellement générée par une caméra de télévision monochrome à tube cathodique. Malgré la proximité technologique, les deux images possèdent toujours des différences de texture, de contraste, de piqué et d'aberrations

propres aux capteurs de l'époque. L'image est cependant suffisamment proche pour qu'on accepte le caractère d'archive de l'image. Il est en effet difficile d'obtenir un résultat parfait, et l'image portera nécessairement les traces de son artificialité. Bien que traitée ultérieurement en postproduction, l'image a toutefois avantage à être travaillée dès le tournage pour se rapprocher du rendu souhaité et à utiliser le moins de traitements numériques qui, s'ils sont trop poussés, laissent facilement apparaître leur caractère factice. Sur le plateau, le grand avantage des technologies numériques est de pouvoir travailler en direct l'image par le biais des moniteurs voire même d'étalonner en direct si l'on dispose d'une station DIT, tandis que l'argentique nécessite d'avoir fait des essais poussés en amont, notamment au niveau du filtrage, et ne permet que de spéculer au moment du tournage sur le rendu final de l'image.

L'avantage de la reproduction totale des archives est que l'ensemble final possède une unité esthétique liée au dispositif retenu, tandis que l'insertion de fausses archives au sein d'un montage de vraies archives impose une proximité la plus poussée possible des textures des archives d'origine de façon à ne pas créer un ensemble trop hétérogène.

Chapitre 2. Insertion de fausses archives au sein des archives d'origine

Ce troisième cas de création de fausses archives regroupe les images créées dans le but de les insérer au sein d'un montage d'authentiques archives, avec pour objectif de les incorporer de façon homogène avec les images préexistantes. Il peut également s'agir d'incruster au sein des images des éléments ou des personnages de la fiction. À l'image du cas de reproduction à l'identique des archives, la création d'images pouvant s'insérer de façon homogène dans un montage préexistant impose une recherche d'imitation des textures de façon à ne pas créer une rupture esthétique qui marquerait trop l'artificialité des fausses archives. C'est notamment un des enjeux de ma partie pratique, dans la mesure où les plans re-tournés à l'identique devraient se substituer à ceux authentiques au sein du montage d'origine.

Le long métrage *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis fait usage d'un certain nombre d'archives dans lesquelles sont directement incrusté le personnage principal joué par Tom Hanks et dans lequel ce dernier se retrouve tantôt projeté au sein d'événements comme Little Rock Crisis²¹, tantôt au côté de présidents américains ou même de John Lennon de façon à inscrire le personnage dans l'histoire des États-Unis. Ces différentes scènes historiques mettent en avant le tour de force technique réalisé et flattent un certain patriotisme américain en faisant appel à des images de l'imaginaire collectif des États-Unis.

La technique développée par ILM (Industrial Light and Magic) a consisté à recréer des archives hydrides à partir des archives réelles, de plans de Tom Hanks sur fond bleu et images d'arrière-plan tournées d'après les décors originaux présents dans les archives. Après avoir recherché des archives adéquates au sein des Archives nationales, les techniciens d'ILM ont détourné

²¹ En 1957, le Président des États-Unis Dwight D. Eisenhower fit intervenir l'armée pour imposer au Little Rock Central High School d'accepter neuf étudiants afro-américains, jusqu'ici empêchés d'étudier par les partisans de la ségrégation raciale, dont le gouverneur de l'Arkansas, Orval Faubus, de qui dépendait l'établissement scolaire. (source: Wikipédia)

image par image les présidents américains de façon à pouvoir les insérer dans les arrière-plans nouvellement tournés. Tom Hanks a ensuite joué devant un fond bleu de façon à être incrusté dans l'ensemble. Les lèvres des figures historiques ont alors été animées artificiellement pour coller aux répliques inédites adressées à Tom Hanks, incrusté dans l'image grâce aux outils développés par ILM.

Les étapes de fabrication de l'archive de Forest Gump avec Kennedy



Archive originale



Tournage sur fond
bleu

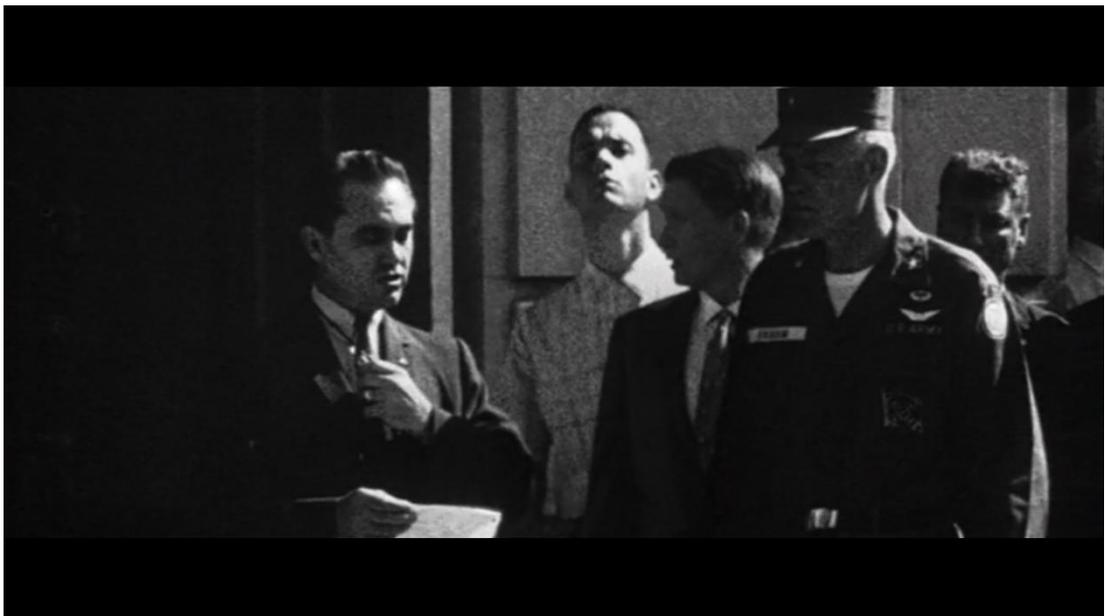


Incrustation

Certaines archives ont cependant simplement nécessité une incrustation de Tom Hanks au sein de l'image sans nécessiter de recréer l'arrière-plan. C'est notamment le cas de l'archive de Forrest Gump au Little Rock College et de la rencontre entre Nixon et Forrest Gump.



45 - Archive originale issue des archives nationales <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/06/25/forrest-gump-at-the-archives/>



46 - Photogramme de *Forrest Gump* : Forest Gump à Little Rock College



47 - Archive de Nixon de 1971 à la maison blanche. Nixon remet le prix du « Boy of the Year » à un jeune homme.



48 - Photogramme de *Forrest Gump*: fausse archive de la rencontre entre Forrest Gump et Richard Nixon



49 - Le président Johnson remet la « Congressional Medal of Honor » à un soldat américain en novembre 1968.



50 - Photogramme de *Forrest Gump*: fausse archive de la rencontre entre Forrest Gump et Lyndon Johnson

La nécessité de raccord entre l'archive d'origine et l'image de Tom Hanks est donc indispensable. Les rushes tournés en 35mm couleur ont ainsi été traités par ILM pour ajouter les textures, les rayures et les poussières. Ce cas de création de fausses archives apporte plus de libertés narratives que le cas précédent, mais possède autant de contraintes techniques dans la mesure où il est nécessaire de faire correspondre parfaitement les textures au sein même

des images. Les images d'origine présentent une forte granulation ce qui facilite le travail de postproduction dans la mesure où le traitement de l'image va dans le sens d'une détérioration importante de l'image, plus facile à reproduire qu'un rendu plus subtil d'images de technologies plus récentes. Le directeur photo de Zemeckis, Don Burgess, et l'équipe d'ILM ont donc choisi pour ces scènes de partir de négatifs "propres" en 35mm et de détériorer l'image en postproduction.



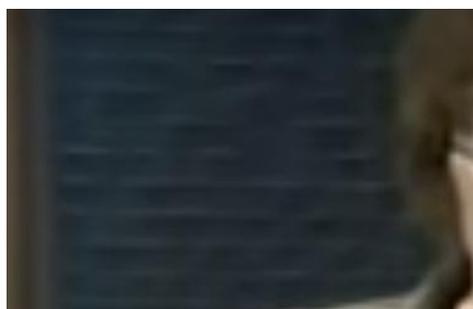
51 - Forrest Gump avec John Lennon (1:11:44)



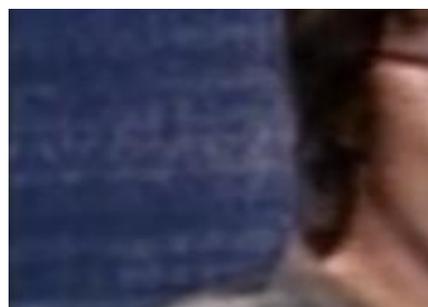
52 - Yoko Ono et John Lennon dans *The Dick Cavett Show* en 1971

Pour cette fausse archive du *Dick Cavett Show* avec Forrest Gump et John Lennon, l'équipe du film a même fait appel à Dick Cavett pour retourner la scène, cette fois-ci avec Tom Hanks à la place de Yoko Ono, 23 ans plus tard. De même que pour l'archive avec John F. Kennedy, la silhouette de John Lennon sur

son siège a été détournée pour être incrustée dans l'image de 1994, tournée avec Dick Cavett et un nouvel arrière-plan, comme on peut le remarquer en analysant les différences de motifs sur les fonds bleus en arrière-plan. Le fond est en effet composé d'une sorte de mosaïque sur l'archive d'origine, et d'un simple textile dans la version retournée.



54 - Archive d'origine



53 - Reconstitution

Chaque cas de figure impose une démarche technique différente, selon l'image dont on cherche à faire correspondre les textures et les moyens de postproduction dont on dispose. Au niveau des technologies, le XXe siècle propose un grand nombre de types d'images différentes. Ne serait-ce qu'en argentique, l'évolution des émulsions et les différents formats (35mm, 16mm, 8mm...etc.) font qu'il existe un grand nombre de rendus potentiels à recréer. Les choix d'émulsions actuelles en cinéma étant aujourd'hui très limités, il est indispensable d'effectuer une partie du traitement par la chaîne numérique en postproduction. L'absence d'une chaîne exclusivement argentique jusqu'à la diffusion relativise la nécessité de tourner en pellicule et justifie que l'on puisse choisir une chaîne entièrement numérique pour imiter le rendu des émulsions, en jouant sur le grain, les couleurs, les contrastes, les poussières... etc. Peu importe les outils employés, seuls le résultat et la crédibilité des textures à l'écran comptent. Il est cependant certain que l'usage des technologies proches des outils à l'origine des vraies archives permet de se rapprocher dès la prise de vue le plus possible du rendu recherché. C'est particulièrement vrai pour l'image analogique qui possède des aberrations propres aux technologies utilisant notamment des tubes cathodiques. Il s'agit d'aberrations difficilement reproductibles numériquement. Cependant, le passage de l'analogique au

numérique n'est pas toujours évident dans la mesure où la gestion des points en vidéo ne donne pas la même chose que des pixels en numérique. La simple conversion du signal analogique en signal numérique ne permet pas de restituer les subtilités de l'image analogique, intimement liée à la restitution par les écrans CRT. La disponibilité des technologies en question est également déterminante dans les choix des caméras et globalement dans la chaîne de workflow. Le choix de caméras analogiques nécessite d'avoir les outils de numérisation adaptés, soit en numérisant le signal directement en sortie de caméra, soit en enregistrant l'image sur les supports d'origine pour les numériser par la suite. Il est indispensable en préparation d'identifier les technologies d'origine pour déterminer le meilleur workflow, en tenant compte des avantages et inconvénients de chaque dispositif.

Chapitre 3. Archives fictives au sein d'un contexte d'époque ou d'un contexte fictif et le style « archive »

Un quatrième cas de création de fausses archives correspond au fait de créer une archive d'un événement fictionnel mais se plaçant dans un contexte historique nécessitant de respecter costumes et décors d'époque, et que les images soient techniquement cohérentes avec les technologies de la période concernée. Cette configuration offre plus de libertés narratives et même techniques dans la mesure où la fausse archive n'est pas subordonnée à une archive préexistante. Son contenu et sa forme technique sont beaucoup plus libres, dans les limites qui permettent de ne pas tomber dans l'anachronisme. Cette démarche nécessite cependant de tourner toutes les images qui figureront dans le montage en se passant donc de l'apport d'effet de réel lié aux archives authentiques.

C'est notamment du fait de cette liberté que le film *JFK* (1991) d'Oliver Stone utilise autant cette configuration pour les fausses archives qui parcourent le film dans la mesure où elles lui permettent de s'affranchir des archives réelles là où il n'y en a pas.

Dans *The Wolf of Wall Street* (2013), Martin Scorsese utilise une fausse publicité pour le "Straight Line Persuasion Seminar" de Jordan Belfort, incarné dans le film par Leonardo Di Caprio, créé dans un style purement inspiré des années 90. L'image 1,33:1 propre aux téléviseurs cathodiques laisse apparaître des lignes de balayage caractéristiques des moniteurs CRT (Cathode Ray Tube). Les couleurs et la texture d'image concourent à procurer un rendu très vidéo à l'image, en cohérence avec la temporalité du récit se plaçant au milieu des années 90. La mise en scène, la musique, la typographie et globalement le style général de la mise en scène sont directement issues des pratiques des publicités américaines des années 90.



55 - Photogrammes de *The Wolf of Wall Street*

Le passage du 2,35:1 au 1,33:1 participe à créer vis-à-vis du spectateur une réception particulière de ces images qui diffèrent du reste de la fiction. La publicité se laisse cependant rattraper par le récit en étant interrompue par l'arrestation de Belfort par le FBI. Cette fin imprévisible fait de cette fausse publicité un pur objet de cinéma dans le sens où elle oppose deux temporalités différentes à savoir la progression de l'histoire et la diffusion de la publicité sous la forme d'un produit fini, quand bien même son tournage est visiblement interrompu par l'intervention du FBI. La diffusion d'une publicité impose que son tournage soit terminé, or l'arrestation de Belfort en plein diffusion de celle-ci court-circuite deux temporalités difficilement conciliables. Cette fin prématurée replace l'écriture au présent et apparaît comme mettant un terme au fantasme triomphant de Jordan Belfort. Cette publicité constitue une sorte d'archive avortée, rattrapée par la réalité du film. L'agent du FBI joué par Kyle Chandler en s'adressant directement à la caméra ("Turn that camera off!") met encore plus en valeur l'opérateur derrière les images et globalement la différence de dispositif avec le reste des images du film.

La création d'archives inédites va également de soi lorsque le récit se place dans le futur, même proche et fait appel à des images d'une temporalité antérieure à celle de l'histoire, mais future vis-à-vis de l'époque de fabrication des films. C'est notamment le cas du film *District 9* qui utilise un certain nombre de fausses archives de l'agence fictive MNU, antérieures à la temporalité de la narration. Il s'agissait alors pour le chef opérateur et le réalisateur d'imaginer ce que pourrait être une image d'archive du futur, une image empreinte de la technologie à venir et portant les traces de sa fabrication. En l'occurrence dans le film *District 9*, l'image possède des caractéristiques proches de l'image DV, et d'un certain nombre de numéros et du sigle MNU, suggérant une image purement "technique" sans ambition esthétique se démarquant de ce fait de l'image de fiction « classique », d'apparence lisse et travaillée.

Le style "archive"

Il existe des films faisant usage d'images ne se présentant pas explicitement comme des archives, mais possédant néanmoins des caractéristiques techniques suggérant une ancienneté des images.

Dans le film *Bram Stoker's Dracula* (1993) de Francis Ford Coppola, une séquence à 00:44:24 s'ouvre sur des images de Londres et de Gary Oldman, incarnant Dracula sous sa forme jeune, présentant une cadence et un grain typique des films des débuts du cinéma, sur lesquelles on entend le bruit du défilement de la pellicule et un annonceur qui interpelle au loin la foule: "See the amazing cinematograph!". L'histoire se plaçant à Londres en 1897, soit deux ans après la présentation de l'invention des frères Lumière. La caméra y opère à plusieurs reprises des mouvements de grue approximatifs et saccadés, et filme la foule comme pour s'émerveiller des capacités de reproduction du réel permises par le média nouvellement créé, à l'image des vues Lumière de la fin du XIXe siècle.



56 - Photogramme de *Dracula* : ouverture à l'iris

Les images en couleur, nécessairement anachroniques à l'époque, apparaissent presque comme colorisées comme le suggèrent les couleurs pastels, proches des images colorisées à la main des débuts du cinéma. La présence de ces images aux allures d'archives ne semble se justifier que par la proximité temporelle avec les débuts du cinématographe, présenté plus tard dans le film, dans une scène entre Dracula et Elisabeta, jouée par Winona Ryder. Il s'agit plus d'un exercice de style de la part de Coppola que d'une volonté de créer de fausses archives, réceptionnées comme telles par le spectateur. Ce début de séquence apparaît comme un hommage aux débuts forains du cinéma, et s'il permet d'inscrire parfaitement le film dans son contexte historique, il tend plus à renforcer un certain onirisme qu'à apporter un effet de réel au récit.

Dans le film *No* (2012) de Pablo Larraín, le réalisateur et son chef opérateur Sergio Armstrong ont choisi de filmer tout le film en Ikegami tri-tube au rendu très caractéristique, la même caméra qu'utilisera le réalisateur pour *Jackie* (2016) pour la séquence de la visite de la Maison-Blanche. Ce choix découle de la volonté d'inscrire le film dans la fin des années 80 par le biais de l'identité visuelle de la télévision de l'époque. Il s'agissait également de créer une homogénéité avec les nombreuses images d'archives qui composent le film, similairement à la démarche opérée dans *Jackie*. S'il y a volonté d'instaurer des

“confusions locales entre archive et fiction”²² comme le relève Cyril Berghin dans sa critique pour les *Cahiers du Cinéma*, les images du film ne constituent pas de fausses archives, à l'exception des scènes de manifestation aux deux tiers du film, dans la mesure où elles n'en adoptent pas le point de vue. Si elles en adoptent le style, les images du film n'ont pas vocation à fonctionner comme des archives, mais plutôt comme une rencontre entre l'Histoire et la fiction.



57 - Photogrammes de *No*: à gauche une image de fiction avec l'acteur Gael García Bernal, à droite une image de la véritable campagne publicitaire en faveur du NO.

Le film adopte ainsi une forme hybride atypique en cohérence visuelle avec le thème de la campagne publicitaire créée pour la promotion du “NO” au référendum organisé par Pinochet en 1988 sur son maintien au pouvoir. Cette forme esthétique constitue l'identité visuelle du film et on notera notamment que la stratégie de promotion du film insiste beaucoup sur celle-ci. Les crédits et les cartons de la bande-annonce présentent tous ce décalage des couches RVB et d'autres aberrations liées aux caméras tri-tube, ainsi qu'une instabilité de l'image entre les plans caractéristiques des bandes magnétiques. Le style lié aux archives est donc une pratique possible dans les films se plaçant dans un certain contexte historique et on voit cette pratique se multiplier dans des films comme *No* (2012), *Jackie* (2016), dans le récent *90's* (2019) de Jonah Hill, et globalement dans une certaine tendance du cinéma indépendant américain.

Les films se rapprochant volontairement des styles d'images des époques dans lesquelles ils placent leurs récits ont également tendance à se multiplier et

²²BEGHIN, Cyril, « Les couleurs de la victoire », *Cahiers du cinéma* n°687, mars 2013, p.42-43

l'attrait pour les textures "vintage" semble grandissant à l'heure de l'image numérique. Des films comme *OSS 117* (2006), *Le Redoutable* (2017), *First Man* (2018), ou le plus ancien *The Virgin Suicides* (1999) relèvent notamment de cet attrait pour les rendus anciens, en cohérence avec l'identité visuelle des époques dans lesquelles se placent les récits. L'usage des techniques et textures anciennes déborde ainsi de l'usage strict des fausses archives.



58 - Photogramme de *90's* (Jonah Hill, 2019) tourné en 16mm 1.33:1

CONCLUSION

Les usages de « vraies archives » en fiction sont divers et possèdent dans chaque film un degré différent d'imbrication avec la fiction. Ces différentes analyses ont permis de présenter divers types d'usages et de distanciations avec le récit. Il en ressort qu'en dehors des films questionnant explicitement les images comme *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais ou *Lettre de Sibérie* (1957) de Chris Marker, l'archive est presque toujours utilisée comme outil d'authentification, comme marqueur du réel. C'est leur capacité à documenter le réel et à participer à l'adhésion du spectateur qui justifie leur place au sein des films.

Si elles peuvent permettre d'économiser de laborieuses reconstitutions, les images d'archives peuvent servir à gagner du temps du point de vue narratif en introduisant rapidement un contexte ou des enjeux historiques. Utilisée en distanciation avec la fiction, l'archive permet un retour au réel amenant une (re)lecture différente du film et faire émerger chez le spectateur une réflexion qui dépasse bien le cadre de la séance de cinéma.

L'usage d'archives au cinéma, aussi bien en fiction qu'en documentaire, pose cependant un certain nombre de questions éthiques, notamment sur la légitimité des images à représenter le réel, à l'instar des questionnements soulevés par les théories du cinéma-vérité. Il apparaît à l'issue de l'analyse des usages de « fausses archives » que les raisons qui justifient leur fabrication et leur insertion au sein d'un récit renvoient directement au pouvoir d'adhésion et l'usage courant des « vraies archives » telles qu'on les trouve aussi bien en documentaire qu'en fiction. C'est donc purement en référence à un dispositif à caractère documentaire que les fictions font généralement usage de fausses archives pour susciter l'adhésion du spectateur avec différents degrés de complicité avec ce dernier d'un film à l'autre. S'il n'y a priori pas de soucis avec le fait que les fictions jouent avec de fausses archives pour raconter une histoire, il apparaît indispensable de ne pas créer de confusion en suggérant une réelle authenticité de ces archives. L'exemple du film *JFK* (1991) d'Oliver Stone

met le doigt sur les possibles escroqueries intellectuelles que peut représenter la contamination des véritables archives par la fiction en créant une confusion entre les différentes natures d'image.

C'est ainsi que les choix techniques et narratifs sont particulièrement déterminants lorsqu'il s'agit de créer de fausses archives. Les différents cas de figure présentés en troisième partie de ce mémoire nous ont permis d'entrevoir les enjeux et les libertés permises par les différents types de projets. C'est un subtil équilibre entre recherche d'imitation par les décors, les costumes, la mise en scène, les textures des images et des sons et la nécessité de ne pas tromper le spectateur sur l'appréciation de la nature réelle des images auxquelles ce dernier a affaire.

Il apparaît que la réception des archives est liée à l'idée de culture des images et d'une connaissance, même inconsciente, des caractéristiques techniques des différents dispositifs ayant parcouru l'histoire du cinéma et de la télévision, présentant des textures et des contenus différents d'aujourd'hui. Cette culture est entretenue par le cinéma de fiction et de documentaire, la télévision et aujourd'hui les contenus variés d'internet, entraînant une contamination des genres d'images. Ces différents médias possèdent néanmoins des caractéristiques propres permettant leur reconnaissance par le public. Ces caractéristiques différentes sont notamment le fruit des évolutions technologiques et d'une volonté du cinéma de fiction de proposer des images se distinguant par leur qualité du reste de la production d'images de la société.

Ces différences sont autant liées aux écarts de moyens de production qu'aux conventions esthétiques caractéristiques de ces médias. Les pratiques propres à chaque dispositif et chaque époque permettent ainsi une reconnaissance plus ou moins approximative, même par un public non averti, du contexte de production des images et des sons. Ne serait-ce que par leur format, prédéterminé par les écrans qui permettent leur diffusion (4/3, 16/9...etc.) ou par les moyens technologiques qui ont permis leur capture, les images et les sons gardent en leur sein les traces des dispositifs à leur origine. C'est ainsi que

face à certains types d'images, que le spectateur, possédant des indices sur leur nature, mettra en place certaines grilles de lectures, dont l'une des plus déterminantes dans le cas des archives sera la croyance qu'il pourra accorder à ce qui lui est présenté.

Les images d'archives diffèrent ainsi des images de fiction par le dispositif qui les a produites. Le cinéma les utilise car le spectateur interprète cette rupture de dispositif comme un surgissement du réel. L'archive, fonctionnant, comme preuve, tire sa force de cette différence. Les fausses archives reposent justement sur le fait d'imiter une esthétique suggérant une nature différente du dispositif principal du film, faisant croire à la nature d'archive des images. La "vérité" apportée par les images apparaît donc comme un leurre. Les films faisant l'usage le plus pertinent des archives sont ceux qui questionnent la pertinence des images et jouent avec la question de la mémoire que ces dernières portent.

Les images d'archives sont des images dont l'origine est identifiable et dont le point de vue du filmeur est marqué. Alors qu'en fiction le point de vue de la caméra n'a pas de nécessité à être justifié diégétiquement, une image d'archive et a fortiori une fausse image d'archive doivent justifier de la présence d'un opérateur (ou d'une caméra de surveillance par exemple) et d'une « motivation » justifiée par le réel (actualités télévisées, reportage, archive industrielle...etc.).

La nature spécifique de l'archive et son rattachement supposé au « réel » impose que le contexte qui a amené à la création de l'image et du son soit clairement identifiable. Face à une archive, on peut légitimement se demander « qui a produit cette image? Dans quel contexte a-t-elle été créée? », tandis qu'en fiction il s'agit d'une question généralement vaine dans la mesure où l'image est nécessairement issue d'un tournage, aussi rudimentaire soit-il. Cette dimension impose également que les images d'archives ne puissent se placer qu'à des époques suivant l'invention de la photographie et du cinématographe, à l'exception près de films comme *La Commune* (2000) de Peter Watkins jouant justement sur l'anachronisme pour créer un parallèle avec les médias modernes. Les fausses archives tentent en général de respecter les textures des

sons et des images liées aux technologies de chaque époque. Dès lors, créer une fausse image d'archive nécessite de volontairement recréer les traces (ou de ne pas les effacer) du contexte de création de l'image de façon à recréer un lien supposé au réel, à une époque donnée, notamment par le biais d'une recherche de matière d'image spécifique. La fausse archive fournit ainsi de façon artificielle des indices sur son origine supposée, indices naturellement présents dans les archives véritables. C'est peut être là la véritable caractéristique propre à l'archive, à savoir posséder un point de vue nécessairement relié au réel, du moins à la réalité des circonstances qui ont amené à sa création, tandis que l'image de fiction cherche en général à effacer la réalité du tournage pour permettre au spectateur de rentrer dans l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

SUR LA THEORIE DU CINEMA

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les éditions du Cerf, 7^e Art, 1985
[1976]

BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma
Gallimard Seuil, 1980

SUR LES ARCHIVES

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit,
2003

DUDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire, 2*,
Paris, Les éditions de Minuit, 2010

VÉRAY, Laurent, « Reconstituer la guerre de 1914 », *Histoire par l'image* [en
ligne], consulté le 17 mai 2019,

URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/reconstituer-guerre-1914>

ROTHMAN, Lily, « The Story Behind World War II's Most Famous
Photograph », *Time*, février 2015, URL: [http://time.com/3709182/iwo-jima-
flag-history/](http://time.com/3709182/iwo-jima-flag-history/)

PISANO, Giusy (sous la dir. de), *L'archive Forme : Création, Mémoire, Histoire*,
Paris, L'Harmattan, col. Champs visuels, 2014

BLANGONNET-AUER, Catherine, « Archives matières et mémoire », *iDOc*.
Images documentaires n°94/95, Paris, mars 2019,

CRITIQUES DE FILMS

BEGHIN, Cyril, « Les couleurs de la victoire », *Cahiers du cinéma* n°687, mars
2013, p.42-43

AZALBERT, Nicolas, « Santiago 88, post memoriam », *Cahiers du cinéma* n°687, mars 2013, p.44-45

SUR LA TECHNIQUE

TESSE, Jean-Philippe, « Un portrait cubiste, entretien avec Stéphane Fontaine », *Cahiers du cinéma* n°730, février 2017, p.36-37

JAMES, Daron, « Cinematographer Stéphane Fontaine Lenses the Emotional Journey to 'Jackie' with Super 16 », No Film School, décembre 2016, URL :<https://nofilmschool.com/2016/12/cinematographer-stephane-fontaine-lenses-emotional-journey-jackie>

THOUIN, Bérenger, *De l'utilisation des images d'archives dans un cadre fictionnel*, Mémoire (sous la direction de Frédéric Sabouraud), Cinéma, ENS Louis-Lumière, Section cinéma, 2012

BOU Stéphane, « Premier regard sur la scène des camps », *Revue d'histoire de la Shoah* n°195, février 2011, p.255-293

GREEN, Richard, « Forest Gump at the Archives », National Archives : The Unwritten Record, juin 2014, URL : <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/06/25/forrest-gump-at-the-archives/>

FILMOGRAPHIE

Filmographie principale :

RESNAIS, Alain, *Hiroshima Mon Amour*, France, 1959, 91 minutes, noir et blanc

CIMINO, Michael, *The Deer Hunter (Voyage au bout de l'enfer)*, Etats-Unis, 1978, 182 minutes, couleur

STONE, Oliver, *JFK*, États-Unis, 1991, 206 minutes, couleur

ZEMECKIS, Robert, *Forrest Gump*, États-Unis, 1994, 142 minutes, couleur

KASSOVITZ, Mathieu, *La Haine*, France, 1995, 95 minutes, noir et blanc

FOLMAN, Ari, *Vals im Bachir (Valse avec Bachir)*, Israël, 2008, 90 minutes, couleur

BLOMKAMP, Neill, *District 9*, Afrique du Sud, 200, 112 minutes, couleur

LARRAIN, Pablo, *No*, Chili, 2012, 118 minutes, couleur

EDWARDS, Gareth, *Godzilla*, États-Unis, 2014, 123 minutes, couleur

LARRAIN, Pablo *Jackie*, États-Unis, 2016, 95 minutes, couleur

LEE, Spike, *BlacKkKlansman (BlacKkKlansman : J'ai infiltré le Ku Klux Klan)*, États-Unis, 2018, 135 minutes, couleur

SCORSESE, Martin, *The Wolf of Wall Street (Le loup de Wall Street)*, Etats-Unis, 2013, 179 minutes, couleur

Filmographie annexe :

RESNAIS, Alain, *Nuit et Brouillard*, France, 1955, 32 minutes, couleur

MARKER, Chris, *Lettres de Sibérie*, France, 1957, minutes, couleur (Chris Marker, 1957)

MARKER, Chris, *La Jetée*, France, 1962, minutes, noir et blanc

WATKINS, Peter, *La Commune*, France, 2000, 345 minutes, noir et blanc

THOUIN, Guillaume, *Guillaume le désespéré*, France, 2012, 13 minutes, noir et blanc

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1- Photogramme de Verdun, visions d'Histoire, de Léon Poirier	21
2- Mort d'un soldat républicain de Robert Capa, prise en 1936	22
3- Photogramme de Hiroshima mon amour: premier plan après le générique de début	24
4- Photographie des moulages de plâtre effectués à Pompéi par l'archéologue Giuseppe Fiorelli vers 1860. Celui étant connu sous le nom des "amants de Pompéi".	25
5- Photogramme de Hiroshima mon amour: un des plans montrant dans les jours qui suivent l'explosion la ville rasée par le souffle nucléaire	28
6- Photogramme de Nuit et brouillard: "De ces dortoirs de briques, des ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur" (extrait du texte du narrateur).	29
7- Photogramme de Voyage au bout de l'enfer: image issue d'une archive, se démarquant bien par son grain et ses couleurs du reste des images du film.	30
8 -Photogramme de Voyage au bout de l'enfer : image d'archive de l'hôpital militaire américain de Saïgon	32
9 -Photogramme de Voyage au bout de l'enfer: image issue d'une archive. Elle montre les hélicoptères évacuant les civils du haut de l'ambassade américaine.	33
10 - Photogramme de Valse avec Bachir: image d'archive des camps de Sabra et Chatila après le massacre	36
11 - Photogramme de Valse avec Bachir: dernier plan d'animation du film avant les archives	37
12 - A gauche: photogramme de Valse avec Bachir. A droite photographie de la liquidation du ghetto de Varsovie en 1943	38
13 - Photogramme de Valse avec Bachir : plan d'interview du journaliste israélien Ron Ben-Yishai	39
14 - Photogramme de Valse avec Bachir : plan d'animation issu du témoignage du Ron Ben-Yishai	39
15 - Photogramme de Valse avec Bachir : plan d'animation issu du témoignage du Ron Ben-Yishai	39
16 - Deux photogrammes de BlackKlansman: l'image de gauche est issue de Autant en emporte le vent, l'image de droite est une fausse archive issue du tournage	40
17 - Photogramme de BlackKlansman faisant partie du montage du Dr. Beauregard	42
18 - Photogramme de BlackKlansman: image d'archive du cortège d'extrême droite à Charlottesville le 11 août 2017	43

19 - Photogramme de <i>BlacKkKlansman</i> : dernière image du film avant le générique de fin, montrant un drapeau américain à l'envers, passant progressivement au noir et blanc.	45
20 - Photogramme de <i>La Haine</i> : image d'archive de confrontation en banlieue entre des jeunes et les CRS. L'homme proteste: "Vous êtes que des assassins! Vous tirez hein, c'est facile! Nous on a pas d'armes, on a que des cailloux".	46
21 - Photogramme de <i>La Haine</i>	48
22 - Photogramme de <i>La Haine</i>	48
23 - Photogramme de <i>La Haine</i> : fausse image de journal télévisé présenté par Marie Christine Lux à la fin du montage d'archives de manifestation	49
24 - Photogramme de <i>La Haine</i> : visage du personnage fictif Abdel Ichaha, présent à deux reprises dans le film lors de plans d'actualités télévisées	50
25 - Photogrammes extraits d'une vidéo YouTube comparant plan par plan le travail de reproduction à l'identique du reportage télévisé à la Maison Blanche	54
26 - Photogramme de Jackie mettant en scène le tournage du reportage.	55
27 - Photogramme de Jackie: image d'archive des funérailles nationales de JFK mêlée aux images du film dans un montage fluide.	58
28 - Photogramme de Jackie : seul plan large montrant la foule non issu d'une archive	59
29 - Photogramme de Jackie: lors de la scène de funérailles à Washington, des images d'archives de la foule sont notamment incrustées en réflexion sur la fenêtre de voiture de Jackie. C'est un des rares cas d'incrustation du film, jouant plutôt sur une hybridation au sein du montage	62
30 - Photogramme de JFK: extrait du film de Zapruder diffusé pendant le réquisitoire du procureur Garrison.	65
31 - Photogramme de JFK: fausse image de surveillance dans un bureau du FBI	69
32 - Photogramme de JFK: fausse archive montrant un supposé autre tireur quittant la scène du crime	71
33 - Photogramme de <i>Godzilla</i> : fausse archive militaire montrant l'épine dorsale du monstre émergeant de l'océan	73
34 - Photogramme de <i>Godzilla</i> : très gros plan d'un article de presse d'époque donnant l'impression d'observer des archives à la loupe.	74
35 - Photogramme de <i>Godzilla</i> : archive d'îles du Pacifique dans laquelle est incrustée l'image de synthèse de <i>Godzilla</i> émergeant de l'océan, à l'image des célèbres photographies du monstre du Loch Ness en Écosse	74
36 - Photogramme de <i>Godzilla</i> : fausse image d'archive réalisée à la grue	75

37 - Photogramme de Godzilla: archive militaire de l'opération Crossroads (1946), détournée de façon à suggérer que les essais nucléaires étaient une tentative d'éliminer le monstre.	76
38 - Photogramme de Alive in Joburg: mélange d'images de bidonvilles et d'images de synthèse	78
39 - Photogramme de Alive in Joburg : image documentaire de la population se plaignant de la présence de réfugiés zimbabwéens, mais où ces derniers ne sont jamais nommés. Le réalisateur les utilise ici en référence aux aliens.	78
40 - Photogramme de District 9: exemple de fausse image de surveillance	79
41 - Photogramme de District 9 où peut apercevoir le sigle MNU, caractéristique de la majorité des images de la première moitié du film	80
42 - Photogramme de District 9: exemple de fausse image d'archive mentionnant la date de prise de vue 1982/06/01	81
43 - Photogramme de La Commune: fausses actualités de la "Télévision nationale Versailles"	85
44 - Photogrammes de Guillaume le désespéré: premier plan du film à gauche, image de scaphandrier à droite	88
45 - Archive originale issue des archives nationales https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2014/06/25/forrest-gump-at-the-archives/	95
46 - Photogramme de Forrest Gump à Little Rock College	95
47 - Archive de Nixon de 1971 à la maison blanche. Nixon remet le prix du « Boy of the Year » à un jeune homme.	96
48 - Photogramme de Forrest Gump avec Nixon	96
49 - Le président Johnson remet la « Congressional Medal of Honor » à un soldat américain en novembre 1968.	97
50 - Photogramme de Forrest Gump: fausse archive de la rencontre entre Forrest Gump et Lyndon Johnson	97
51 - Forrest Gump avec John Lennon (1:11:44)	98
52 - Yoko Ono et John Lennon dans The Dick Cavett Show en 1971	98
54 - Archive d'origine	99
53 - Reconstitution	99
55 - Photogrammes de The Wolf of Wall Street	102
56 - Photogramme de Dracula : ouverture à l'iris	104
57 - Photogrammes de No: à gauche une image de fiction avec l'acteur Gael García Bernal, à droite une image de la véritable campagne publicitaire en faveur du NO.	105
58 - Photogramme de 90's (Jonah Hill, 2019) tourné en 16mm 1.33:1	106

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma - 20 rue Ampère BP 12 - 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2017-2019

Soutenance de juin 2019

Création et manipulation des archives par des outils analogiques et numériques

Benoît TOULON

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé: **Archives recrées : fabrication et manipulation d'archives dans un cadre fictionnel**

Directeur de mémoire: John LVOFF, professeur d'anglais et de scénario à l'ENSL

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires: Giusy PISANO

SOMMAIRE

Curriculum Vitae.....	p/120
Note d'intention de la PPM.....	p/121
Synopsis.....	p/123
Liste matériel.....	p/124
Plan de travail de tournage.....	p/127
Plan de travail de postproduction.....	p/127
Etude technique et économique.....	p/128
Scenario.....	p/129
Synthèse des résultats.....	p/133

Benoît Toulon

17 rue des Marguettes 75012 Paris

Né le 16/11/1995 (23 ans)

☎ 06 45 67 06 27

✉ toulonbenoit@gmail.com

Permis B et A2

Habilitation électrique B1V

PSC1



Formations

sept 2016 - juin 2019 :

ENS Louis-Lumière

2014-2016:

Licence audiovisuel, Université Paris 8

2013-2014

Etudes **d'ingénieur**, INSA de Toulouse

Juillet 2013:

Bac S mention très bien

Expériences

Long-métrage:

- Parkinson Melody, TS production, 2018

1^{er} Assistant Opérateur

Courts-métrages :

- *Toujours ta fille*, de Pauline Broulis, ENSLL, 2018
- *En panne*, de Franck Aïssa, ENSLL, 2018
- *Sous la surface*, de Pauline Broulis, ENSLL, 2017
- *Ca ira très bien maintenant*, de Hugo Noulin, ENSLL, 2017
- 5 courts métrages ENSLL
- 8 courts métrage FEMIS

2nd Assistant Opérateur
Chef Electricien
1^{er} Assistant Opérateur
Chef Opérateur
Assistant Opérateur
Electricien

Serie:

- *Dressing*, de Nathanael Guedj, Tabo Tabo Film, 2018
- *La maison des souris*, de Tony Vernagallo, Remembers, 2019

Electricien
1^{er} Assistant Opérateur

Clip musical:

- *Corine*, de Corine, réalisé par Alma Jodorowsky, Remembers, 2019
- *4Ever*, du musicien Jazzboy, 2019
- *Giuseppe*, de Niska, réalisé par William Thomas

2^e Assistant Opérateur
Chef Electricien
Electricien

Langues

Anglais:

C1 Courant

Allemand:

A2 Bases

Espagnol:

Notions

Centres d'intérêt

Natation, course, bivouac, voyages, histoire, aviation

NOTE D'INTENTION

Mon mémoire traite de la création et de la manipulation d'archives dans un cadre fictionnel. Ma PPM aura pour but de me confronter d'un point de vue pratique au sujet, tandis que mon mémoire a une ambition plus théorique et analytique. L'objectif de ma PPM est de produire une séquence de fausses archives sous la forme d'un montage projetable, mais il s'agit avant tout d'un exercice ayant pour but de confronter différents dispositifs techniques dans la fabrication des fausses archives.

Le but de cette mise en pratique est de me confronter à la situation où, en tant que chef opérateur, un réalisateur peut avoir envie de travailler l'esthétique de l'archive et éventuellement d'en tourner de fausses de façon à les insérer dans sa fiction. Le premier enjeu qui me vient à l'esprit est celui de la matérialité que l'on souhaite obtenir. Au-delà de ce que l'on souhaite filmer, c'est la matière des images qui vont être filmées qui doit être travaillée et décidée en amont. Cela pose la question de savoir si cette matière, liée aux technologies d'une époque, ne peut être obtenue qu'en réutilisant les matériels audiovisuels d'alors ou si tous ces « trucages » peuvent être obtenus et dosés finement (ou pas) en postproduction à partir d'images numériques provenant de caméras modernes à haute résolution et grande dynamique. Le deuxième enjeu est celui de la mise en scène, du style filmique adopté, par exemple celui du reportage de certaines époques ou des films d'actualité anciens.

Il s'agit pour moi de créer des conditions dans lesquelles un projet ferait appel à des images d'archives manipulées dans le cadre de la fiction, pour insérer un acteur dans des archives préexistantes ou créer des archives de toute pièce d'un élément fictionnel, mais se plaçant dans un contexte d'époque. Le cas est fréquent, notamment dans les films historiques (a priori dans des temps ultérieures à l'invention du cinématographe) ou même parfois dans les films d'anticipation. Une archive s'identifie bien souvent comme telle par un spectateur à une époque donnée par une matérialité, une qualité différente de

celle qu'il connaît et qu'il identifie comme étant familière de celle de son environnement et dont on prendra comme référence les images de télévision et de cinéma, mais également de l'esthétique de la mise en scène des images en question, notamment en ce qui concerne le style des reportages de télévision à différentes époques.

C'est à partir de ce constat sur la perception des images qu'un metteur en scène va demander un travail particulier sur la forme à son chef opérateur lorsqu'il souhaite suggérer à un spectateur que ce dernier est en présence d'archives. La question pour le chef opérateur est de savoir si pour obtenir un tel rendu d'image, il va chercher à repartir des technologies proches de l'époque à laquelle il prétend vouloir placer l'action ou s'il va chercher à tourner avec les technologies avancées de son temps et avec les nombreux moyens de dégrader l'image par les outils numériques. Ce choix est évidemment déterminé par des nombreux critères, de temps, de production, des disponibilités des technologies en question, de facilité de workflow...etc.

Pour cet exercice j'ai sélectionné deux archives du fond de la RTBF (télévision belge), géré par l'organisme SONUMA en charge de la conservation et de la valorisation des archives belges. Il s'agit de deux archives de reportages télévisés de 1963 et 1964 originellement tournés en 16 mm noir et blanc et numérisés via un télécinéma. Mon objectif est de re-tourner quatre parties de ces archives correspondant à quatre extraits d'interviews différentes. La texture d'image à obtenir étant un rendu 16mm argentique, je me pose comme objectif de confronter des dispositifs techniques différents ayant pour but de correspondre au rendu de ces archives, elles-mêmes altérées par le passage au télécinéma. Pour cela, je souhaite utiliser un dispositif argentique 16mm noir et blanc (Aaton XTR/Kodak 7222), correspondant au moyen technique le plus proche de la technologie d'origine des images, et au moins un dispositif numérique, associé à des logiciels de traitement d'image, correspondant à la démarche utilisant des outils actuels.

SYNOPSIS

Belgique 1963. Reportage dans une « maison de jeunes ». Un journaliste interroge de jeunes hommes et femmes sur leur conception du mariage, sur leurs attentes vis-à-vis de leur futur conjoint.

(Voir scénario p/125)

LISTE MATERIEL**Liste Caméra**

MATERIEL	QUANTITE
CAMERA	
PANASONIC Varicam	1
Lecteur Varicam	1
Poignée Varicam	1
Carte P2 250Go	1
Batterie Bebop V-Lock	2
Chargeur Bebop V-Lock	1
SONY PMW-Z280	1
Carte SxS 32 Go	1
Batterie SONY BP-U30	3
Batterie SONY BP-U60	1
Chargeur Batterie	1
AATON Z280	1
Magasin 122m	3
Bobine Kodak 7222 122m	1
BACK UP	
Macbook Pro 13.3	1
Lecteur SxS - USB 3.0	1
OPTIQUE	
Série Zeiss Super 16 High Speed T1.3* 9.5mm 12mm 16mm 25mm 50mm	1
Zoom PL Angenieux 16mm 11,5-138mm	1
Série Mitchell en 4x5,6 (A, B, C, D, E)	1
½ Black Promist	1
Trame	1

ACCESSOIRES	
Mattebox 6x6 avec adaptateurs 4x5,6 2 tiroirs	1
Noyau 16mm 122m	1
Moteur zoom avec commande filaire	1
VIDEO	
Moniteur Sony 25"	1
Transvidéo HD 6,5"	1
Roulante	1
BNC 5m	3
BNC 1m	1
VALISE OPERATEUR	
Spotmètre	1
Cellule	1
Décamètre	1
Raquette mire de Siemens	1
Dust-Off	1
Papier Optique + Liquide optique	1
Chaussette	1

Liste Machinerie

MATERIEL	QUANTITE
Tête Sachtler 9x9	1
Pied Miller	1
Pied Vidéo	1
Cyclone	1
Jeu de cube 15/20/30	1
Jeu de cubes de base	1
6 gueuses	1
1 grand borniol	1
Clap	1

Liste Electricité

MATERIEL	QUANTITE
SOURCES	
Fresnel 2000W	1
Fresnel 1000W	1
Fresnel 500W	2
Blonde 800W	2
ACCESSOIRES	
Pied U126	2
Pied de 1000	6
Porte Poly	2
Grand Poly	2
Jeu de Mama	1
Jeu de drapeaux	1
Rotules	6
Prolongateurs 16A	10
Prolongateur 32 A	3
Boite M6	2
Triplettes	3
Bras Magique + clamps	2
CONSOMMABLE	
Jeu de gélatines de diffusion 216 / 250/251	1
Rouleau Cinéfoil	1

PLAN DE TRAVAIL DE TOURNAGE

Tournage du lundi 15 avril au vendredi 18 avril sur le plateau 2 ENSLL

<i>Lundi 15 avril :</i>	Retrait du matériel	9h-10h
	Prélight/Mise en place du décor	10h-13h 14h-18h
<i>Mardi 16 avril :</i>	Tournage séquence 1	9h-13h
	Tournage séquence 2	14h-18h
<i>Mercredi 17 avril :</i>	Prélight/Mise en place du décor	9h-13h
<i>Jeudi 18 avril :</i>	Tournage séquence 3	9h-11h
	Prélight/Mise en place du décor	11h-13h
	Tournage séquence 4	14h-16h
<i>Vendredi 19 avril :</i>	Rangement du plateau 2	9h-13h
	Rendu matériel	14h-15h

Le plan de travail de tournage a notamment été organisé en fonction des disponibilités des acteurs/actrices et des techniciens, d'où un creux au niveau du mercredi.

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION

Dérushage/Montage

31 mai au 4 juin sur Da Vinci Resolve (iMax Pro), salle VFX

VFX

5 au 6 juin sur Adobe AfterEffects (iMax Pro), salle VFX

Mixage

7 juin avec Renaud Perret

Exports et test projection

10 juin sur station Rain salle d'étalonnage

Rendu final

13 juin à 13h30 au plus tard

ETUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE

Budget initial : **610 euros** (budget ENSLL)

Dépense	Prix (en euros)	Total dépense	Budget restant
<i>PELLICULE ET LABORATOIRE</i>			
Pack Pré-Paid 7222 122m	331,5	331,5	278,5
Renvoi bobine en Belgique	17,20	348,7	261,3
Retour négatifs Colissimo	18,70	367,4	242,6
<i>REGIE</i>			
Repas	80	447,4	162,6
Table régie	80	527,4	82,6

Obtention de l'archive

Mise à disposition gracieuse de l'archive par la RTBF via la SONUMA, à condition de ne pas exploiter les images en dehors de l'école.

Achat pellicule

L'achat de pellicule auprès de Kodak, avec réduction étudiante de 30%, revient à:

- 102,48 euros HT pour une bobine de 122m de Double X Negative Film (7722 250D 200T) soit 123,14 euros TTC

- 113,85 euros HT pour une bobine de 122m de TriX Reversal Film (7266 200D 160T) soit 136,62 euros TTC

Une Bobine de 122 m correspond à 11 minutes de rushes à 24i/s, 14 minutes à 18i/s

Développement

Pas de développement professionnel du noir et blanc 16mm en France. Possibilités de développer à Labominable en devenant membre, mais il faut s'y prendre longtemps à l'avance.

J'ai donc opté pour un pack chez Color by DeJonghe à 311 euros TTC comprenant la bobine (1X122m 7222), la livraison en France, le développement et la numérisation via télécinéma. Envoi de la bobine effectué le 23/05/19. Retour du télécinéma via lien de téléchargement le 26/05/19.

SCENARIO

<https://www.sonuma.be/archive/et-le-mariage-dans-tout-ca>

1. INT. BAR - JOUR

JOURNALISTE

Tu fais quoi dans la vie Zénon ?

ZENON

Hé bien je travaille comme préparateur à l'institut agronomique.

JOURNALISTE

Et tu as quel âge ?

ZENON

J'ai 17 ans et demi

JOURNALISTE

Il t'arrive de sortir beaucoup ?

ZENON

Oui je sors tout de même assez régulièrement.
Je sors euh.. à peu près une fois tous les quinze jours.

JOURNALISTE

T'as déjà pensé au mariage ?

ZENON

Oui oui, mais... maintenant c'est loin.

JOURNALISTE

C'est une chose importante sans doute pour toi ?

ZENON

Oui très important aussi. C'est une étape en somme dans la vie.
Une étape très importante.

JOURNALISTE

Il y a beaucoup de jeunes ménages euh... qui craquent.
À quoi c'est dû tu crois ?

ZENON

Eh bien pour moi un jeune ménage euh... il doit tout de même...
quand il emménage vraiment, il doit avoir tout d'abord un
logement, ne pas vivre avec les parents et tout de même avoir
un certain standing de vie.

JOURNALISTE

L'entente physique euh..c'est...
c'est important dans un ménage ?

ZENON

Non je ne pense pas, vraiment quand on s'aime je ne pense pas
que ce soit si important.

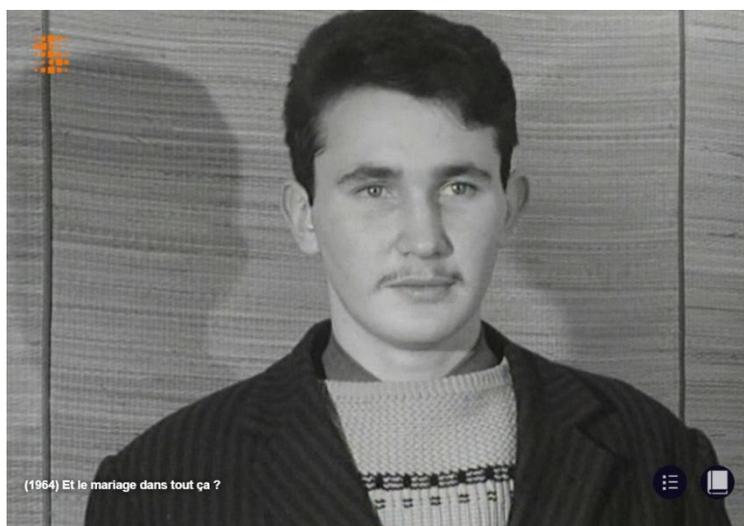
JOURNALISTE

Qu'est-ce que c'est alors que de s'aimer ?

ZENON

Mais je ne sais pas ça doit être... eufff... je ne saurais vraiment
pas vous dire...je ne vois vraiment pas...

2. INT BAR - JOUR



JOURNALISTE

Tu as quel âge toi Richard ?

RICHARD

18 ans.

JOURNALISTE

Et tu fais quoi dans la vie ?

RICHARD

Peintre.

JOURNALISTE

Est-ce que l'amour a beaucoup d'importance pour toi ?
Tu y penses déjà beaucoup ?

RICHARD

J'y pense, mais pas tellement. Je pense, après mon service ce sera plus important.

JOURNALISTE

Quelle qualité demandes-tu à une bonne épouse ?

RICHARD

Être ambitieuse, savoir faire le ménage, aimer les enfants, être euh... sincère.

RICHARD

Qu'est-ce que tu cherches dans le mariage ? Qu'est-ce que tu vas chercher dans le mariage ?

RICHARD

L'union, l'amour quoi..

https://www.sonuma.be/archive/l_ideal-masculin-en-1963

Dans ces interviews, le journaliste demande aux jeunes femmes quelles qualités elles attendent d'un jeune homme.

4. INT. BAR - NUIT



JEUNE FEMME

Une certaine franchise peut-être..
que n'ont pas toujours les jeunes filles.

4. INT. BAR - NUIT



JEUNE FEMME

Qu'il soit généreux.

SYNTHESE DES RESULTATS

(Partie pratique toujours post production)

Retour des essais et préparation

Les essais en amont du tournage ont permis de déterminer les choix techniques du tournage et de postproduction correspondants à ce qui avait été formulé dans ma note d'intention. En dehors des contraintes de décors, de costumes, de choix d'acteurs qui ont pris un temps certain dans ma préparation, j'ai mis en place trois dispositifs techniques à l'issue de mes essais, deux numériques et un argentique, de façon à analyser par la pratique les avantages et les inconvénients de chaque méthode. Les archives utilisées étant issues d'un fond 16mm de 1963 et 1964, l'objectif était d'obtenir un rendu proche de la texture 16mm noir et blanc de l'époque. Cependant ces archives furent numérisées par un télécinéma de qualité médiocre ayant laissé son empreinte sur le document final à partir de laquelle je travaillais. Cet aspect étant également à prendre en compte, le rendu à obtenir n'était donc pas purement argentique, mais déjà une hybridation d'argentique et numérique, voire même de vidéo analogique si le télécinéma d'origine avait été fait sur bande vidéo comme cela a pendant longtemps été le cas.

C'est cette raison pour laquelle j'ai choisi de travailler en Kodak 7222 destinée à être développée et numérisée par télécinéma, mais également en Sony PXW-Z280 pour son rendu DV, dans le but d'imiter un télécinéma de qualité médiocre. Sur la Sony, j'ai employé le crop-center de façon à utiliser le centre du capteur et perdre en définition, ce à quoi j'ai ajouté un bruit électronique important en augmentant le gain à 9 dB et un taux de compression important. Le troisième dispositif était composé d'une Panasonic Varicam 4K, caméra moderne de cinéma, que j'ai également exploitée en center-crop 1080p de façon à me rapprocher du format du Super-16 et pour pouvoir monter le zoom 16mm Angénieux HR 11,5-138mm que j'avais sélectionné. Cette optique, peu piquée a également été montée sur la XTR pour la majeure partie des plans. J'ai également choisi les optiques Zeiss Standard 16mm f/1,2 pour tourner les plans fixes. Sur la Varicam, la définition et l'absence de bruit venant casser la netteté

ont été compensées par l'utilisation de filtres Mitchell et d'un Black Promist ½ de façon à diffuser légèrement l'image et se rapprocher dès le tournage de la douceur de l'image d'origine.

Au niveau du son, des essais avec un élève de section son première année, Renaud Perret, ont permis de choisir un micro ancien, le BeyerDynamic M160, identique à celui utilisé par les journalistes des archives en question (le micro apparaît en effet à plusieurs reprises). Il est prévu de travailler en postproduction la texture du son, notamment via le plug-in Speakerphone et en jouant sur la taille de la bande passante pour imiter la qualité des enregistrements d'époque.

Retour expérience du tournage

Le tournage s'est passé comme prévu, en respectant les horaires du plan de travail. Le peu de plans à tourner nous a permis de nous concentrer sur le jeu d'acteur et d'effectuer de nombreuses finitions d'après les retours vidéo que nous avons, de façon à coller le plus possible aux images d'origine. Au niveau du jeu d'acteur, il s'agissait notamment d'emprunter une intonation qui se rapproche de celle des jeunes gens interviewés dans les archives. L'enjeu était d'obtenir un résultat crédible sans forcer le trait, au risque de tomber dans la caricature. Au niveau de la lumière, le travail de chef opérateur a consisté à recréer les ambiances lumineuses que les journalistes avaient installées au moment du tournage. Il s'agissait pour les deux jeunes hommes de créer une ambiance très dure, frontale, sans véritable contraste, tandis que pour les jeunes femmes, les opérateurs avaient visiblement accordé un traitement très différent et bien plus « esthétique ». Ces dernières étaient en effet filmées de façon plus flatteuse, notamment par l'emploi de sources en contre, et de lumière de face visiblement plus douces. Le travail de lumière a donc consisté pour les premiers à recréer une ambiance plutôt « brute », mais fidèle aux images, et des configurations plus travaillées pour les deuxièmes. L'avantage des caméras numériques a été de pouvoir entrevoir le résultat directement au niveau du tournage, notamment par l'utilisation d'une LUT d'affichage noir et blanc. L'image argentique reposait donc évidemment sur une prévision des résultats,

notamment contrôlée par la cellule et le spotmètre. Malgré cela les rushes fournis par DeJonghe m'ont paru légèrement sous-exposés, ce qui m'a surpris dans la mesure où je me suis attaché à exposer conformément à la sensibilité de la pellicule. Je crains que le négatif n'ai été légèrement sous-développé par le laboratoire, ou que le simple télécinéma (et non pas scanner) n'a pas permis de rendre compte parfaitement de la dynamique du négatif, notamment dans les basses lumières.

Analyse non définitive des résultats après premiers essais VFX

Le véritable dérushage a pu commencer le 26 avril à la réception du télécinéma. Sans traitement d'image, il apparaît clairement que l'image se rapprochant le plus fidèlement de l'archive d'origine est issue du dispositif argentique. Ce dernier possède en effet une matérialité bien plus proche, notamment au niveau du grain. C'est également le cas au niveau des contrastes et de la restitution globale de la lumière, correspondant à une courbe de réponse argentique. Les images numériques n'en demeurent pas moins convaincantes. La possibilité d'apprécier en direct le résultat du filtrage au moment du tournage a permis de doser efficacement le cassage de la netteté et l'effet de diffusion, notamment pour ce qui est de la Varicam. L'image de la Z280, la moins flatteuse des trois caméras, possède également des caractéristiques intéressantes du fait de la présence d'un bruit électronique important, qui une fois passé en noir et blanc peut s'apparenter à un grain argentique. Il n'en demeure pas moins que pour les deux dispositifs numériques, l'ajout d'un émulateur de grain argentique est indispensable pour se rapprocher de l'image argentique. Un simple overlay²³ d'une séquence de grain argentique scanné permet un premier rendu intéressant. L'ajout de poussières et de rayures aléatoires via AfterEffect permet de finaliser le rendu.

Il apparaît même que l'ajout de quelques rayures et poussières recouvrant également les archives d'origine permet d'uniformiser l'ensemble et amener une meilleure adhésion aux archives re-fabriquées. Il s'agit évidemment d'une modification du matériau d'origine, la question de l'intégrité des archives doit

²³ Superposition d'une deuxième piste vidéo via un outil d'incrustation

donc se poser. Mais dans la mesure où il s'agit là de créer un ensemble purement fictionnel, cela peut être une solution envisageable. Il apparaît notamment lorsqu'on analyse les fausses images d'archives de *Forest Gump* (1994) que c'est une astuce qui a été utilisée par les techniciens d'ILM (Industrial Light and Magic) pour faciliter l'incrustation de Tom Hanks dans les images et ainsi permettre une unité de la texture en venant recouvrir l'ensemble de l'image par une couche de texture supplémentaire.

Il est difficile de déterminer lequel des dispositifs est le meilleur. Si le dispositif argentique est le plus convaincant, il possède l'inconvénient de ne pouvoir juger du résultat au moment du tournage sur les retours image et d'apporter quelques modifications le cas échéant. C'est donc le dispositif qui demande le plus de maîtrise de la part du chef opérateur. C'est également le plus onéreux en termes de production, du fait du coût de la pellicule et des frais de laboratoire. Les dispositifs numériques, quant à eux, possèdent l'avantage de leur grande maniabilité en postproduction. Il apparaît cependant recommandé de travailler l'image dès le tournage, notamment au niveau optique, de façon à limiter la quantité d'effets en postproduction, potentiellement trop artificiels.