

Émilie Cauquy et Hervé Pichard

## Épaves

### Résumé

Les archives de films, à l'exemple de la Cinémathèque française, regorgent de films conservés dans leurs collections, présentant un état de détérioration avancé ou dont nous ne possédons pas d'informations permettant une véritable identification. Ces films, nous les appelons des « ruines », ou « épaves ». Ces nombreuses œuvres trouvent aujourd'hui difficilement leur place au sein des programmations contemporaines, privilégiant ou ne pouvant utiliser que les projections numériques. Dans les années 1990, un mouvement de programmations, qui s'était accompagné d'une importante production écrite, avait remis en avant ces ruines cinématographiques, en soulignant notamment leur valeur plastique. Des cinéastes se sont également emparé et réapproprié cette esthétique singulière, à l'instar de Dominique Païni ou encore Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi. En outre, à l'exemple de la copie du film *Walkover* de Jerzy Skolimowski conservée à la Cinémathèque française, ces films, par leur usure, sont porteurs de leur propre histoire. Le numérique, par son esthétique formatée, nous prive de ces oeuvres, de cette esthétique et de cette histoire, nous renvoyant directement à notre univers contemporain aseptisé.

### Abstract

The collections of archives like the Cinémathèque française are brimming with films in an advanced state of deterioration, as well as films that cannot be readily identified. These films, which we term “ruins” or “derelicts,” are difficult to fit into contemporary programming, which favors (or is only capable of screening) films in a digital format. In the 1990s, a programming movement, accompanied by a significant amount of critical writing, aimed to highlight these cinematic ruins by pointing out their value as physical objects. Filmmakers like Dominique Païni, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi also employed or reappropriated these objects' distinctive aesthetics. Additionally, as we can see from the example of the Cinémathèque française's copy of Jerzy Skolimowski's *Walkover*, the degradation of these films often has its own story to tell. Because of its one-size-fits-all aesthetic, digital cinema deprives viewers of the aesthetics and history of these films, immediately bringing them back to our sterile present.

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

## SUR LA PRÉSENTATION D'« ÉPAVES »

Lors de la seconde journée du colloque La Mort des films, Émilie Cauquy et Hervé Pichard, de la Cinémathèque française, nous ont proposé une séance commentée de courts-métrages intitulée « Épaves », composée à partir de films issus des collections de la Cinémathèque.

Émilie Cauquy et Hervé Pichard sont respectivement responsable de la diffusion et valorisation des collections films et responsable des acquisitions et chef de projet des restaurations de films à la Cinémathèque française. Cette séance était tout d'abord l'occasion de présenter au public l'une des missions principales de la Cinémathèque française, à savoir la valorisation de son fonds filmique. Ce travail de valorisation entraîne de nombreux questionnements : que sélectionner, dans quel état présenter les œuvres sélectionnées et dans quelle programmation les inclure. Il ne s'agit pas seulement de poursuivre le travail d'historiographie du cinéma, mais aussi et surtout de montrer la vitalité d'une collection filmique.

Ce geste revêt aussi un caractère militant : voici l'idée qui reposait en filigrane de cette séance, qui nous a proposé un regard personnel, modeste, interrogateur et ludique sur ce qu'est le travail de valorisation des collections films.

Cette programmation était composée des films suivants (durée totale : 27 mn) :

1-*La Danse du feu*, de Segundo de Chomon, 1910.

Tirage de 1996, 35mm (d'après CTN safety ou NIM nitrate)

2-*Ruines arrangées*, de Dominique Païni, 1984

Tirage de 1995, 16mm. Durée : 10', bande musicale

3-*Afrique du nord (ind)*, sans nom et sans date.

Tirage de 1998, 35mm (d'après NIM nitrate + CTN safety)

4-Série « Portraits », d'Hervé Pichard :

*Portrait n°1*, 2004. Durée : 3'10. DVCAM, transfert sur fichier mpeg4.

*Portrait n°2*, 2005. Durée : 2'36. DVCAM, transfert sur fichier mpeg4.

*Portrait n°4*, 2005. Durée : 0'33. DVCAM, transfert sur fichier mpeg4.

*Portrait n°7*, 2005. Durée : 00'34. DVCAM, transfert sur fichier mpeg4.

*Portrait n°8*, 2006. Durée : 00'30. DVCAM, transfert sur fichier mpeg4.

5-*Sarajewo*, inconnu, circa 1935.

Tirage de 2000, 35mm (d'après PIM safety + CTN safety). Durée : 3' à 24 i/s. Pellicule Perutz Nonflam = allemande + trace pellicule Agfa. Cadrage sonore mais film silencieux.

## ÉPAVES

par Émilie Cauquy et Hervé Pichard

« Mais une épave, un reste de carcasse, le tronçon d'un mât, une hune brisée, quelques planches, cela résiste, cela surnage, cela ne peut fondre ! »

Jules Verne, *Le Pays des fourrures*, 1873.

« Turning silver grains into pixels is not right or wrong per se; the real problem with digital restoration is its false message that moving images have no history, its delusion of eternity. »

Paolo Cherchi Usai, « the Lindgren Manifesto », BFI, 2010.

À l'heure des « ultimes restaurations » et autres 8K, nous souhaitons, le temps d'une séance, montrer une brève sélection des plus belles « ruines » conservées par la Cinémathèque française. Ces quelques étendards conceptuels ont souvent été inventés de toutes pièces par les directeurs et programmeurs de cinémathèques, tels que Dominique Païni (pour la Cinémathèque française) ou Eric de Kuyper (pour le Filmmuseum d'Amsterdam, aujourd'hui nommé Eye<sup>1</sup>). Des « films lapidaires », des reliques bien utiles pour évoquer la préservation, notion encore naissante avant inflation, au seuil des années 1990, dans les festivals du film retrouvé.

### Les ruines face aux conjonctures modernes

Ce que nous dénommons comme ruine ou épave correspond à un film ou fragment filmique, conservé dans son état propre, portant les stigmates du temps mais n'ayant jamais fait l'objet d'un travail de restauration, et n'étant pas destinés à des projections publiques. Ces films sont le plus souvent dénués de toute identité, et le manque d'informations concernant la valeur réelle ou potentielle de ces films les condamne à l'attente, voire à l'oubli. Ils sont tels des « morceaux de réel » bruts, et seules leurs valeurs plastique et documentaire forgent alors leur intérêt. En l'absence d'indicateurs permettant d'identifier et donc de définir la valeur supposée de ces films ou fragments, comment ces derniers s'inscrivent-ils dans les politiques de conservation des institutions cinématographiques ?

Il faut tout d'abord rappeler certains points de vocabulaire essentiels pour comprendre le travail des institutions cinématographiques. Car, contrairement à une

idée reçue, souvent colportée par des éléments publicitaires mensongers, toutes les archives filmiques faisant l'objet d'un travail de conservation, en vue d'une potentielle projection publique, ne se voient pas offrir le même traitement. Il est donc primordial de distinguer ces trois termes, désignant trois opérations différentes :

- un tirage signifie un simple report (pour un film complet) ;
- une sauvegarde signifie une protection, la préservation d'un support nitrate ou acétate (le film pouvant être incomplet) ;
- une restauration signifie une recréation et implique très régulièrement un remontage (travail rédactionnel et de construction).

Entre 1990 et 2005, une politique patrimoniale de sauvegarde systématique des images animées, dénommé Plan Nitrate, fut mise en place grâce à des fonds publics et coordonnée par le Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc). Il peut être résumé en quelques chiffres : environ 1 million de mètres sauvegardé par an sur pellicule safety, soit 15 millions de mètres sur 15 ans. Le plan concernait les institutions suivantes : les Archives françaises du film, la Cinémathèque de Toulouse et la Cinémathèque française. Cette politique de sauvegarde, fondée sur une question de support et non sur une seule différenciation des œuvres selon leur valeur historique et culturelle, a permis de sauver une partie de ces films qui n'auraient sans doute, sans ce plan de sauvegarde, jamais eu droit à ce traitement, condition de leur survie au sein des collections de ces institutions.

Les politiques de numérisation des archives filmiques sont quant-à-elles apparues au même moment. De la même manière, ces archives font l'objet d'une sélection avant d'atteindre le processus de sauvegarde numérique. Aujourd'hui, la plupart des restaurations se font numériquement, en procédant à un scan du film en très haute définition. Cependant, lorsque le service de la programmation de la Cinémathèque française alerte quant à la disparition d'un film qu'il désire programmer, il arrive que l'institution tire de nouvelles copies à partir des éléments originaux, conservés dans des laboratoires ou dans d'autres archives ; dans ce cas, nous restons dans une démarche « traditionnelle », sans intervention numérique.

Si le numérique n'est bien entendu pas le seul outil de préservation des films, et si l'on rappelle le processus particulier de conservation nécessaire, il est en revanche devenu, pour une grande majorité de salles de projection du monde entier, la condition sine qua non de la présentation publique d'une œuvre filmique.

Les équipes de la Cinémathèque s'inscrivent dans la continuité de la démarche d'Henri Langlois, qui consiste « à conserver et montrer » les films. Si on évoque, plus ou moins symboliquement, « la mort du film », alors notre rôle, au sein de la cinémathèque, est de retrouver, et surtout de faire revivre les films oubliés ou dis-

parus, et de faire en sorte qu'ils soient montrés (majoritairement en numérique désormais), parfaitement restaurés.

### **Restaurer/Programmer**

La restauration d'un film ne peut constituer un acte autonome ; elle ne peut être un aboutissement sans programmation. La règle du « preserve then show », c'est-à-dire de conserver et montrer, a permis l'émergence des festivals du film restauré (le Giornate del cinema mudo et Il Cinema Ritrovato en Italie, respectivement dans les villes de Pordenone et de Bologne, CinéMémoire en France...), ainsi que la création d'une commission de programmation au sein de la Fédération internationale des archives du film (Fiaf). Un symposium scientifique consacré à la question est monté dès 1989, mené entre autres par Paolo Cherchi Usai, créateur du festival de Pordenone en 1982 et actuel conservateur en chef du département des images animées au George Eastman Museum. La restauration d'un film impose enfin souvent sa programmation dans les grilles spécialisées, telles que la section Cannes Classics, créée en 2004.

Aujourd'hui, la ressortie d'un film restauré dépend de sa diffusion en salles commerciales, équipées exclusivement en numérique, et de ses ventes TV, avec souvent l'obligation d'offrir une image parfaite, sans dégradation apparente. Ces ressorties répondent à un fantasme de la copie neuve, de la première monstration, d'un âge d'or retrouvé artificiellement... Une difficulté pour les restaurateurs qui désirent conserver certaines imperfections. Cette nouvelle configuration écarte bien souvent les œuvres trop détériorées et les films incomplets, qui ne peuvent compter que sur le réseau de la Fiaf pour être montrés. Ce réseau, à travers ses nombreux festivals et ses programmations régulières qui y sont rattachés, doit justement faire coexister ces deux pratiques : films restaurés flambant neufs et films sauvegardés dans leur état de dégradation avancée.

Une sauvegarde se constitue d'une série de morceaux mystérieusement préservés, épargnés. Cela signifie en gros d'accepter de voir la dégradation, la défragmentation, la matérialité du film. Les sauvegardes ne sont plus programmées aujourd'hui. Pour reprendre une question d'Eric de Kuyper, quand on montre du cinéma muet, s'agit-il de spectacle ou d'étude ? En tout cas, c'est faire un choix.

Au sein des cinémathèques, les documentalistes film accueillent des fonds. Le catalogue débute par une première étape qui consiste à ouvrir des boîtes afin de visionner les bobines de films qu'elles contiennent. Ce geste est mécanique et laborieux car souvent les boîtes, rouillées et poussiéreuses, s'accumulent sur des étagères dans un couloir sans fin ; mais ce geste permet quelques fois de découvrir des

trésors oubliés. C'est ce qui contribue à rendre attractif et passionnant le métier de documentaliste : on y découvre des films perdus, des œuvres rares, une copie d'époque, nitrate ou safety, des films en parfait état ou, au contraire, particulièrement dégradés, ce qui offre une identité unique au film découvert.

Les images trop dégradées sont généralement considérées comme inutiles et inutilisables. Souvent, la destruction est une nécessité lorsque, par exemple, cette dégradation risque de contaminer d'autres films (à l'exemple du syndrome du vinaigre). De même, lorsque le film est inconnu et que la dégradation est bien trop avancée, à tel point qu'on ne peut identifier l'œuvre, il est d'usage de détruire le contenu des boîtes. À l'inverse, lorsque les images décomposées appartiennent à un film connu et reconnu, qui a déjà fait l'objet d'une sauvegarde, quel est l'intérêt de conserver ces bobines qui n'auront certainement aucune utilité pour restaurer l'œuvre en question ? Les archivistes, qui ont accès à ces films dégradés, généralement voués à la destruction pur et simple, sont finalement les seuls à les avoir vus.

### **Pour une esthétique des ruines**

Par la programmation que nous avons présentée lors du colloque « La Mort des films », nous souhaitons rappeler une pratique expérimentale de programmation qui fut conceptualisée dans les années 1990, et qui aura été formatrice de nombreux archivistes d'aujourd'hui. Après la publication de quelques textes importants sur le goût et la méthode Langlois, Dominique Païni a initié un art de la programmation fondé sur l'écho, le rapprochement esthétique et émotionnel. Ce mouvement conceptuel s'est accompagné d'articles ayant problématisé cette approche, et dont les plus célèbres furent ceux de Dominique Païni intitulés « Portrait du programmeur en chiffonnier<sup>2</sup> » et « Un moderne art des ruines » pour la revue *Cinémathèque*<sup>3</sup>, ainsi que l'article *ArtPress* sur la reproduction en 1991, la conférence « Pour un cinéma comparé » à la Cinémathèque française en 1996, ou encore la programmation 1995 pour le festival de Pordenone, intitulée « Le cinéma muet entre la scène et le hasard ». L'héritage de ces textes se retrouva en 2011 dans la publication-somme d'André Habib, intitulée *L'Attrait de la ruine*<sup>4</sup>.

L'on pourrait ainsi résumer en ces trois points essentiels le manifeste de ces publications et témoignages :

1/ le film en lambeaux est un témoin fantôme de l'histoire de la mémoire, de l'imaginaire de la ruine lié aux archives.

2/ le film en état de ruine, incomplet est aussi important qu'un film complet, voire même plus important (la comparaison avec la victoire de Samothrace).

3/ les ruines, épaves, composent la majeure partie des collections des archives de films, c'est à dire des éléments anonymes, incomplets, des incunables, des films indéchiffrables, du nitrate décomposé.

Le film *Ruines arrangées* de Dominique Païni, réalisé en 1984, présente des images documentaires sans légendes, une fermeture à l'iris et des regards caméras. L'approche choisie par Païni s'inscrit dans une conception de l'archive s'appuyant sur la puissance esthétique et plastique de l'image et le rapport entre le temps de l'archive et notre contemporanéité. Une démarche qui est proche de l'oeuvre des cinéastes Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi.

Pour ces cinéastes, il s'agit surtout de prélever, sans les modifier physiquement, les fragments de films ou les photogrammes qu'ils remploient (*found footage*). Le découpage est naturel et la représentation se concentre sur le passage du temps. On

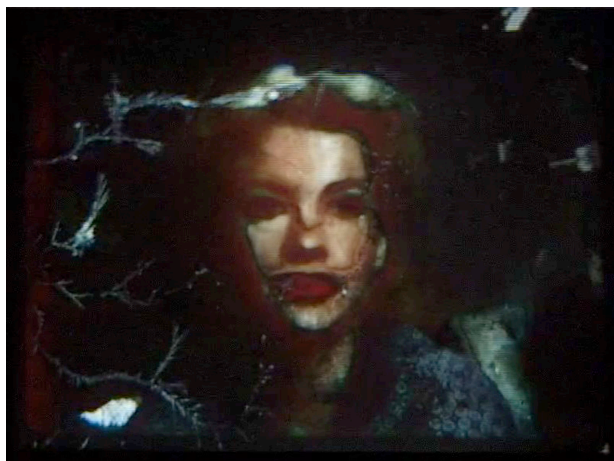


Fig. 1. *Portrait n° 1*, s.d. © Hervé Pichard

constate une réappropriation esthétique et non pas historique (aucune information contextuelle n'étant donnée). Pour Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, cette représentation peut être accentuée par le ralenti, le recadrage, le teintage ou l'arrêt sur image. Leur cinéma est avant tout une archéologie poétique et la pratique d'une caméra analytique, confectionnées depuis le milieu des

années 1980 à partir d'un fonds de bobines tournées ou collectionnées en particulier par l'opérateur fasciste Luca Comerio, rachetées à un laboratoire de Milan. Ils analysent des traces de l'histoire, des vues ordinaires du colonialisme, le tourisme vandalisme, le fascisme, des visions d'horreur de la première guerre mondiale. L'idée serait que dans l'insignifiant, l'ordinaire, on peut débusquer un détail, dans lequel « se cachent les symptômes de l'histoire ».

L'approche plastique, picturale des ruines cinématographiques trouve également son aboutissement chez des cinéastes appartenant à une veine expérimentale, proposant une poétique de la dégradation de l'image, dont la capacité figurative est remise en question par sa propre essence organique. Les « Portraits » réalisés par Hervé Pichard sont le fruit d'un travail effectué sur la notion de fi-

gure/défiguration : ces essais mettent en scène la disparition progressive du visage d'un acteur ou d'une actrice. Le principe est ici de re-filmer en vidéo des images dégradées, vouées à la destruction – en oubliant volontairement les titres originaux des films. Elles ont été enregistrées au ralenti, directement sur table de montage. Ces images deviennent indépendantes les unes des autres, tout en conservant le mouvement original du film. De cette façon, nous percevons chaque image, brièvement mais suffisamment longtemps pour considérer les dégradations et leur impacte fantasmagorique sur le film. Ainsi, les visages vivent des mutations pour le moins étranges et aléatoires. Ils deviennent fantômes ou squelettes, prennent une dimension picturale. On peut percevoir les différents types de dégradation, celles qui attaquent les bords de la pellicule, celles qui modifient certaines couleurs, accentuant les rouges. Certaines rongent totalement l'émulsion supprimant une partie des visages, annonçant inévitablement la mort du film.

### ***Walkover*, et l'usure nécessaire**

Depuis quelques années, depuis le passage au tout numérique et depuis le développement des restaurations de films de patrimoine, on constate que les copies vieilles, abimées, usées par le temps, sont moins montrées afin de favoriser de façon presque systématiquement les restaurations numériques. En proposant ici de projeter des films décomposés (sauvegardés sur des supports parfaitement projetables) et en insistant sur la dégradation de l'émulsion, nous désirons souligner la fragilité de la pellicule, la beauté singulière de ces décompositions, en insistant sur les premiers regards et gestes que font les documentalistes qui découvrent un film.

Nous rappelons ainsi que ces films sont avant tout une matière plastique et chimique qui les distingue radicalement des fichiers numériques. A force de montrer les films de patrimoine restaurés en numérique, on en oublierait leur forme originale. Chaque copie est unique, de fait chaque projection est unique et ainsi, les dégradations participent à la vie d'un film.

La copie 16 mm (issue des collections de la Cinémathèque française, copie abimée et très rare) du film *Walkover* de Jerzy Skolimowski a, par exemple, contribué à la notoriété du film. Elle a permis au cinéaste de se faire connaître. Cette copie était montrée de salle en salle, portée sous le bras par le critique Jean Narboni qui voulait faire découvrir le film en France. Faut-il détruire cette copie sous prétexte que le film a été restauré ? Ne seriez-vous pas sensible au fait d'assister à la projection de cette copie où chaque rayure serait la trace de son histoire ? Ces dégradations racontent le parcours alambiqué d'un film et certaines traces méritent qu'on s'y intéresse. De nombreuses copies de nos collections, dégradées, peuvent être perçues,



comme des témoins d'une époque et comme des œuvres qui méritent toute notre attention

Par opposition et avec un peu de provocation, nous pourrions dire aujourd'hui que les films projetés en numérique dans des salles, par ailleurs uniformisées, se raccordent à notre environnement robotisé et aseptisé et s'éloignent du monde de l'art, ou du moins de cette histoire de la projection qui nous intéresse.

### Notes

<sup>1</sup> Dominique Païni fut directeur de la Cinémathèque française de 1991 à 2000, et Éric de Kuyper directeur adjoint du Filmmuseum de 1988 à 1992.

<sup>2</sup> Dominique Païni, « Portrait du programmateur en chiffonnier », article issu d'une conférence donnée à la Cinémathèque française dans le cadre du programme du Collège d'histoire de l'art cinématographique de 1995-1996 intitulé « Pour un cinéma comparé – Influences et répétitions », dans *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 171-185.

<sup>3</sup> Dominique Païni, « Un moderne art des ruines », dans *Cinémathèque* n° 10, automne 1996, p. 89-95.

<sup>4</sup> André Habib, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now (coll. Côté cinéma/Motifs), 2011.