

Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du *found footage*

Archives, the Re-user's Manual: For an Archaeology of Found Footage

André Habib

Volume 24, numéro 2-3, printemps 2014

Attrait de l'archive

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025150ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025150ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Habib, A. (2014). Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du *found footage*. *Cinémas*, 24(2-3), 97-122. <https://doi.org/10.7202/1025150ar>

Résumé de l'article

Le cinéma de réemploi (ou de *found footage*) suscite depuis une quinzaine d'années un engouement critique et théorique qui va de pair avec la « fièvre de l'archive » qui parcourt actuellement le champ des sciences humaines. On peut toutefois s'étonner du manque de considération ou d'attention dont font parfois preuve certains de ces chercheurs à l'égard des questions proprement matérielles, des opérations techniques, des contextes historiques précis qui ont permis, autorisé ou rendu possible la réalisation de films aussi différents — et reconnus — que *Tom, Tom, the Piper's Son* de Ken Jacobs, *Eureka* d'Ernie Gehr, *Public Domain* d'Hollis Frampton, etc. L'origine des matériaux réemployés, le contexte historique de leur accessibilité et les techniques de leur réemploi — en somme, tout ce qui compose les gestes d'excavation et de reproduction de ces films d'archives — déterminent sur bien des aspects l'expérience de ces oeuvres (de leur fabrication à leur réception) et l'imaginaire de l'archive qu'elles médiatisent. À partir d'un certain nombre de cas et en examinant différents contextes historiques, ainsi que les modes précis de réemploi des films de la collection des *paper prints* à Washington, cet article propose un modèle pour une archéologie du *found footage*, afin de rendre justice à ces gestes de réemploi, d'en retrouver la beauté et l'intelligence, en les réinscrivant dans leur histoire, leur technique, leur matérialité propres.

Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du *found footage*¹

André Habib

RÉSUMÉ

Le cinéma de réemploi (ou de *found footage*) suscite depuis une quinzaine d'années un engouement critique et théorique qui va de pair avec la « fièvre de l'archive » qui parcourt actuellement le champ des sciences humaines. On peut toutefois s'étonner du manque de considération ou d'attention dont font parfois preuve certains de ces chercheurs à l'égard des questions proprement matérielles, des opérations techniques, des contextes historiques précis qui ont permis, autorisé ou rendu possible la réalisation de films aussi différents — et reconnus — que *Tom, Tom, the Piper's Son* de Ken Jacobs, *Eureka* d'Ernie Gehr, *Public Domain* d'Hollis Frampton, etc. L'origine des matériaux réemployés, le contexte historique de leur accessibilité et les techniques de leur réemploi — en somme, tout ce qui compose les gestes d'excavation et de reproduction de ces films d'archives — déterminent sur bien des aspects l'expérience de ces œuvres (de leur fabrication à leur réception) et l'imaginaire de l'archive qu'elles médiatisent. À partir d'un certain nombre de cas et en examinant différents contextes historiques, ainsi que les modes précis de réemploi des films de la collection des *paper prints* à Washington, cet article propose un modèle pour une archéologie du *found footage*, afin de rendre justice à ces gestes de réemploi, d'en retrouver la beauté et l'intelligence, en les réinscrivant dans leur histoire, leur technique, leur matérialité propres.

Dans un ouvrage au demeurant remarquable, Jeffrey Skoller (2005, p. 9) écrit, à propos du film qu'utilisa Ernie Gehr pour créer *Eureka* (1974-1979), la chose suivante : « The creation of *Eureka* came about when Gehr found such a film [actualities] in a box of discarded 16 mm films. » Toujours à propos d'*Eureka*, sous la plume de James Peterson (1996, p. 113) cette fois, on lit que « Gehr has step-printed the original so that the 3½-minute film is now 30 minutes long. In optically printing the film, Gehr has also increased the contrast [...] » Dans

l'ouvrage de Skoller, le film original, *A Trip Down Market Street*, est daté de 1905 et dure six minutes, alors que dans son livre de référence *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Bart Testa (1992, p. 15) le qualifie de « 1903 five-minute actuality² » avant d'ajouter que « Gehr found the film itself in Switzerland » ; dans un article de Tom Gunning (2012, p. 52) paru dans le catalogue *Found Footage: Cinema Exposed* de l'exposition du même nom, le film a une durée de six minutes et est daté de 1906 (à la lumière des recherches très récentes menées en 2010 par l'historien David Kiehn³), mais il est attribué aux « Mills Brothers », tandis que, quelques pages plus loin, dans le même ouvrage, Marc Glöde (2012, p. 107) écrit : « Ernie Gehr made *Eureka* (1974) by re-photographing an original 1902 film travelogue shot from a San Francisco street car and extended the original length of nine-and-a-half minutes to half an hour. »

Dans un livre sur l'œuvre de Ken Jacobs publié sous la direction de Michele Pierson, David E. James et Paul Arthur, un article fascinant d'Eivind Røssaak (2011, p. 97) contient l'affirmation suivante :

Jacobs began work on *Tom, Tom* while he was teaching at St. John's University in New York in the late 1960's. At that time, the film librarian, Kemp Niver, was completing a project that would drastically change our understanding of early film. Hundreds of never-before-seen early films were converted into 8mm celluloid film from archival paper print deposits stored and almost forgotten at the Library of Congress.

Dans le même ouvrage collectif, Nicole Brenez (2011, p. 163) précise :

[...] the 1905 *Tom, Tom* is a complex object, according to Jonas Mekas' account in his "Movie Journal" entry of June 19, 1969: it is a case of an effectively lost film preserved as a "paper print" in Washington, then reconstituted by the Brandon Films company at the end of the 1960's.

Dans son *Movie Journal*, le 19 juin 1969, Jonas Mekas (1972, p. 350) écrit ce qui suit :

Tom, Tom, the Piper's Son was a ten-minute (approximately) movie made by American Mutoscope & Biograph Company in November, 1904⁴. It was photographed by G.W. Bitzer. The movie was preserved on rolls of paper at the Library of Congress (copyright department). Recently, a print has been made from the paper rolls and it's being distributed through Brandon Films⁵.

Dans une note d'un texte très minutieux sur *Tom, Tom, the Piper's Son*, André Chaperon corrige à juste titre une remarque de Charles Musser (1990, p. 383) qui se trouve dans le premier volume de *The Emergence of Cinema*: « Inspired by experimental filmmaker Ken Jacobs' *Tom, Tom, the Piper's Son* (1967), which reworked the Biograph film using an optical printer, they [les historiens⁶] argue that early filmmakers had not yet learned how to organize pro-filmic elements within the frame [...] ». Chaperon (2003, p. 23) décrit correctement la technique employée par Jacobs (refilmage sur un écran transparent et non, comme l'indique Musser, à l'aide d'une tireuse optique⁷), en ajoutant qu'il « n'y a guère que pour le filage (filmage de pellicule dont les perforations ne s'engrènent plus dans le tambour denté) que la tireuse optique est manifestement utilisée » (note 20). Il écrit aussi : « En 1969, Ken Jacobs analyse plan par plan et *en cinéma* le film de Bitzer, à la faveur de son récent report sur pellicule-film 35 mm » (p. 23, souligné dans le texte) et ajoute en note : « Jacobs est donc parti d'un tirage 16 mm de la copie 35 mm, nouveau report » (note 21).

Erratum

En plus de tout ce qu'ont par ailleurs en commun ces citations — où il est question de films classiques de l'histoire du *found footage* réalisés par des cinéastes consacrés, sous la plume de chercheurs souvent bien connus (et reconnus), dans des textes à vocation savante, évalués par des pairs —, elles contiennent toutes une part non négligeable d'erreurs ou, à tout le moins, d'imprécisions, qui affectent parfois considérablement l'intelligibilité et l'intelligence des œuvres concernées⁸. Pour résumer, Gehr n'a pas trouvé *A Trip Down Market Street* dans une boîte de vieux films 16 mm⁹ et *Eureka* a été réalisé non pas

à la tireuse optique (*step-printed*), mais par refilimage avec une caméra 16 mm Bolex de chaque photogramme du film d'origine (entre quatre et huit fois) projeté à l'aide d'un projecteur 16 mm Kodak Analyst. *Eureka* fut terminé en 1974, mais ne fut projeté publiquement qu'en 1979, sous le titre de *Geography* (au Collective for Living Cinema¹⁰). Le film dont Gehr s'est servi, *A Trip Down Market Street* (la copie déposée à la Library of Congress [LOC] porte le titre *A Trip Down Market Street Before the Fire*), a été tourné par les Miles Brothers¹¹ en 1906, probablement (selon l'état actuel des recherches) le 14 avril, soit quatre jours avant le tremblement de terre qui dévasta San Francisco le 18 avril 1906 (ce qui confère un aspect dramatique au film d'origine et à sa reprise, d'autant plus fantomatique et spectrale, par Gehr¹²). La copie de ce film étonnant déposée en 1972 à la LOC mesure 533 pieds (ce qui, à 16 images par seconde, représente 8 minutes 53 secondes). Elle appartenait à un collectionneur de la côte Ouest, George Post, et a transité par l'American Film Institute avant d'aboutir à la LOC¹³ (il existe apparemment quelques copies du film, notamment dans la collection de Rick Prelinger, qui en a déposé dans l'Internet Archive une version numérique restaurée sous sa supervision, tirée de sa copie 35 mm).

Pour ce qui est des *paper prints* de la LOC il ne s'agissait pas de *centaines* de transferts en 8 mm, ni en 35 mm (du moins pas dans les années 1960), mais bien de *milliers* de transferts en 16 mm [...], réalisés entre 1953 et 1964 sous la supervision de Kemp Niver (et diffusés à partir de 1967¹⁴). La société Brandon Films n'a vraisemblablement pas participé à la « reconstitution » sur pellicule celluloïd des *paper prints* (il s'agit peut-être d'une erreur de traduction, car ce n'est pas ce que Mekas suggère lui non plus), mais, comme l'indique Mekas, se chargeait d'en distribuer un certain nombre en 1967 (nous y reviendrons). *Tom, Tom, the Piper's Son* de Jacobs fut réalisé à l'aide d'un projecteur Kalart-Victor ou RCA¹⁵ projetant l'image du film original en 16 mm sur un écran transparent pour qu'elle puisse être captée, de l'autre côté, par une caméra 16 mm Arriflex. On peut d'ailleurs citer un entretien de Scott MacDonald (1998, p. 383) avec Ken et Flo Jacobs (qui contredit les propos de Chaperon) :

Flo Jacobs: He used a translucent screen: the projector was on one side and the camera on the other side.

MacDonald: You can see the light of the projector, particularly in the section where the film slides through the gate.

Ken Jacobs: Exactly. I've always been amazed when people think I used optical printing. To me, it's so clearly a projector.

Les mérites heuristiques de l'erreur

Le lecteur se demande sans doute quel a été le but de ce curieux relevé d'erreurs. Les erreurs factuelles font partie de l'ordinaire malencontreux, mais sans doute inévitable, de toute pratique d'écriture, de toute forme de recherche, universitaire ou non ; même avec les meilleurs garde-fous (évaluation par les pairs, réviseurs au regard acéré), il est toujours possible que des méprises subsistent, qu'elles soient imputables à une mauvaise source ou à une mémoire défaillante, ou encore à la circulation orale d'informations pas toujours faciles à vérifier. Cela tient à la fragilité intrinsèque (on pourrait dire plus simplement « à l'historicité ») des sources que nous utilisons et, par le fait même, de certaines de nos analyses qui en découlent. C'est ainsi que Testa, par exemple, sur la base des connaissances dont il disposait, a écarté l'hypothèse selon laquelle *A Trip Down Market Street* aurait été réalisé pour le Hale's Tour, se privant ainsi d'une piste d'analyse qu'il aurait certainement développée de façon productive.

Il est peut-être nécessaire de préciser que cette longue énumération ne visait nullement à critiquer les chercheurs qui ont publié ces articles ou ces ouvrages en leur opposant une intouchable vérité historique — qui ne serait de toute façon pas moins faillible que les énoncés cités (toute information que je présente comme « vraie » n'étant pas pour autant incontestable). Ce relevé a plutôt une fonction programmatique et performative. Il vise à faire apparaître dans les nombreux écarts entre ces descriptions factuelles divergentes, dans le miroitement de ces contrastes, ce qui est trop souvent négligé — ou perçu comme négligeable — dans les analyses (elles-mêmes souvent très valables et stimulantes) de la pratique du *found footage*¹⁶. Ce qui avait débuté comme une simple cueillette de données empiriques concernant un certain nombre de films majeurs de l'histoire du cinéma expérimental des années 1960 et 1970 (il m'était arrivé

de relever des informations contradictoires) est en outre devenu au fil du temps et de mes recherches un puissant révélateur d'une histoire encore trop partielle et fragmentaire du cinéma expérimental, qui expose bien l'historicité de notre discipline (ces énoncés sont produits dans un certain contexte, à la lumière des informations disponibles à une époque donnée). Les imprécisions et les fourvoiements sont donc, à rebours, autant de sources d'informations précieuses sur le passé et sur la manière dont ce passé doit toujours être lu à la lumière de son avenir, au *futur antérieur* (qui est, à proprement parler, le *temps de l'archive*). Ce jeu de fluctuations, ces imprécisions, libèrent, en même temps, une potentialité : en cherchant à vérifier ces informations, on se retrouve devant de nouvelles questions, inattendues, de nouveaux éléments, de nouvelles pistes de recherche. Ainsi, des questions que l'on pose très rarement ou qui, quand elle sont posées (au film, au cinéaste), ne sont jamais explorées dans toute leur complexité ni adéquatement approfondies sur le terrain de l'histoire de la conservation et des institutions archivistiques, me semblent pouvoir donner lieu à un nouveau mode d'investigation de ces pratiques de réemploi¹⁷, auquel j'acole le terme d'*archéologie* (quelle est l'origine de ces films réemployés, comment ont-ils été réutilisés, avec quels outils, quelles techniques, etc.). Le pari de cette archéologie du *found footage*, dont je désire présenter ici un premier chantier — en m'appuyant principalement sur l'exemple de Ken Jacobs, mais j'aurais aussi bien pu parler d'Hollis Frampton, d'Ernie Gehr, de Bill Morrison, de David Rimmer, de Peter Tscherkassky, de Bruce Conner —, est que ces questions simples, une fois développées, ne feraient pas qu'ajouter une profondeur à l'analyse des films, mais éclaireraient l'apport particulier de ces films à une histoire des discours et des usages, entre autres, du cinéma des premiers temps, en plus de nous amener à produire un nouveau savoir sur le milieu dans lequel se sont exercées une pensée et une certaine pratique du cinéma au tournant des années 1960 et 1970, au moment où l'on assistait à une institutionnalisation des études cinématographiques et à laquelle ont pris part de nombreux cinéastes d'avant-garde¹⁸. Il s'agira, plus précisément, de réfléchir aux conditions de possibilité de ces pratiques de réemploi,

c'est-à-dire, pour reprendre la formule de Foucault (1969), à leur « *a priori* historique » ou à « l'archive » (ainsi que l'appelle aussi Foucault) dont elles procèdent, en tant que principe d'énonçabilité des énoncés à une époque donnée. Ces pratiques de réemploi dépendent en effet d'un ensemble intriqué de facteurs recoupant plusieurs niveaux de réalité, et il me paraît nécessaire de les saisir à même le nœud complexe de relations, historiquement déterminé, qu'elles tissent et médiatisent. L'examen de ces films d'un *point de vue* archéologique consisterait non pas à chercher une *archè*, qui en dirait une fois pour toutes la vérité originaire (vérité de leur création, de leur interprétation), mais à ouvrir à partir d'eux un champ des possibles — susceptible de valoir pour toute écriture d'une histoire du cinéma — qui aurait pour tâche de déplier et de découvrir les multiples strates qui les composent, le mouvant édifice, l'*archive* dont ils sont issus, les multiples temporalités qu'ils impliquent. Il s'agira donc de dégager les enjeux esthétiques et discursifs — mais aussi institutionnels, techniques et matériels — qui nous renseignent sur l'état de l'archive (qui inclut, mais sans s'y limiter, l'état *des* archives), ses circuits de transmission, ses modes de visibilité et de réécriture (ce en quoi cette approche se distingue d'une simple analyse génétique ou contextuelle), de même que l'imaginaire de cette archive à un point de l'histoire.

Cinéma des premiers temps et cinéma expérimental

De nombreux articles et ouvrages, depuis la fin des années 1970, ont fait état des liens entre le cinéma d'avant-garde et le cinéma des premiers temps, sur les plans formel, spectatorial et esthétique. Des auteurs comme Sitney (1974), Gunning (1983), Burch (1986), Russell (1999) et Skoller (2005) ont à diverses occasions évoqué les échanges féconds entre ces deux « conceptions » du cinéma et parlé de leurs points de contact, de leurs jeux de reconnaissance, notamment en termes de « pseudomorphisme » ou d'histoires « parallaxiales ». Par ailleurs, l'importance du rôle qu'a joué le cinéma expérimental dans l'ouverture de certains historiens ou théoriciens à une vision autre du cinéma des premiers temps a été maintes fois soulignée par quelques-uns des principaux intéressés (Gunning, Burch¹⁹).

Une autre porte d'entrée, plus concrète, à emprunter pour réfléchir aux ponts entre ces deux modes de cinéma, est celle qu'offre la revue *Film Culture* : fondée par Adolfas et Jonas Mekas en 1954, elle sera, tout au long des années 1960 et 1970, un pôle incontournable de la réflexion sur le cinéma indépendant et le cinéma expérimental. Caractérisée par son éclectisme et la grande diversité de ses objets d'étude, cette revue contient des articles sur les œuvres de Griffith, de Stroheim et d'Eisenstein, sur le néoréalisme et les avant-gardes des années 1920, en passant par le *New American Cinema* des Gregory J. Markopoulos, Stan Brakhage, Michael Snow, Andy Warhol, Hollis Frampton, Bruce Baillie, Shirley Clarke, Maya Deren, Paul Sharits, etc. On pourrait néanmoins s'étonner, en feuilletant certains numéros, d'y trouver un article de Thom Andersen (1966) sur Muybridge, une entrevue de Maxine Haleff (1970) avec Madeleine Malthête-Méliès, ou, plus étonnant encore, la reproduction, dans le même numéro, d'un article de Carl Wolff, « The Art of Moving Photography », tiré du *Photographic Times* d'octobre 1897. Qu'est-ce qui explique cette constellation d'articles sur les premiers temps du cinéma dans une revue vouée, à priori, à la promotion du cinéma d'avant-garde²⁰ ?

S'y mêle très certainement une fascination pour les pionniers (Méliès, Muybridge, ailleurs Lumière), dont le « primitivisme » était perçu comme une source de régénération et d'inspiration pour des cinéastes rejetant les modes conventionnels de réalisation (comme pour la première avant-garde européenne, dans les années 1920). En témoigne par exemple le commentaire suivant, qui accompagnait la remise du Sixth Independent Film Award à Andy Warhol pour ses films *Sleep*, *Haircut*, *Eat*, *Kiss* et *Empire* : « Andy Warhol is taking cinema back to its origins, to the days of Lumière, for a rejuvenation and a cleansing²¹. » Par ailleurs, toute l'œuvre écrite de Frampton est traversée par une idéalisation de la « jeunesse » du pré-cinéma, du proto-cinéma et du cinéma des débuts²². Sans doute y a-t-il également, dans le caractère volontairement artisanal de la production du cinéma expérimental, et particulièrement dans ce qui fut désigné sous le nom de « cinéma structurel » (par Sitney, aux États-Unis) ou de « cinéma matérialiste » (par Gidal, en Angleterre), un retour à la base, aux

origines, qui passe par un travail de décomposition des éléments et des matériaux du dispositif cinématographique. Ce qui explique du même coup la fascination — qui participait très certainement d'un phénomène culturel plus large de fascination pour le XX^e siècle et les origines du cinéma — qu'ont exercée sur Jacobs, Frampton, Gehr et Snow, les lanternes magiques, les jouets optiques, les débuts de la photographie, la chronophotographie, le cinéma en relief, et qui se répercute dans leurs films et leurs installations. Citons, parmi d'innombrables exemples, le passage suivant d'un entretien de Michael Snow (1970, p. 10) avec Hollis Frampton, où ce dernier récuse le modèle progressiste-téléologique au profit d'une conception temporellement plus complexe de l'histoire des médias et du cinéma :

Snow: What do you think of the argument that the arrival of sound, historically, is just part of the process which we're still very much in the middle of now, (that is), towards art forms that have larger and larger amounts of sensory involvement.

Frampton: To begin with, I don't think we're in the middle of this at all. I think that art forms that involve larger and larger amounts of sensory involvement have been tried before—mixed-media shows in Paris were put on by very able showmen in the middle of the 19th Century and became extremely popular and attracted enormous crowds. There's a great book by a fictitious person named C. W. Ceram whose team of researchers do handsome popularizations of the archaeology of practically everything and this fictitious person has done a book on the archaeology of the cinema—where he discusses the antecedents of the cinema at great length and has a lot to say about slide shows which combined colored lights and musicians playing and so forth.

Plusieurs cinéastes de l'époque pouvaient, semble-t-il, se reconnaître dans le mixte médiatique mis au jour par une archéologie comme celle de C. W. Ceram (le livre est d'ailleurs « recommandé » par la revue *Film Culture* en 1967), ainsi qu'en témoignent les films et les projets de Frampton, en particulier son infini et inachevé Magellan Project, tout comme les performances du *Nervous System* ou de la *Nervous Magic Lantern* de Jacobs. En quelque sorte, leur œuvre, davantage que le cinéma narratif, poursuit, de façon métahistorique, une histoire du cinéma qui ne se serait pas égarée dans les dédales du récit narratif, et ils ont pu

avoir le sentiment que leurs pratiques s'inscrivaient comme survivance possible de ces modes de spectature et de monstration des premiers temps.

On pourrait également voir dans nombre de films et de performances de ces années-là, et particulièrement dans la floraison fertile d'œuvres réalisées entre 1969 et 1979, une extension, par les moyens du cinéma cette fois, du type d'archéologie du cinéma que mentionne Frampton. Testa (1992, p. 17) décrit d'ailleurs en ces termes (« an archaeological work ») l'*Eureka* de Gehr, de même que le *Tom, Tom, the Piper's Son* de Jacobs, auxquels on pourrait ajouter les films *Public Domain* (1972), *Cadenza I* (1977-1980) et *Gloria!* (1979) de Frampton, la série des *Origins of Film* d'Al Razutis, en particulier *Lumière's Train (Arriving at the Station)* (1979), *Méliès Catalogue* (1973) et *Sequels in Transfigured Time* (1974), ainsi que *Berlin Horse* (1970) de Malcolm Le Grice, *Seashore* (1971) de David Rimmer, et bien d'autres. Ces films, qui font un usage direct et chaque fois très différent de matériaux provenant des débuts du cinéma (avant 1908 pour l'essentiel), ont été réalisés à l'aube de cette « révolution copernicienne » qui allait transformer en profondeur l'historiographie du cinéma des premiers temps (autour du fameux congrès de la Fédération internationale des archives du film [FIAF] à Brighton en 1978). On pourrait même suggérer que ces films expérimentaux ont contribué à la transformation du regard de certains historiens, tels que Burch et Gunning, en leur faisant entrevoir le potentiel enfoui des films des premiers temps (même si la majorité de ceux qu'on appelle les « nouveaux historiens » sont peu enclins à reconnaître l'apport du cinéma d'avant-garde dans la configuration de la nouvelle histoire du cinéma, quand ils n'en ignorent pas purement et simplement l'existence). Pour reprendre les mots souvent cités de Gunning (1983, p. 355-356), ce sont ces œuvres expérimentales qui lui ont permis de voir les films des premiers temps « with a fresh eye », en les libérant du « ghetto of primitive babbling to which the progress-oriented model of film history has assigned them ».

Cette floraison de films correspond bel et bien à un certain esprit du « cinéma structurel », porté par une dimension analytique qui explique en partie l'attrait qu'exercent ces premières

œuvres. Cette posture se distingue, par exemple, de l'usage plus ludique et iconoclaste qu'ont fait du *found footage* certains films des années 1950, comme *A Movie* de Bruce Conner (1958) ou *Le film est déjà commencé?* de Maurice Lemaître (1951). Mais ce qui a été nettement moins souligné et analysé, c'est la conjoncture particulière et exceptionnelle qui a certainement contribué — de façon directe ou indirecte — à nourrir ce climat et cet attrait pour le cinéma des premiers temps. En effet, cette floraison de films coïncide avec la soudaine mise à la disposition du public d'un matériau inépuisable, jusque-là enfoui : la collection de *paper prints* de la Library of Congress.

La collection de *paper prints* de la Library of Congress et la genèse de *Tom, Tom, the Piper's Son*

Il est sans doute superflu de rappeler l'importance de cette collection pour l'historiographie du cinéma des premiers temps (voir Loughney 1988 et Grimm 1999). Entre 1894 et 1912, on le sait, les compagnies américaines de l'époque, Biograph, Mutoscope, Edison, Vitagraph, mais également des compagnies européennes, imprimaient leurs films sur des rouleaux de papier en vue de leur dépôt légal à la Library of Congress. De 1912 (l'année où il fut possible de déposer un négatif cinématographique) à 1939, ces rouleaux dormirent dans les voûtes de la LOC où ils avaient été stockés. C'est grâce aux efforts d'un préposé au classement, Howard Lamarr Walls, qui reconnut dès 1939 la valeur de ces rouleaux de papier et tenta jusqu'en 1953, sans grand succès, de trouver les moyens d'en financer le transfert sur pellicule 35 mm, puis à ceux, au bout du compte plus fructueux, de Kemp Niver, que l'on procéda, entre 1953 et 1964, au report sur pellicule 16 mm de plus de 3 000 titres réalisés entre 1894 et 1912, qui auraient autrement été perdus. Ce n'est qu'à la fin de 1967, moins de deux ans avant la réalisation du *Tom, Tom, the Piper's Son* de Jacobs, que ces films commencèrent à être diffusés. Le 29 février 1968, un article du *New York Times* signé Vincent Canby annonce une projection en présence de Niver, présentée comme « the first public showing of a representative group of 21 of the restored films copyrighted between 1894 and 1909 » (Canby 1968).

C'est vraisemblablement par cet article que Jacobs apprit, en 1968, l'existence des *paper prints*, qui piquèrent sa curiosité²³. Il enseignait à l'époque à la St. John's University, dans le quartier new-yorkais du Queens (avant d'être engagé à l'automne 1969 par la State University of New York à Binghamton, où il enseignera jusqu'en 2002) et avait commencé à explorer les possibilités de présenter des films en classe «by way of projector play». Comme il l'explique à MacDonald (1998, p. 380) dans l'entretien déjà cité : « [I had] this old, versatile, Kalart-Victor [projector]. I could slow it down ; I could stop it, I could go back and forth. » Il décida de louer une copie 16 mm des *paper prints*²⁴, où se trouvaient d'autres films mais, comme le soulignera Flo Jacobs plus loin dans le même entretien, « *Tom, Tom was the one that Ken was always attracted to.* » Il poursuit :

[...] I began playing with these films as a kind of performance. And then I'd have friends over and do it for them. At the end of one performance, my painter friend John Koos came up to me [...] and said "Ken, that was wonderful. You should be filming it." I said, "I've been *thinking* about that" [...] He grabbed me by the shoulders and said, "*Do it!*"

Le contexte tout à la fois pédagogique et performatif²⁵ qui préside à la création de *Tom, Tom* est profondément inscrit dans le film que Jacobs réalisa à partir de ce film de l'American Mutoscope & Biograph Company photographié par Billy Bitzer et enregistré le 9 mars 1905, *Tom, Tom, the Piper's Son*²⁶. Le film porte en lui la mémoire de sa réalisation (ce qu'on escamote évidemment en suggérant qu'il a été réalisé à la tireuse optique), mais aussi, en quelque sorte, la mémoire au long cours d'une tradition du cinéma où la projection (fantasmagorie, lanterne magique, théâtre optique, forains, etc.) était inscrite dans l'expérience du spectacle cinématographique.

Procédant de la même manière que dans ses cours, Jacobs commence par montrer, tout simplement, le film de 1905. Dans un second temps, il analyse de façon minutieuse et méthodique, portion par portion, photogramme par photogramme, détail par détail, chacune des huit sections du film, en modifiant le jeu d'échelle pour montrer tantôt le dispositif de projection (l'écran

au centre de l'image ou filmé obliquement, etc.), tantôt un détail précis, en ralentissant, en arrêtant ou en reculant le défilé de l'image (ce qui engendre un clignotement dû à l'action devenue visible de l'obturateur), en se perdant dans l'abstraction vibratile des grains de l'image (« the amoebic grain pattern itself²⁷ »), en zoomant, en se déplaçant latéralement sur la surface de l'écran, en découpant l'image à l'aide d'un cache, en faisant longuement (près de 14 minutes) filer la pellicule, sortie de ses gonds, à travers le couloir du projecteur afin que le défilé ultrarapide de l'image engendre une pluie de stries verticales, transformant la scène représentée en un flux de grisaille, etc. Au milieu du film, Jacobs incorpore également des sections en couleur, de jour, où l'on voit des ombres colorées (des lys orangés, des plantes vertes) se déplacer de haut en bas sur un voilage agité par le vent, devant Flo Jacobs, filmée de dos, sans doute en guise de rappel des premières performances de *shadow plays* (de la série *Apparition Theater of New York*) — qu'il présentait régulièrement, avec Flo Jacobs, entre 1965 et 1982 (on voit également, plus loin dans le film, une main projetant une ombre sur l'écran) — ou encore pour briser l'illusion du spectacle. Ailleurs, on assiste au simple clignotement du faisceau lumineux du projecteur pointé directement dans la lentille de la caméra, aux *flares* des fins de bobines. La dernière portion de ce film de 115 minutes (à 16 ou 18 images par seconde, dans sa version de 1971) nous montre une deuxième fois (et ce, juste avant une courte coda) le film en entier, mais la perception que nous en avons est profondément transformée par le bain d'images auquel Jacobs nous a soumis, de sorte que l'opacité et la densité des scènes acquièrent une toute nouvelle visibilité²⁸ — d'où l'extraordinaire vertu pédagogique de l'exercice.

Comme Jacobs l'explique lui-même dans le cadre d'un entretien avec Alessio Galbiati (2008) :

Tom, Tom, the Piper's Son exemplifies my teaching. A film is shown usually without any introduction. Instead of promiscuously going on to the next, we work at it. Finally it's shown again straight; there's now a wild rush of newly familiar subtleties. Students learn what it is to know a film.

Au-delà de l'importance de ce film pour l'histoire du cinéma expérimental, qui est incontestable, cette remarque nous permet de replacer *Tom, Tom* dans son contexte pédagogique²⁹ et de mesurer la portée de l'enseignement du cinéma auquel allaient contribuer à la fin des années 1960 et tout au long des années 1970 et 1980 de nombreux cinéastes expérimentaux : Stan Brakhage à la University of Colorado à Boulder ; Hollis Frampton, Paul Sharits et Tony Conrad à la State University of New York à Buffalo ; Ernie Gehr à la State University of New York à Binghamton (avec Ken Jacobs, Larry Gottheim et Saul Levine), puis au San Francisco Art Institute (entre autres). Ce film nous permet par ailleurs d'entrevoir la place que pouvaient occuper ces images des débuts du cinéma au sein d'une écologie plus vaste de la culture cinématographique de l'époque et de suivre concrètement les formes de ce maillage singulier entre le cinéma d'avant-garde, les institutions universitaires et le cinéma des premiers temps.

Les *paper prints* après 1967

Kemp Niver, après avoir accompli son travail de restauration, publia plusieurs ouvrages, dont trois entre 1967 et 1968. Le premier, intitulé *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*, sera réédité dans une version améliorée en 1985 sous le titre *Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress* ; il s'agit d'un catalogue en bonne et due forme des quelque 3 000 titres restaurés sur pellicule. Les deux autres ouvrages s'intitulent *In the Beginning* (1967) et *The First Twenty Years* (1968) ; ce dernier, qui contient de nombreuses images, consacre deux pages (88-89) à *Tom, Tom, the Piper's Son* et reproduit une publicité du *Bulletin*, datée du 15 mars 1905 (fig. 1), ce qui permet de mesurer l'importance du film pour les producteurs de l'époque — et partant pour l'historien du cinéma en 1968 —, qui le considéraient comme « the "original" chase story » (Niver 1968, p. 89). La place accordée à ce film dans *The First Twenty Years* contraste avec celle qu'il occupe dans le catalogue *Motion Pictures*, pourtant beaucoup plus étoffé et exhaustif. Ceci peut s'expliquer en partie par le fait que *The First Twenty Years*, tout comme *In the Beginning*, avait

été conçu non seulement pour être utilisé comme outil pédagogique, mais aussi pour faire la promotion des films susceptibles d'être choisis à des fins d'enseignement dans les collèges et les universités. *The First Twenty Years* est par ailleurs le nom donné à une série de 26 bobines couvrant 300 titres tirés des *paper prints* et totalisant près de 11 heures de projection (la bobine VI contient trois films: *The Suburbanite*, *An Acadian Elopement* et *Tom, Tom, the Piper's Son*). Cette série de films était distribuée par Pyramid Films, une société de production et de distribution fondée en 1959 par David T. Adams et basée à Santa Monica en Californie (l'ouvrage est publié à Los Angeles, et semble avoir connu un certain succès dans la mesure où il est réédité la même année). La société Pyramid Films (aujourd'hui Pyramid Media) se spécialisait dans le cinéma documentaire et éducatif³⁰.

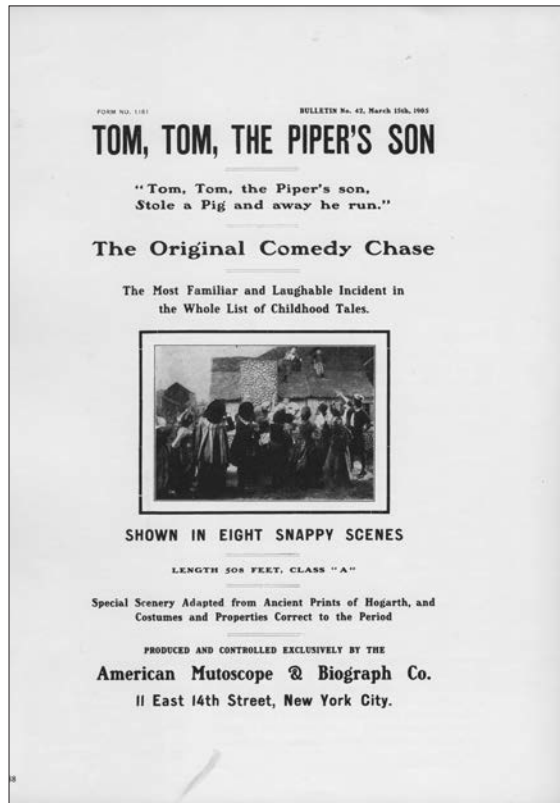


Figure 1.

Niver fait également paraître en 1967 un petit ouvrage de 60 pages publié par Brandon Books, intitulé *In the Beginning* (comme le programme qui sera présenté par Niver en 1968 à New York) et sous-intitulé *Program Notes to Accompany One Hundred Early Motion Pictures*. Dans la colonne « Books Received » du numéro 46 de *Film Culture* (paru en octobre 1968, soit exactement au moment où Jacobs aurait loué la copie de *Tom, Tom, the Piper's Son*), figure le livre de Niver, qui fait même partie des ouvrages recommandés par la revue. La maison d'édition Brandon Books est une division de la société Brandon Films, qui se spécialisait à ce moment-là dans la distribution de films étrangers et de films expérimentaux, et qui possédait dans son catalogue la série *In the Beginning*, comme en atteste l'édition de 1973, où on peut lire :

Audio/Brandon is now making these titles, which have been arranged into twenty-three units according to production company, date, and subject, available to the student of film, who will be able to examine important early films that were thought, until a few years ago, to have been lost forever³¹.

Dans la « unit 6, reel 2 » se trouve un programme de films incluant *Tom, Tom, the Piper's Son*, *The Suburbanite* et *An Acadian Elopement* (et non *An Arcadian Elopement*, comme l'indique à tort le catalogue).

Niver aurait donc confié à Tom Brandon la distribution d'un corpus imposant de *paper prints*, comme le confirme l'extrait du *Movie Journal* de Mekas précédemment cité (au fond, Brandon Films se serait occupé de la côte Est et Pyramid Films de la côte Ouest³²). Dans le *Film Programmer's Guide to 16mm Rentals* (Artel et Weaver 1972, p. 33), on trouve en effet ce qui suit :

The First Twenty Years (In the Beginning), Library of Congress (1892-1912), sil. : Pyramid Films, 26 units, 10\$ each, Audio Brandon, 23 units, 15-32,50\$ each.

Il semble que la société Audio Brandon soit née de la fusion de Brandon Films et d'Audio Film Center (qui existaient encore séparément en 1969), avant de fusionner à son tour avec la compagnie Macmillan (en 1973, Brandon parle de sa société

sous le nom de Macmillan Audio Brandon³³), pour être finalement, sans doute après la mort de Brandon en 1982, absorbée par un autre intervenant de l'époque, Films, Inc. (toutes ces compagnies apparaissent dans l'article de Lewis Archibald [1969] publié dans le *New York Magazine*). À noter que les sociétés Audio Film Center (printemps-été 1965) et Brandon Films (été 1964) publièrent toutes deux des annonces en quatrième de couverture de la revue *Film Culture*, ce qui permet d'établir un lien entre ces distributeurs qui officiaient en dehors des circuits commerciaux et le lectorat du magazine.

S'il n'a pas été possible de confirmer la source exacte de la copie qu'a louée Jacobs³⁴, il a néanmoins été possible de reconstruire, au fil de la recherche, la place qu'occupe la distribution des *paper prints* à la fin des années 1960 et son inscription dans le réseau de films éducatifs, documentaires, sociaux et d'avant-garde (Brandon Films distribuait aussi, depuis les années 1950, des films expérimentaux). Par ailleurs, le suivi de la carrière de Jacobs, à partir et autour de *Tom, Tom, the Piper's Son*, permet de traverser certains moments significatifs et rarement mentionnés de ces liens féconds entre cinéma expérimental, cinéma des premiers temps et réactivation de l'archive (en particulier les *paper prints*).

Jacobs et l'après *Tom, Tom, the Piper's Son*

En effet, à partir de 1975, Jacobs présente, dans le cadre de ce qu'il appelle ses *Nervous System Performances*, une série intitulée *The Impossible*, dont les chapitres 1, 3 et 4 correspondent chacun à une performance de décomposition analytique de l'un des tableaux de *Tom, Tom, the Piper's Son*³⁵. Jacobs est invité à présenter le premier chapitre de *The Impossible*, « Southwark Fair », le 17 novembre 1979, dans le cadre d'un cycle de projections et de conférences d'envergure (sur lequel un travail d'investigation approfondi reste à mener) intitulé « Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant-Garde », qui s'est déroulé du 6 au 18 novembre 1979 au Whitney Museum sous la direction de John Hanhardt³⁶. De par son titre, « Southwark Fair », ce premier chapitre renvoie à la gravure (et à la peinture) homonyme de William Hogarth (1733) qui a servi de matrice visuelle pour le premier tableau du *Tom, Tom* de 1905, et

contribue donc, à sa manière, à une sorte d'étude archéologique, performative, du film enregistré par Bitzer³⁷.

Et la relation intime entre Jacobs et ce film s'est poursuivie depuis. En 2002, il réalise *A Tom Tom Chaser*, un court film de dix minutes composé à l'occasion du transfert numérique (téléciné) de la copie 35 mm du MoMA, qui offre une première identité électronique à *Tom, Tom*. Suivront deux autres versions, *Return to the Scene of the Crime* (2008) et *Anaglyph Tom (Tom with Puffy Cheeks)* (2008), qui exploitent tout un ensemble, vaste et complexe, de possibilités du numérique (découpage des figures, escamotage, étirement/compression³⁸). Ces deux films ont été réalisés à partir d'un nouveau tirage 35 mm offert par Steve Higgins, du MoMA, et numérisé en 2002 (le MoMA possédait donc, tout ce temps, une copie pellicule du film d'origine offrant une image bien plus nette que le transfert des *paper prints* utilisé pour la version de 1969-1971).

Placing 1905 in the computer allows for an unbounded freedom of study and playfulness. Far more is revealed, we can even see frame-by-frame (as interfered with by God rescuing his balls) the stealing of the pig, and—joined to sound—the old movie can tell a new story (notes du programme du DVD *Return to the Scene of the Crime*, 2008).

C'est ainsi une partie de la vie ou de la survie, dans les archives, du film de 1905 — à travers ses multiples médiations et remédiations, de l'analogique au numérique (qui est le destin de nombre d'archives aujourd'hui, y compris des *paper prints*) — que l'œuvre de Jacobs permet de parcourir. Pour le reste, et sans pouvoir y insister ici, de très nombreux films de Jacobs ont été réalisés à partir de films appartenant au catalogue des *paper prints*, parmi lesquels on trouve les renversants *Disorient Express* (1996³⁹), *The Georgetown Loop* (1996⁴⁰) et *New York Ghetto Fishmarket 1903* (2006), illustrant une fois de plus la fascination que n'a cessé d'exercer, depuis 1968, ce vaste ensemble de films, et la manière dont Jacobs, dans ses films et ses performances, en réactive la mémoire et en renouvelle — en se faisant le passeur d'une tradition de production d'images — la puissance d'invention résolument tournée vers l'avenir.

Conclusion

Ce qu'une archéologie du *found footage*, dont je n'ai esquissé ici qu'une ébauche, devrait chercher à restituer, ce sont donc les multiples futurs de ces passés. Ce qui n'est pas sans rappeler le travail du « métahistorien » tel que le décrit Frampton (2009, p. 136) :

There is no evidence in the structural logic of the filmstrip that distinguishes “footage” from a “finished” work. Thus, any piece of film may be regarded as “footage,” for use in any imaginable way to construct or reconstruct a new work.

Therefore, it may be possible for the metahistorian to take old work as “footage,” and construct from it identical new work necessary to a tradition.

Wherever this is impossible, through loss or damage, new footage must be made. The result will be perfectly similar to the earlier work, but “almost infinitely richer”⁴¹.

C'est aussi en ce sens que les films de réemploi nous révèlent l'infinie richesse du passé, sa préhistoire et son histoire, et nous invitent à revoir les multiples couches de passé qu'ils emmagasinent et que nous devons déplier, *depuis l'avenir* qui coexiste en eux (son *futur antérieur*) pour *notre présent*. Ils participent pour cela, très certainement, d'une autre histoire des archives et de leur attrait⁴².

Université de Montréal

NOTES

1. Cet article a bénéficié du soutien et des conseils de plusieurs personnes que je tiens à remercier : Ken et Flo Jacobs, Ernie Gehr, Paul C. Spehr, Michael Zryd, Ken Eisenstein, Bruce Jenkins, Bill Morrison, John Hanhardt, Robert Haller, Ruth Perlmutter et, à Montréal, Louis Pelletier, Haidee Wasson, Marnie Mariscalchi. Je remercie tout particulièrement Christa Blümlinger de m'avoir invité à participer à ce numéro, ainsi que de ses très nombreuses et stimulantes suggestions, qui ont grandement amélioré ce texte.

2. En datant le film de 1903, Testa écarte l'hypothèse — confirmée depuis par diverses sources d'époque (dont une annonce dans le *New York Clipper* du 21 avril 1906) — que le film ait pu être réalisé pour le Hale's Tour of the World.

3. On peut consulter à ce propos le billet « A Trip Down Market Street » du blog The Bioscope, <http://thebioscope.net/2010/10/18/a-trip-down-market-street>.

4. La mention précise de « novembre 1904 » est intéressante, dans la mesure où tous les catalogues de l'époque et qu'aurait pu consulter Mekas datent le film de 1905

(entre autres Niver 1968, p. 88). D'où vient cette erreur? On sait que le film a été tourné le 12 février 1905 (Niver 1985, p. 329) et qu'il a été déposé à la Library of Congress, sous forme de *paper print*, le 9 mars 1905.

5. À la fin des années 1960, Brandon Films était (avec Audio Film Center, Universal 16 et Films, Inc.) l'un des plus importants distributeurs de copies 16 mm de films internationaux, comme en témoigne un article du *New York Magazine* daté du 16 juin 1969 (voir Archibald 1969, p. 48). Les archives de Tom Brandon (1908-1982), incluant sa collection de documentaires sociaux, sont conservées depuis 1982 au MoMA. Pour plus d'informations sur Tom Brandon, voir Sweet, Rosow et Francovich (1973).

6. Musser renvoie ici explicitement à un article célèbre de Noël Burch, issu d'une conférence prononcée au Whitney Museum le 18 novembre 1979 (dans le cadre du programme/colloque « Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant-Garde ») et publié pour la première fois en 1986 sous le titre « Primitivism and the Avant-Gardes: a Dialectical Approach ». Musser renvoie précisément au passage de cet article où Burch (1986, p. 502) écrit: « The opening shot of the film, so typically primitive in that its narrative substance is totally unreadable for the modern eye at first viewing, is analyzed in a way evocative—though only evocative—of the linearizing editing procedures of the institution, so that it becomes readable on second viewing. »

7. De la même manière, Eivind Røssaak (2011, p. 106) corrige une remarque similaire de David Bordwell et Kristin Thompson (1979, p. 236) qui indiquait que *Tom, Tom* avait été réalisé à l'aide d'une tireuse optique; pour une analyse de la différence entre ces deux techniques, voir Røssaak (2010).

8. Dans un ordre d'idées similaire, on pourrait penser aux travaux de Sylvie Lindeperg (2007) sur les « sources » de *Nuit et brouillard* qui avaient été, jusque-là, peu interrogées.

9. Il s'en explique à plusieurs reprises, notamment dans MacDonald (2006, p. 386-388) et dans Gehr (1983, p. 122). Une copie 16 mm de *A Trip Down Market Street* fut présentée à Ernie Gehr en 1974, en Suisse, par Annette Michelson, qui l'avait invité à participer à un programme consacré au cinéma d'avant-garde américain (*New Forms in Films*, qui s'est déroulé à Montreux du 3 au 24 août 1974). Michelson avait obtenu le film d'une de ses étudiantes à la New York University, Ruth Perlmutter, dont Gehr obtint à son tour une copie en lui envoyant un chèque (la version de Perlmutter, ci-dessous, est légèrement différente, puisqu'elle prétend lui avoir simplement envoyé le film). Jusqu'ici, personne n'avait pu expliquer (ou ne semblait se rappeler) comment Perlmutter en était venue à posséder une copie du film. Après de longues recherches, je suis parvenu à localiser madame Perlmutter (84 ans, vivant à Philadelphie), qui m'a expliqué ce qui suit: « I obtained a 16mm copy of the Market Street film from a salesman in California who worked for my husband. Knowing of my interest in film, he sent it to me and said he found it in his father's (I think) trunk along with a 1903 pornographic film which he threw into San Francisco Bay. (I do not believe he would still be alive and I only remember his first name, George, with no way now of tracking him down, sorry, but remember this was in the early to mid-70s.) He did give it to me because of my interest in film. At some point thereafter, Annette Michelson stayed over my house in the suburbs to prepare for a lecture she was giving the next day on *Man With the Movie Camera* at an all-day event at the University (Penn) Museum. [...] The night AM stayed over, I showed her *Market St.* and she asked to take it to Montreux, and the rest you know, except I do not remember the check or its amount to Ernie, dubbing the film or anything about it except that it was called *MARKET Street* and was taken about 1903 » (correspondance avec Ruth Perlmutter, 19 avril 2013). On retrouve ici, comme pour *Tom, Tom, the Piper's*

Son, le même entrecroisement de cinéma des premiers temps, de cinéma d'avant-garde et de médiation par le cadre des études universitaires sur le cinéma.

10. Sur ce dernier point, voir Hoberman (1979).
11. Voir «Market Street on Film 1906», SFGate Blog (<http://blog.sfgate.com/stew/2010/04/30/market-street-on-film-1906>), et Kiehn (2006).
12. À propos du film des Miles Brothers et d'Ernie Gehr, je me permets de renvoyer à mon article intitulé «Le cinéma de réemploi considéré comme une "archive". L'exemple de *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974)»; voir Habib (2013).
13. Correspondance échangée entre le 18 et le 24 avril 2013 avec Paul C. Spehr, ancien chef adjoint de la Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division à la Library of Congress.
14. Dans l'introduction de son livre *The First Twenty Years*, Niver (1968) explique les motifs du transfert des *paper prints* (en 35 mm) sur support 16 mm : «Inasmuch as the films were to be used mainly for study purposes, a size that could be handled simply was decided upon. Another reason, not quite as cogent but nevertheless something to be taken into consideration, was storage space. Last, but definitely not least, was the cost.» À propos des *paper prints*, voir, entre autres, Grimm (1999) et Loughney (1988).
15. Dans l'article de Jacobs (2000, p. 10) intitulé «Battre mon Tom, Tom», il est question d'un projecteur 16 mm Kalart-Victor (et cette information est reprise par plusieurs auteurs, dont Chaperon). Dans ma correspondance avec lui, Jacobs écrit : «You are right about the RCA projector. It was a WWII projector, if not earlier, that my landlord had given me (he sold army surplus supplies). It had a clutch which allowed one to work with the motor disengaged where you could hand roll the film or hold it on a frame. It was not an analytic projector. I used a 16mm Arriflex camera that took 100' of film» (10 avril 2013); c'est aussi l'information qui apparaît chez Røssaak (2011, p. 99).
16. Il serait difficile, dans le cadre du présent article, de délimiter et de préciser le champ d'application de l'expression *found footage*, ainsi que sa relation avec la notion de cinéma de réemploi qui, comme l'a bien souligné Christa Blümlinger (2013, p. 67-84), peut recouper plusieurs réalités : le film essai, le film de montage, le collage, le film de compilation, l'*archival art film*, etc.
17. Pour une «cartographie du *cinéma de réemploi*», on peut lire l'excellent article de Nicole Benez (2002), ainsi que l'ouvrage décisif de Christa Blümlinger (2013) déjà cité.
18. Sur ce point, on lira les travaux en cours de Michael Zryd (notamment Zryd 2008), ainsi que l'ouvrage de Dana Polan (2007) sur les débuts de l'étude du cinéma aux États-Unis.
19. Ainsi Tom Gunning, par exemple, écrit-il : «Ken Jacobs inspired me as a scholar, not only by opening up early cinema as a realm of research for me, but also by opening up for me (as for so many) a whole new awareness of what a moving image was and could be, of how all the dimensions and hidden aspects that lurk within what we see and take for granted can be raised to a new awareness. Although the time we spent together was not enormous, it shook the foundations of my sense of things» (correspondance avec l'auteur, 26 juin 2009).
20. On retrouve ce même type de constellations dès les années 1920 dans certaines revues et certains écrits d'avant-garde. Je remercie Christa Blümlinger de m'en avoir fait la remarque.
21. «Sixth Independent Film Award», *Film Culture*, n° 33, 1964, p. 1.

22. Dans un texte intitulé «The Invention without a Future», Frampton (2009, p. 181) résume: «We should stop calling ourselves new. We are not. They were new. We are old, and we have not necessarily aged as well as we should». On pourrait également citer Sitney (1974, p. 345) à propos de Jacobs et en particulier sur *Tom, Tom*: «an exercise in “folded” temporality, and an attempt to recover an innocence in the childhood of the medium itself».

23. Voir Zryd (2011, p. 261, note 47).

24. Dans ma correspondance avec elle, Flo Jacobs écrit: «We believe Ken rented the film for St. John’s in the fall of 1968, and then started the re-filming in our downtown loft soon after. Completed, its first screening was at the Huntington Hartford Museum on a program that Jonas created. We’re pretty sure the film went from the lab to the projector for that show and that was January 1969. Ken says that the screening that Mike Snow was at and first saw the film was soon after we got the original. Ken met Jordan Myers at St. John’s Sept. 1968 and he offered to help with the filming (after it got dark because of our skylights). Nisi was born July, 1968 and I was nursing her in bed—projector on one side, camera on the other—while they were filming» (29 avril 2013). Mekas (1972, p. 365) indique par ailleurs dans son *Movie Journal*, en date du 1^{er} janvier 1970, que *Tom, Tom, the Piper’s Son* a été présenté en mars 1969 au Jewish Museum. Il s’agissait de la première version du film. Une deuxième version fut présentée en 1971, avec certains ajouts, notamment la section avec le défilement de la pellicule et les sections en couleur.

25. Sur les versions VHS (2000, Re: Voir) et DVD (2008) de *Tom, Tom, the Piper’s Son*, il rajoute, de façon significative, un son de projecteur 16 mm au début et à la fin du film, pour en marquer les origines et en rappeler, malgré le déplacement de l’analogique au magnétique/numérique, le principe de production — ou plutôt de reproduction.

26. Dans ma correspondance avec lui, Paul C. Spehr écrit: «Billy Bitzer was the cameraman and it was probably directed by Wallace McCutcheon though there’s no documentation to confirm that. McCutcheon was in charge of production for the company at the time. It is of some interest because a script for the film survives, one of the earliest known to be filmed from a script» (17 avril 2013).

27. Jacobs cité dans Sitney 1974, p. 345.

28. Il est impossible de rendre compte, dans le cadre de cet article, de la variété des opérations que Jacobs pratique sur le film de Bitzer et de la richesse de l’«étude» qu’il en fait. Pour une analyse beaucoup plus détaillée et très précise du film, voir Chaperon (2003), Røssaak (2011), ainsi que Brenez (1998).

29. Sur ce point, voir l’excellent texte de Michael Zryd (2011).

30. À propos de Pyramid Films, on peut consulter l’ouvrage de Geoff Alexander (2010, p. 117-118).

31. *16mm Collection of International Cinema*, New York, Macmillan Audio Brandon Films, 1973, p. 451.

32. «Nothing in Niver’s contract prevented him from making and selling copies. Films in the Library’s collections are public property and the copyrights had expired on all of the paper prints so making copies and using them was unrestricted. In fact, the intent of the copying program was to make them available as widely as possible. Niver and/or Pyramid could copyright their versions, but the copyright would be restricted to their additions to the films—commentary, sequencing, music, etc.» (correspondance avec Paul C. Spehr, 18 avril 2013).

33. Voir Sweet, Rosow et Francovich (1973, p. 24).

34. C’est sans doute le responsable de la location de films à la St. John’s University qui aura pris contact avec le distributeur, qui a dû être, selon toute vraisemblance, Brandon Films (ou Audio Brandon).

35. Pour une description précise de la technique employée par Jacobs pour réaliser ses performances *Nervous System* et *Nervous Magic Lantern*, voir William Rose, «Annotated Filmography and Performance History», dans Pierson, James et Arthur (2011, p. 270-274).

36. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que c'est dans ce contexte que les communications précédemment citées de Burch (1986) et de Gunning (1983) furent présentées.

37. Sur ce point on lira le texte fabuleux de Jacobs (2000), «Battre mon Tom, Tom», ainsi que les autres textes du numéro spécial de la revue *Exploding* consacré à *Tom, Tom, the Piper's Son* (voir notamment Lastens 2000).

38. Voir Brenez (2011, p. 165-167).

39. *Disorient Express* et *The Georgetown Loop* consistent tous deux en une double projection 16 mm de la même image créant une image 35 mm scope à partir de laquelle Jacobs produit une infinité de variations (avancer-reculer, ralentir, etc.). *Disorient Express* réutilise une copie 16 mm de *A Trip Down Mount Tamalpais*, enregistrée par les Miles Brothers le 21 avril 1906 (Niver 1985, p. 336). Comme je l'ai déjà signalé ailleurs (Habib 2013), *A Trip Down Mount Tamalpais* et *A Trip Down Market Street* (matière du *Eureka* de Gehr) ont non seulement été — sans que Jacobs ni Gehr le sachent à l'époque — réalisés par la même compagnie et filmés par le même caméraman, ils ont aussi été annoncés dans le même encadré du *New York Clipper*, le 21 avril 1906, quelques jours après le tremblement de terre de San Francisco.

40. Selon le catalogue de Niver (1985, p. 117), le film a été enregistré le 4 juin 1903 ; il avait été tourné le 11 juillet 1901 et le caméraman était G. W. Bitzer.

41. Frampton reprend ici les mots de Borges (1939, p. 75) : «Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche.»

42. On rejoindrait ici d'assez près l'idée de Giorgio Agamben (2008, p. 110) : «C'est comme si, considéré du point de vue de l'archéologie ou de son point de surgissement, chaque phénomène historique se scindait selon la faille qui sépare en lui un avant et un après, une préhistoire et une histoire, une histoire des sources et une tradition historique qui, en tant qu'ils coïncident un instant dans le point de surgissement, sont, en vérité, contemporains.»

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agamben 2008 : Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Vrin, 2008, 137 p.

Alexander 2010 : Geoff Alexander, *Academic Films for the Classroom: A History*, Jefferson, McFarland, 2010, 233 p.

Andersen 1966 : Thom Andersen, «Eadweard Muybridge», *Film Culture*, n° 41, 1966, p. 22-24.

Archibald 1969 : Lewis Archibald, «Screening the Old Flicks at Home», *New York Magazine*, vol. 2, n° 24, 1969, p. 46-48.

Artel et Weaver 1972 : Linda J. Artel et Kathleen Weaver, *Film Programmer's Guide to 16mm Rentals* [1972], Berkeley, Real Research, 1975, 207 p.

Blümlinger 2013 : Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, 389 p.

Bordwell et Thompson 1979 : David Bordwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* [1979], New York, McGraw-Hill, 2010, 519 p.

- Borges 1939** : Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » [1939], dans *Fictions*, Paris, Gallimard, 1971, p. 66-78.
- Brenez 1998** : Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998, 466 p.
- Brenez 2002** : Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, 2002, p. 49-67.
- Brenez 2011** : Nicole Brenez, « Recycling, Visual Study, Expanded Theory—Ken Jacobs, Theorist, or The Long Song of the Sons », dans Michele Pierson, David E. James et Paul Arthur (dir.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 158-173.
- Burch 1986** : Noël Burch, « Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach », dans Philip Rosen (dir.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 483-506.
- Canby 1968** : Vincent Canby, « Restored Films, Dating to 1894, Shed Light on Medium's History », *The New York Times*, 29 février 1968.
- Chaperon 2003** : André Chaperon, « Le hors-champ de l'histoire. Une lecture benjaminienne de *Tom, Tom, the Piper's Son* », *Décadrages*, n° 1-2, 2003, p. 17-34.
- Foucault 1969** : Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 257 p.
- Frampton 2009** : Hollis Frampton, *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The Writings of Hollis Frampton*, Cambridge, MIT Press, 2009, 331 p.
- Galbiati 2008** : Alessio Galbiati, « Ken Jacobs: the Demiurgo of the Moving Image », *Digimag*, n° 32, 2008, <http://www.digicult.it/digimag/issue-032/ken-jacobs-the-demiurgo-of-the-moving-image>.
- Gehr 1983** : Ernie Gehr, « Excerpts from Discussions with Ernie Gehr », *Film Culture*, n° 70-71, 1983, p. 119-122.
- Glöde 2012** : Marc Glöde, « A Different Re-Discovery of Something (Lost) », dans Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati et Jaap Guldemond (dir.), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, 2012, p. 105-112.
- Grimm 1999** : Charles « Buckey » Grimm, « A Paper Print Pre-history », *Film History*, vol. 11, 1999, p. 204-216.
- Gunning 1983** : Tom Gunning, « An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film », dans John L. Fell (dir.), *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 355-366.
- Gunning 2012** : Tom Gunning, « Finding the Way. Films Found on a Scrap Heap », dans Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati et Jaap Guldemond (dir.), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam, Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, 2012, p. 49-56.
- Habib 2013** : André Habib, « Le cinéma de réemploi considéré comme une "archive". L'exemple de *A Trip Down Market Street* (1906) et *Eureka* (1974) », dans André Habib et Michel Marie (dir.), *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 147-158.
- Haleff 1970** : Maxine Haleff, « An Interview about George Méliès », *Film Culture*, n° 48-49, 1970, p. 60-62.
- Hoberman 1979** : Jim Hoberman, « Ernie Gehr's Geography », *Millenium Film Journal*, n° 3, 1979, p. 113-114.
- Jacobs 2000** : Ken Jacobs, « Battre mon Tom, Tom », *Exploding*, hors-série, 2000, p. 10-21.

- Kiehn 2006** : David Kiehn, « The Brothers who Filmed the Earthquake », San Francisco Silent Film Festival, 2006, <http://www.silentfilm.org/archive/the-brothers-who-filmed-the-earthquake>.
- Lastens 2000** : Émeric de Lastens, « Tom par Tom : la copie énigmatique », *Exploding*, hors-série, 2000, p. 48-63.
- Lindeperg 2007** : Sylvie Lindeperg, Nuit et brouillard. *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p.
- Loughney 1988** : Patrick G. Loughney, « A Descriptive Analysis of the Library of Congress Paper Print Collection and Related Copyright Materials », thèse de doctorat, George Washington University, 1988, 395 p.
- MacDonald 1998** : Scott MacDonald, « Ken and Flo Jacobs », dans *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 363-396.
- MacDonald 2006** : Scott MacDonald, « Ernie Gehr », dans *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 358-404.
- Mekas 1972** : Jonas Mekas, *Movie Journal: the Rise of New American Cinema 1959-1971*, New York, Macmillan, 1972, 434 p.
- Musser 1990** : Charles Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York/Toronto, Scribner/Macmillan, 1990, 613 p.
- Niver 1967** : Kemp Niver, *Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection 1894-1912*, Berkeley, University of California Press, 1967, 402 p.
- Niver 1967a** : Kemp Niver, *In the Beginning: Program Notes to Accompany One Hundred Early Motion Pictures*, New York, Brandon Books, 1967, 60 p.
- Niver 1968** : Kemp Niver, *The First Twenty Years: A Segment of Film History*, Los Angeles, Locare Research Group, 1968, 176 p.
- Niver 1985** : Kemp Niver, *Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress*, Washington, Library of Congress, 1985, 509 p.
- Peterson 1996** : James Peterson, « Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse? », dans David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 108-129.
- Pierson, James et Arthur 2011** : Michele Pierson, David E. James et Paul Arthur (dir.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011, 294 p.
- Polan 2007** : Dana Polan, *Scenes of Instruction. The Beginnings of the U.S. Study of Film*, Berkeley, University of California Press, 2007, 406 p.
- Røssaak 2010** : Eivind Røssaak, *The Still/Moving Image: Cinema and the Arts*, Sarrebruck, Lambert Academic Publishing, 2010, 230 p.
- Røssaak 2011** : Eivind Røssaak, « Acts of Delay: The Play Between Stillness and Motion in *Tom, Tom, the Piper's Son* », dans Michele Pierson, David E. James et Paul Arthur (dir.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 96-106.
- Russell 1999** : Catherine Russell, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999, 391 p.
- Sitney 1974** : P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000* [1974], 3^e édition, New York, Oxford University Press, 2002, 462 p.
- Skoller 2005** : Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, 233 p.

Snow 1970: Michael Snow, « Interview with Hollis Frampton », *Film Culture*, n^{os} 48-49, 1970, p. 6-12.

Sweet, Rosow et Francovich 1973: Fred Sweet, Eugene Rosow et Allan Francovich, « Pioneers: An Interview with Tom Brandon », *Film Quarterly*, vol. 26, n^o 5, 1973, p. 12-24.

Testa 1992: Bart Testa, *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992, 139 p.

Zryd 2008: Michael Zryd, « Experimental Film and the Development of Film Study in America », dans Lee Grieveson et Haidee Wasson (dir.), *Inventing Film Studies*, Durham et Londres, Duke University Press, 2008, p. 182-216.

Zryd 2011: Michael Zryd, « Professor Ken », dans Michele Pierson, David E. James et Paul Arthur (dir.), *Optic Antics. The Cinema of Ken Jacobs*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 249-275.

ABSTRACT

Archives, the Re-user's Manual: For an Archaeology of Found Footage André Habib

For the past fifteen years or so found footage films have enjoyed critical and theoretical infatuation on par with the “archive fever” currently sweeping the humanities. We might well be astonished, however, at the way certain scholars sometimes fail to consider or take heed of questions of the material nature, technical operations and precise historical contexts which have enabled, authorized or made possible the creation of films as different—and accomplished—as Ken Jacobs’ *Tom, Tom, the Piper’s Son*, Ernie Gehr’s *Eureka*, Hollis Frampton’s *Public Domain*, etc. The origin of the materials used, the historical context of their accessibility and the techniques of their re-use—in short, everything that makes up the act of excavating and reproducing in these archive films—determine in many respects the experience of these films (from their production to their reception) and the archival imagination that they mediatize. Using a certain number of examples and examining different historical contexts and the precise ways in which the paper print collection in Washington has been re-used, this article proposes a model for an archaeology of found footage in order to do justice to these acts of re-use and rediscover their beauty and intelligence by reinserting them in their history, their technique and their materiality.