

Université de Montréal

**Archivage et transmission des films de famille
dans l'environnement numérique**

par Sébastien Brochu

École de bibliothéconomie et des sciences de l'information
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en sciences de l'information (M.S.I.)

Décembre, 2018

© Sébastien Brochu, 2018

Résumé

Cette recherche vise à mieux appréhender la valeur et les utilisations des films de famille ainsi que les pratiques alternatives mises de l'avant pour les archiver, et à envisager en quoi celles-ci participent au renouvellement des perspectives archivistiques. Nous cernons d'abord les principales composantes matérielles, discursives et expressives des films de famille et ce qui rend leur archivage problématique (partie 1). Nous examinons ensuite leurs qualités et leurs utilisations possibles en nous demandant ce qui, en dépit de leur caractère trivial, redondant et lacunaire, justifie leur archivage et leur inclusion dans le patrimoine audiovisuel des nations (partie 2). Nous constatons que leur prise en considération s'inscrit dans l'approche archivistique postmoderne, qui affirme la nécessité de sauvegarder et de faire circuler des représentations plus diversifiées de la société, tandis que les pratiques déployées pour les archiver appartiennent davantage à l'approche archivistique contemporaine, qui mise sur l'exploitation des archives et la participation directe des membres de la communauté à toutes les étapes des processus d'archivage (partie 3). Enfin, nous présentons quelques initiatives d'archivage de films de famille s'étant développées en marge des grandes institutions patrimoniales, par l'entremise d'organismes régionaux et de regroupements indépendants qui adoptent le modèle des archives de communauté et l'esprit de collectionneur-conteur. Nous analysons comment ces initiatives tirent profit des possibilités offertes par le numérique afin de réunir des films apparentés au sein de collections d'intérêt, les rendre visibles et intelligibles aux yeux de la communauté grâce à un travail d'édition et de narration, et instaurer des espaces communs de partage qui favorisent leur consultation, leur interprétation et leur exploitation en vue d'entretenir leur potentiel de signification à travers le temps (partie 4).

Mots-clés : Archive, archive audiovisuelle, archives de communauté, collection d'archives, environnement numérique, évaluation, film de famille, film orphelin, patrimoine audiovisuel, pratique d'archivage, théorie archivistique

Abstract

This dissertation aims for a better understanding of value and uses of home movies and alternative practices deployed to archive them, then considers how they contribute to the renewal of archival perspectives. First, we observe the main material, discursive and expressive components which define home movies and what makes their archiving problematic (part 1). Then, we examine their qualities and possible uses and assess the reasons that justify, despite their trivial, redundant and incomplete nature, their archiving and their inclusion into the audiovisual heritage of the nations (part 2). The fact that they are taken into consideration by the archives is part of the postmodern approach, which argues for the necessity to preserve and to disseminate more diversified representations of the society, while the practices deployed to archive them are part of the contemporary approach, which count on use of the archives and direct involvement of community members at all stages of the archiving process (part 3). Finally, we study a few home movies archiving projects taking place outside major heritage institutions, through the intermediary of regional organizations and independent networks which adhere to the community archives model and the collector-storyteller spirit. We analyse how these projects make the most of digital environments to gather related movies into collections of interest, to make them visible and intelligible in the eyes of the community through acts of edition and narration, and to establish common spaces of sharing which support their consultation, their interpretation and their usage in order to maintain their meaning potential over time (part 4).

Keywords: appraisal, archival practice, archival theory, archive, archive collection, audiovisual archive, audiovisual heritage, community archives, digital environment, home movie, orphan film

Table des matières

INTRODUCTION	1
1. CADRE DE RÉFLEXION.....	3
1.1 CARACTÉRISTIQUES DES FILMS DE FAMILLE	4
1.1.1 Composantes matérielles.....	5
1.1.2 Composantes discursives	7
1.1.3 Composantes expressives.....	11
1.2 FACTEURS PROBLÉMATIQUES	13
1.3 CONSTATS, PISTES DE RECHERCHE ET MÉTHODOLOGIE.....	16
2. VALEUR DES FILMS DE FAMILLE.....	20
2.1 QUALITÉS ET UTILISATIONS POSSIBLES	20
2.1.1 Raison historique et savante.....	22
2.1.1.1 Les traces du quotidien.....	22
2.1.1.2 La vision des groupes minoritaires.....	23
2.1.2 Raison culturelle et patrimoniale.....	25
2.1.2.1 Témoins des cultures visuelles domestiques	25
2.1.2.2 De produits culturels à objets patrimoniaux	27
2.1.3 Raison esthétique et sociopolitique	29
2.1.3.1 Les motifs de l’attrait esthétique	29
2.1.3.2 L’utilisation critique.....	30
2.2 MOUVEMENT DES FILMS ORPHELINS	33
2.2.1 Émergence d’un mouvement multiforme.....	33
2.2.2 Un patrimoine audiovisuel élargi	36
3. RENOUVELLEMENT DES PERSPECTIVES ARCHIVISTIQUES.....	42
3.1 LE POUVOIR DES ARCHIVES : RECONFIGURER LE SENSIBLE	42
3.2 LE POTENTIEL DES ARCHIVES : ENVISAGER L’AVENIR.....	45
3.3 LA COMMUNAUTÉ DES ARCHIVES : FAVORISER L’EXPLOITATION ET LE PARTAGE.....	47
4. PRATIQUES D’ARCHIVAGE DE FILMS DE FAMILLE.....	52
4.1 DE L’INSTITUTIONNEL AU COMMUNAUTAIRE.....	53
4.1.1 Bibliothèque et Archives Canada : sélectionner et préserver	53
4.1.1 <i>Mémoires vives</i> : Accumuler et exploiter	58
4.2 DE LA COLLECTION À LA TRANSMISSION	63
4.2.1 Les troubles du numérique.....	63
4.2.2 <i>Mémoire, les images d’archives en Centre-Val de Loire</i> : éditer et faire participer.....	65

4.2.3 <i>J'ai la mémoire qui tourne</i> : Collectionner et raconter	71
4.3 DE L'ARCHIVAGE LOCAL À L'EXPLORATION SANS LIMITES.....	77
CONCLUSION	82
BIBLIOGRAPHIE	84
ANNEXE 1. INITIATIVES D'ARCHIVAGE DE FILMS DE FAMILLE	VI

Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma reconnaissance envers mon directeur, Yvon Lemay, pour ses lectures attentives et ses conseils qui m'ont guidé tout au long de ce parcours.

Je remercie sincèrement Caroline Forcier-Holloway, Julien Boisvert, Sylvain Cormier, ainsi que tous les artisans qui ont nourri ma réflexion et qui m'ont fait découvrir, souvent avec passion, les possibles des archives.

Je souligne également avec égard les appuis financiers du personnel de l'EBSI, du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC).

Je souhaite enfin remercier les membres de ma famille pour leur soutien qui, comme toujours, demeure précieux.

Introduction

Les films de famille fascinent et rebutent. Au fil de leur visionnement, nous découvrons des fragments d'existences anonymes et des points de vue inédits sur de grands événements, nous entrons dans le quotidien de groupes minoritaires avoisinants et revisitons notre propre enfance, nous retraçons le vécu de communautés sous toutes leurs facettes et le réimaginons à travers de multiples visions. Réalisés selon des motifs intersubjectifs avec le désir de faire perdurer des moments de vie communs, tout en étant influencés par des cultures visuelles et des pratiques médiatiques populaires, les films de famille constituent des productions socioculturelles révélatrices du monde qui « hold key, albeit often hidden, places not only in the history of cinema, but also in the history of art, culture, and society » (Monahan, Rascaroli et Young, 2014, p. 2).

La richesse qu'ils portent ne se transmet toutefois pas si aisément. D'une part, en plus d'exister par milliers et d'être dispersés chez les particuliers, les films de famille sont généralement enregistrés dans des formats substandard qui nécessitent des appareils de lecture désormais obsolètes, ce qui entrave leur accessibilité physique et technique. D'autre part, ils ne sont pas conçus dans le but de livrer un message précis ou de raconter une histoire à un spectateur externe, mais dans celui de former un dépôt de souvenirs permettant aux membres de la famille de rééprouver ensemble des instants passés et, dans le courant de réactions et d'échanges, de réarticuler des bribes de mémoire : les films de famille ne sont souvent qu'une suite d'images disparates, sans mise en contexte ni structure narrative, qui ne prennent sens qu'à travers les commentaires émis lors de visionnements en famille, ce qui entrave leur intelligibilité et leur utilité pour des regards externes. En raison de ces facteurs problématiques, ils sont longtemps demeurés hors des lieux d'archives et de recherche.

Mais depuis quelques décennies, particulièrement depuis les années 2000, l'intérêt à l'égard de ces sources d'informations et de sensations sous-exploitées n'a cessé de croître, autant de la part des chercheurs, des artistes que des citoyens. Par souci de répondre et de contribuer à cet attrait grandissant, de nombreuses initiatives d'archivage de films de famille, et parfois d'autres films amateurs et orphelins, ont été mises sur pied à divers endroits sur la planète. Elles se développent cependant en marge des grandes institutions patrimoniales, par l'entremise de petits organismes régionaux et regroupements indépendants. Adoptant le modèle des archives de communauté et profitant des possibilités offertes par le numérique, ces initiatives tentent de surmonter les problèmes que pose l'archivage des films de famille en recourant à des approches et des pratiques d'archivage alternatives. Leur intention est de rendre accessible et exploitable la matière des films et, surtout, d'encourager les gestes interprétatifs, discursifs et créatifs susceptibles d'en dégager et d'en actualiser la signification. Pour ce faire, leurs artisans rassemblent des collections d'intérêt en respectant un principe de provenance sensible, proposent des orientations de lecture en éditant des parcours de découverte et en figurant des récits familiers, et instaurent des espaces communs de partage et d'expérimentation en mobilisant diverses ressources.

Notre recherche vise à mieux appréhender la valeur et les utilisations des films de famille ainsi que les approches et les pratiques alternatives mises de l'avant pour les archiver, et à envisager en quoi celles-ci participent au renouvellement des perspectives archivistiques¹.

Nous cernerons d'abord les principales composantes matérielles, discursives et expressives des films de famille et ce qui rend leur archivage problématique (partie 1). Nous examinerons ensuite leurs qualités et leurs utilisations possibles en nous demandant ce qui, en dépit de leur caractère trivial, redondant et lacunaire, justifie leur archivage et leur inclusion dans le patrimoine audiovisuel des nations (partie 2). Nous constaterons que leur prise en considération s'inscrit dans l'approche archivistique postmoderne, qui affirme la nécessité de sauvegarder et de faire circuler des représentations plus diversifiées de la société, tandis que les pratiques déployées pour les archiver appartiennent davantage à l'approche archivistique contemporaine, qui mise sur l'exploitation des archives et la participation directe des membres de la communauté à toutes les étapes des processus d'archivage (partie 3). Enfin, nous présenterons quelques initiatives d'archivage de films de famille qui se sont développées selon le modèle des archives de communauté et l'esprit de collectionneur-conteur, et analyserons comment ils tirent profit du numérique afin de réunir en archives des éléments sensibles apparentés, les rendre visibles et intelligibles aux yeux de la communauté, favoriser leur lecture et leur exploitation, et ainsi d'entretenir leur potentiel de signification à travers le temps (partie 4).

¹ Jusqu'à maintenant, la majorité des initiatives d'archivage de films de famille archivent uniquement des films enregistrés sur pellicules (bobines filmiques) ou bandes magnétiques (cassettes vidéo) ayant été réalisés principalement entre les années 1920 et 1990. Notre recherche se concentrera sur ces types de films de famille étant donné qu'elle a pour objectif de mieux comprendre les implications archivistiques des initiatives d'archivage passées et en cours. Bien entendu, des réflexions s'attardant aux films de famille nativement numériques devront ultérieurement être poursuivies.

1. Cadre de réflexion

Dans cette partie, nous présentons le cadre de réflexion qui soutiendra notre recherche. Nos trois questions ou objectifs de départ sont :

- Quelles sont les raisons d’archiver les films de famille? (Objectif A : le pourquoi)
- Quelles sont les pratiques déployées pour archiver les films de famille? (Objectif B : le comment)
- Quelles sont les approches et les retombées archivistiques des initiatives d’archivage de films de famille? (Objectif C : les causes et les effets)

Afin d’y répondre, nous mènerons une recherche de type exploratoire-descriptive plutôt qu’explicative, c’est-à-dire que nous tenterons de cerner et de décrire un objet d’étude peu documenté en archivistique – les films de famille, leur valeur et leurs modalités d’archivage – sans chercher à tester de théorie ou à expliquer la nature du phénomène. Nous avons par conséquent des questions de recherche plutôt que des hypothèses de recherche. Nous situerons également notre objet d’étude au sein des grandes approches archivistiques et en déduirons certaines implications d’ordre théoriques et pratiques.

Notre réflexion part du fait que depuis les années 1980, des chercheurs issus de diverses disciplines se sont intéressés aux films de famille, dont Aasman (2013, 2014, 2016), Van der Heijden (2018) et Zimmermann (1995, 2008a, 2008b, 2014) en histoire des médias, Odin (1979, 1995, 2008, 2014a, 2014b, 2017) et Sapio (2014) en communication et études cinématographiques, Chalfen (1987) et Mörner (2011) en anthropologie, Motrescu-Mayes (2008, 2013, 2014) en études postcoloniales, Norris-Nicholson (2006, 2008, 2012, 2014) en études culturelles, plusieurs chercheurs en études cinématographiques de façon ponctuelle², ainsi que plusieurs artistes à travers leurs œuvres (voir 2.1.3). Bon nombre de ces travaux abordent la question des archives et de l’archivage des films de famille, mais souvent dans une perspective qui reste propre à la discipline des chercheurs ou qui mobilise peu les théories et les concepts de l’archivistique. Les films de famille sont donc encore peu présents au sein des discours de la discipline archivistique, qui « recouvre les principes et les méthodes régissant la création, le traitement, la conservation et l’utilisation des archives » (Couture, Ducharme et Rousseau, 1988, p. 56), de même qu’au sein de la sous-discipline de l’archivistique audiovisuelle, qui se concentre sur les contenus de nature temporelle dans lesquels des signes visuels ou sonores se succèdent (Edmondson, 2004; Hiraux, 2009).

Souhaitant combler cette lacune et considérant l’importance des travaux réalisés au sein des autres champs disciplinaires, nous adopterons une démarche multidisciplinaire que nous recentrons vers des questionnements de nature archivistique. Le recours à des notions et des réflexions provenant des études cinématographiques, de l’histoire des médias, de l’anthropologie et de la philosophie nous aidera à éclairer et à enrichir la pensée et les pratiques archivistiques. D’une part, cela nous permettra de situer les films de

² Voir notamment les recueils de Ishizuka et Zimmerman (2008), McNamara et Sheldon (2017), Monahan, Rascaroli et Young (2014), ainsi que la bibliographie.

famille au sein de différents contextes d'étude et d'utilisation, et donc d'obtenir une vue plus complète de leur nature, de leurs qualités et de leurs utilisations. D'autre part, cela nous offrira des perspectives nouvelles ou « externes » au sujet du travail d'archivage, ce qui nous incitera à questionner les approches traditionnelles qui guident habituellement ce travail. Nous détaillerons davantage notre démarche dans la section 1.3, alors que nous formulerons des pistes et des questions de recherche plus précises et que nous exposerons notre méthodologie.

Avant d'en arriver là, il convient de cerner notre objet d'étude, d'un point de vue terminologique, conceptuel et sociohistorique, en se demandant ce qu'est le « film de famille » et en le situant dans le vaste champ des « films amateurs » (1.1). Y voyant un objet particulier qui se manifeste sous des formes multiples et changeantes, Esquenazi soutient qu'« il n'y a aucune essence ou concept du film de famille en soi » (1995, p. 210). Plus largement, Homiak et Wintle rappellent que « the notion of amateur images is still underdeveloped. Serious consideration of amateur images is new territory for most researchers. » (2008, p. 42) Nous procéderons ainsi à une analyse de la littérature multidisciplinaire au sujet des films de famille en tentant non pas d'en définir un concept précis, mais d'en cibler les principales composantes.

Nous nous demanderons par la suite ce qui peut rendre problématique l'archivage des films de famille (1.2). Nous remarquerons que leur nature particulière fait surgir plusieurs questionnements à chacune des étapes du processus d'archivage (évaluation, acquisition, traitement, diffusion, préservation). Ces questionnements guideront la suite de notre réflexion.

1.1 Caractéristiques des films de famille

Tenter de déterminer avec exactitude ce que sont les « films de famille » ou les « home movies » et en établir des propriétés fixes se révèle plutôt hasardeux, du fait qu'ils ont été produits en quantité considérable, et ce, à peu près partout sur la planète par une foule d'individus issus de groupes sociaux et ethniques des plus divers. Prenant acte de cette variété des milieux de production, Zimmermann explique que « however visually primitive home movies may appear textually, their historical and discursive structures present much more complexity. These images are the confluence of the unstable intersection of family history, state iconography, and consumer technology. » (1995, p. ix) Selon Aasman, il en résulte que les films pris comme tels, « as objects, always refuse their status as objects and instead foreground their own historical processes. This constant state of redefinition, in the end, makes them “messy to think about”. » (2013, p. 112) Afin de surmonter cette difficulté théorique et pratique, elle estime que les « archivists and historians must move beyond thinking in terms of collecting objects, towards an understanding of home moviemaking as a “multiplication of practices, technologies, discourses and representations” » (2014, p. 252).

Ce point est essentiel : pour traiter du/le film de famille, il ne faut pas simplement le considérer comme un type d'entités physiques ou comme un type d'images, mais plutôt comme un *type de productions socioculturelles* influencées par des composantes matérielles (1.1.1), discursives (1.1.2) et expressives (1.1.3) particulières qui ne cessent de varier à travers le temps et l'espace. Plus précisément, il faut

l'envisager à la fois en tant que produit d'un médium, en tant que matière d'un acte de communication et en tant qu'ensemble de récurrences thématiques et stylistiques.

1.1.1 Composantes matérielles

Le film de famille se conçoit tout d'abord comme le produit audiovisuel – contenu, enregistrement ou document – d'un médium technologique. Suivant Bachimont (2007a, 2007b, 2009, 2010), un « contenu » est une unité d'expression codifiée sémiotiquement qui obtient, par l'entremise d'un substrat matériel, une forme perceptible et transmissible. Par exemple, le contenu d'un message est représenté, à l'oral, par les ondes du flux sonore et, à l'écrit, par le tracé des lettres, les espaces entre les mots et la mise en page. Le contenu devient une « inscription » ou un « enregistrement » lorsqu'il est fixé de façon stable et pérenne sur un support matériel statique, tel qu'un parchemin, la paroi d'une grotte, une pellicule ou un disque dur. Pour être qualifiée de « document », l'inscription doit être insérée dans un contexte informationnel « aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène physique ou intellectuel », c'est-à-dire qu'elle doit être *appréhendée* comme une « unité de pensée » (Briet, 1951, p. 9). Les caractéristiques fondamentales d'un document sont alors : 1) la délimitation dans l'espace et le temps : être inscrit sur un support matériel et avoir un début et une fin; 2) l'intelligibilité : pouvoir informer, en étant la trace interprétable de quelque chose; 3) l'intentionnalité : vouloir signifier, en étant conçu a priori ou considéré a posteriori comme un vecteur d'informations.

Dans ces conditions, le film de famille est un contenu audiovisuel, car il représente certains pans de la vie d'un groupe familial sous forme de signes visuels et parfois sonores assemblés au sein d'images perceptibles qui se succèdent (images en mouvement). Il est également un enregistrement, puisque les images sont impressionnées sur une pellicule ou une bande magnétique. Toutefois, chaque retouche, coupe ou remontage transforme l'enregistrement en inscrivant un nouveau contenu sur le support. Apposer le qualitatif de document au film de famille s'avère plus épineux en raison de sa délimitation floue : il chevauche souvent plusieurs bobines ou cassettes et montre une série de situations (lieux, temps, actions) plus ou moins liées entre elles. Selon les points de vue, un même ensemble d'images peut être appréhendé comme une seule ou comme plusieurs unités de pensée. Les deux autres qualités documentaires sont néanmoins présentes, soit la volonté de signifier dès la création (il s'agit, à de rares exceptions près, d'un acte de communication intentionnel) et surtout le pouvoir d'informer (voir 2.1). Le contenu du film de famille n'est cependant jamais directement accessible, car il est le produit d'un médium technologique.

Un « médium » est l'ensemble des appareils, supports et formes d'enregistrement et de restitution qui composent le dispositif de reproduction. Méchoulan souligne à juste titre qu'un médium « ne se situe pas simplement au milieu d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi le milieu dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits » (2003, p. 15). Il est concrètement une sorte de tunnel sensible permettant de circonscrire matériellement les unités d'expression, c'est-à-dire d'en faire des contenus formés, et de les transmettre du contexte sensible de production à des contextes sensibles de réception. Le médium conditionne forcément le travail de

signification, du fait que ses composantes matérielles et les contraintes qui régissent leur utilisation (durée maximum d'enregistrement, ratio de l'image, types de pellicules et d'émulsions qui font varier le rendu des couleurs) disposent les contenus d'une certaine manière et avec une certaine texture qui affectent notre manière de les percevoir.

Un médium est dit « technologique » lorsque le support et la forme d'enregistrement ne coïncident pas avec ceux de restitution et qu'il y a l'intervention d'appareils pour accéder au contenu. L'audiovisuel fait nécessairement appel à des médiums technologiques, puisque son contenu est temporel et dynamique alors qu'un enregistrement ne peut être que spatial et statique. Des manipulations de codage sont donc nécessaires. Pour le médium vidéo, par exemple, le contenu est d'abord encodé de façon spatiale et statique par une caméra (appareil) en un signal magnétique (forme) sur la bande magnétique d'une cassette (support), puis ce signal est décodé par un lecteur vidéo et un téléviseur (appareils) qui reconstruisent sur l'écran (support) un assortiment de pixels (forme) représentant le contenu de façon temporelle et dynamique. Tout contenu audiovisuel prend ainsi forme à travers une série de manipulations mécaniques et techniques ayant une influence sur sa consistance sensible. Le numérique implique un processus calculatoire encore plus problématique d'un point de vue matériel et documentaire (voir 4.2.1).

Se penchant sur la réalité technologique du médium cinématographique dans *Exposing the Film Apparatus*, Fossati et Van den Oever rappellent que son histoire « has established itself from the very beginning as a technological history » (2016, p. 15) et soutiennent que nous ne pouvons faire abstraction des différentes composantes du dispositif de reproduction d'un film lorsque nous le traitons, le décrivons et l'analysons. Cela est d'autant plus vrai pour les films de famille qui se fondent sur l'emploi d'une multiplicité d'appareils relativement portatifs, simples à manier et peu dispendieux utilisant des formats de pellicule ou de bande vidéo substandard, dont les plus importants sont le 9,5 mm (1922, Pathé), le 16 mm (1923, Eastman-Kodak), le 8 mm (1932, Eastman-Kodak), le Super 8 (1965, Eastman-Kodak), le VCR (1970, Philips), le Betamax (1975, Sony) et le VHS (1976, JVC). Des informations d'ordre technique, qualitatif et contextuel concernant ces formats et divers appareils les utilisant sont notamment disponibles dans les textes d'Enticknap (2005), de Guyot et Rolland (2011), de Kattelle (1986) et de Zimmermann (1995), de même que sur les sites web de l'AMIA³, de l'Eastman Museum⁴, de FilmCare⁵, de Film Forever⁶, de Filmtechnik in Museen⁷, de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé⁸, de la Media History Digital Library⁹, et de Memoriav¹⁰.

³ The Association of Moving Image Archivists: <https://amianet.org/resources/general-resources/>

⁴ Eastman Museum: <https://eastman.org/technology>

⁵ FilmCare: <https://filmcare.org/index>

⁶ Film Forever: <http://www.centerforhomemovies.org/filmforever/>

⁷ Filmtechnik in Museen: <https://www.kameradatenbank.de/>

⁸ Fondation Jérôme Seydoux-Pathé : <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/appareils-accessoires>

⁹ Media History Digital Library: <http://mediahistoryproject.org/>

¹⁰ Memoriav : <http://fr.memoriav.ch/video/recommandations/format/format.aspx>

L'introduction des formats substandard a favorisé le développement de nouvelles formes d'expression et de mémoire, plus triviales et personnelles, en rendant la pratique cinématographique matériellement, techniquement et financièrement accessible, d'abord pour les classes aisées et les passionnés prêts à investir dans les années 1920, ensuite pour les classes moyennes dans les années 1930 avec le 8 mm, puis pour tous dans les années 1960 avec le Super 8. La disponibilité des appareils et des formats varie selon les régions, tel le 9,5 mm qui est davantage présent en Europe et en Amérique du Sud. À noter par ailleurs qu'en ce qui concerne le film de famille, la couleur fait son apparition dès la fin des années 1920 avec le Kodacolor (1928) et le Kodachrome (1935), avant de se répandre dans les années 1950 et surtout 1960. Le son est également présent dès la fin des années 1920, mais de façon très marginale, et ne se répand qu'au début des années 1970 avec la perfection du Super 8 sonore.

La portabilité des appareils de prise de vues, et dans une moindre mesure des appareils de projection, ainsi que la texture singulière des formats substandard caractérisent sensiblement le film de famille, sans toutefois lui être propres, étant donné que d'autres types de productions utilisent les mêmes composantes matérielles de reproduction. Les considérer se révèle à la fois indispensable et insuffisant pour appréhender adéquatement le film de famille. En plus d'être le produit d'un médium, celui-ci est le produit d'un acte de communication s'appuyant sur des pratiques de production et de réception particulières.

1.1.2 Composantes discursives

Ce qui ressort principalement de la littérature au sujet du film de famille est qu'il appartient au champ du cinéma amateur, « un champ aux limites incertaines et mouvantes, mais aussi extrêmement hétérogène. » (Odin, 2017) L'acceptation donnée par le groupe INEDITS, une association européenne chargée de promouvoir la conservation et la valorisation du cinéma amateur, est effectivement très large :

Par "cinéma amateur", nous entendons les images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, hier et aujourd'hui, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel. (s. d.)

Un film est qualifié d'« amateur » non pas en raison de son contenu ou de sa qualité esthétique, mais parce que sa préparation financière et matérielle, son tournage, son montage, sa distribution et sa diffusion s'effectuent en dehors du cadre professionnel et commercial et, fait très important, ne sont pas soumis aux exigences légales comme l'obtention de visas d'exploitation ou le dépôt légal. Pour souligner cette primauté accordée au statut de la production plutôt qu'au produit en tant que tel, Sapio suggère d'utiliser l'appellation « cinéma d'amateurs » au lieu de « cinéma amateur » (2014, p. 3). Le pluriel vient en outre souligner la diversité des productions et des motifs qui les sous-tendent. Vignaux propose quant à elle l'expression d'« amateur en cinéma », rappelant qu'au-delà de la discrimination institutionnelle, il y a « un individu qui par passion, tisse une relation singulière au monde, relation faite d'images mouvantes » (2016).

Si dans certains cas, l'amateur « works according to his own necessity » et se gratifie personnellement à travers l'acte de création (Brakhage, 1971, p. 2)¹¹, d'autres fois, il se retrouve « prisonnier de l'idéologie et de la morale qui prévalent dans [sa] classe sociale » et ne fait alors que fabriquer de belles œuvres préréglées dans l'espoir d'être reconnu par ses pairs (Odin, 2017). Le spectre est cependant plus vaste, et nous pouvons dire que la réalisation de films représente pour l'amateur un passe-temps, un terrain d'expérimentation, un geste mémoriel, une activité de socialisation, une démarche pédagogique, ou encore un devoir civique. Elle peut s'accomplir autant dans la sphère intime (le cinéaste pour lui-même), privée (avec famille et amis) que publique (festivals, ciné-clubs, salles de classe, groupes communautaires, etc.).

Plusieurs auteurs distinguent le film de famille au sein du champ du cinéma d'amateurs en le situant dans les sphères intime et privée. Par exemple, les archivistes, gestionnaires et spécialistes de l'information ayant préparé le rapport du *Center for Home Movies 2010 Digitization and Access Summit* mettent de l'avant une simple « working definition: Home movies are “home made” motion pictures created by individuals primarily for an intended audience of family members and friends within the immediate circle of the home » (CHM 2011, p. 11). Sapio (2014) est plus explicite quant à la teneur du « home » intrinsèque au « home movie », dans lequel elle voit deux dimensions : maison et famille. D'une part, il renvoie à un espace domestique délimité spatialement et temporellement, à des lieux familiers où la famille a vécu durant des périodes précises. D'autre part, il est un matériau contribuant à la consolidation de la famille, un vecteur de socialisation favorisant les échanges interpersonnels. Semblablement, Chalfen associe le film de famille au « home mode » qu'il décrit « as a pattern of interpersonal and group communication centered in the home » ayant pour fonction de renforcer les liens entre les membres de la famille (1987, p. 8). L'important est que dans tous les cas, les auteurs prennent en considération autant la facette de la production que celle de l'utilisation initialement prévue.

Odin (1979, 1983, 1995, 2008, 2014a, 2014b, 2017) fait ressortir ce point en développant une approche sémio-pragmatique basée sur le concept d'« espace de communication », c'est-à-dire d'espace intangible à l'intérieur duquel un faisceau de contraintes ou d'habitudes socioculturelles pousse, souvent de manière inconsciente, les actants-destinateurs et les actants-destinataires à dire et à voir selon des modes prédéterminés et à produire du sens sur le même axe de pertinence. Associant le film de famille à l'axe communicationnel et sémantique de la mémoire familiale, il indique dès 1979, avec ce qui en constitue l'une des premières définitions théoriques, qu'il s'agit d'« un film réalisé par un membre d'une famille, à propos d'objets ou d'événements liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille, et à usage privilégié des membres de cette famille » (p. 345). Sa finalité première, poursuit Odin (1995), n'est pas de produire une structure narrative cohérente pour un spectateur externe, mais de raviver le souvenir chez les membres de la famille pour qu'ils puissent rééprouver ensemble les événements vécus et, à travers les commentaires des différents témoins, se recréer, voire s'inventer un passé commun. À vrai dire, plus il « tend vers une

¹¹ « The true amateur, even when in consort with other amateurs, is always working alone gauging his success according to his care for the work rather than according to the accomplishments or recognitions of others. » (Brakhage, 1971, p. 2-3)

absence de structure pour n'être qu'une suite d'indices permettant à chacun de faire un retour sur son vécu et de contribuer à la construction collective de l'histoire familiale, mieux il fonctionne » (1995, p. 35).

Le film de famille est une accumulation de fragments de plusieurs vies dont les récits restent à articuler à travers un travail d'édition actif de la part des subjectivités spectatoriennes. Contrairement au cinéma commercial, « ce qui se passe à la projection fait partie intégrante du "film" » (Odin 1995, p. 37), puisqu'agissant à titre de bonimenteurs, les filmeurs, les filmés et les membres de leur entourage forment des commentaires « en direct » qui donnent des informations essentielles à la compréhension des images lacunaires, qui sont celles de leur propre existence. Les remarques et réflexions qu'ils émettent en cours de visionnement opèrent une mise en contexte qui précise et enrichit manifestement le sens du film. Bien qu'ils soient rarement enregistrés, ces commentaires représentent une sorte d'annotation collaborative suffisamment importante sur le plan de la signification pour conduire Aasman à envisager le film de famille comme un « "user-generated content" when it comes to assessing it as both historical source and private record » (2014, p. 245).

Sapio nous exhorte également à prendre acte de cette composante discursive constitutive du film de famille en nous penchant sur les interactions qui ont pu s'opérer aussi bien au moment de sa réalisation que de sa projection. Elle juge que « nous évitons ainsi de réifier cette activité, en la réduisant à l'objet qu'elle produit, et que nous nous offrons la possibilité d'analyser son potentiel historique et identitaire *in fieri*, c'est-à-dire "en train de se faire" » (2014, p. 5). Appuyant cette approche, Allard (1995) affirme que le film de famille est un objet communicationnel imparfait qui se façonne progressivement sur la base des échanges intersubjectifs prenant place à l'intérieur de la « communauté de communication » qu'est le groupe familial. Cette notion de communauté de communication nous invite en outre à considérer que la conception, dans tous les sens du terme, du film de famille ne varie pas qu'en fonction du groupe d'individus qui le réalise et le commente, mais aussi en fonction de la communauté humaine à laquelle ce groupe appartient.

Le film de famille exprime en effet la présence et l'action de ses membres au sein d'un milieu de vie spécifique. Procédant à l'étude d'un cas révélateur, Noordegraaf et Pouw remarque que les films réalisés par le propriétaire d'une concession minière et sa conjointe vivant dans une colonie néerlandaise en Indonésie « are extending the boundaries between the private and public realms [...] in two ways » (2009, p. 92). Premièrement, la plupart des événements filmés, tel le mariage du cuisinier, incluent ou concernent directement leurs serviteurs, leurs amis et leurs collègues qui représentent en fait leur famille élargie, au-delà de la filiation biologique. Deuxièmement, plusieurs séquences sont tournées à l'extérieur de la maison et visent à exposer l'aménagement de la mine et les procédés de travail. À l'exemple de nombreux films de famille, ceux étudiés par les deux chercheuses imbriquent étroitement vie privée, vie sociale et vie professionnelle, ce qui les amène à proposer le terme d'« extended family films ».

D'autres auteurs reconnaissent cette imbrication constante des différentes sphères de l'existence. Shand (2008) démontre entre autres que si la majorité des cinéastes amateurs ne font que capter candidement les visages, les décors et les occupations qui forment le quotidien de leur famille (« home mode »), certains finissent par endosser plus activement leur rôle de citoyen en posant un regard engagé, et en général mieux

structuré, sur les activités et les événements de leur communauté (« community mode »). Hetrick introduit pour sa part le concept de « community vernacular film/video » afin de décrire les productions « made by untrained camera operator who attempt to realistically reflect life around them » (2006, p. 78) en ne s'intéressant pas exclusivement à leur famille, mais également aux foires et aux festivals régionaux, aux désastres naturels affectant la collectivité (inondations, tornades, feux de forêt), ainsi qu'aux activités locales de diverses associations politiques, culturelles, religieuses et sportives. Alors que la composante « community » signale « the movement of the “home movie” phenomenon into the public, social, and civic realms », celle de « vernacular » renvoie à l'emploi d'un « language or a dialect native to a region or country rather than a literary, cultured, or foreign language » (2006, p. 78-79). La projection de ces films dépasse à l'occasion le cadre familial pour atteindre des publics locaux ou étrangers ayant un intérêt pour la communauté, mais encore une fois, des commentaires y sont généralement émis en direct.

Par ailleurs, plusieurs individus réalisant des films de famille décident d'en faire une pratique sociale en se joignant à des clubs d'amateurs régionaux, dont la plupart sont affiliés à de grands regroupements tels l'American Cinema League (États-Unis et Canada), la Fédération française des clubs de cinéma amateur (France), la Federation of Cinematograph Societies (Grande-Bretagne) et l'Institute of Amateur Cinematographers (Grande-Bretagne). Ces clubs organisent des concours, des projections spéciales, des séances de discussions et des activités éducatives permettant aux amateurs de partager leur passion, d'améliorer leurs compétences techniques et de cultiver leur créativité. Kattelle (2003) observe que dès les années 1920, l'American Cinema League fait la promotion de la cinématographie amateur à titre de nouvelle méthode de communication et de connaissance permettant de poser un regard inédit sur le monde. Odin constate cependant qu'avant d'être expressive, la créativité des cinéastes appartenant à des clubs d'amateurs est d'abord technique et qu'il « serait plus approprié de parler d'ingéniosité que de créativité : on est dans le domaine du bricolage » (2017, p. 58). Parallèlement au mouvement des clubs, de nombreuses publications (livres, revues, guides, pamphlets) au sujet du cinéma amateur, en partie compilées par Compton (2003) et Menager et Odin (1999), fournissent des trucs et des conseils concernant le choix et la manipulation des appareils, la scénarisation, l'aménagement des lieux de tournage, la composition de l'image, le montage, etc. Aisément accessibles depuis les années 1920, ces publications ont vraisemblablement contribué à forger la culture visuelle des cinéastes amateurs et leur manière de réaliser des films, même chez ceux limitant leur pratique à l'espace privé (voir entre autres Norris Nicholson, 2012 et Zimmermann, 1995).

Synthétisant les observations précédentes, Zimmermann insiste sur le fait que les propriétés et les frontières du film de famille sont instables et fluctuent considérablement en raison du contexte socioculturel et discursif dans lequel il se développe :

Home movies assume many shapes and elude fixity. [...] The borders between home movies and other forms – including narrative film – constantly shift within different historical, cultural, and minority configurations. As unresolved open texts, home movies operate as a series of transversals, translations, and transcriptions between history and memory, between text and context, between the public and the private. (2008a, p. 9)

En somme, deux éléments fondamentaux sont à retenir quant à la conception du film de famille en tant qu'acte de communication : 1) Il constitue une production d'amateurs hétéroclite, marquée par des influences externes (clubs, publications), qui navigue variablement entre les sphères domestiques, sociales et civiques en montrant des éléments significatifs dans l'existence d'un groupe familial, de son entourage immédiat et de sa communauté d'appartenance; 2) Sa finalité première n'étant pas de délivrer un message précis, mais d'impulser le réveil, le façonnage et le partage de la mémoire chez une communauté de communication intersubjective, il constitue un contenu lacunaire et indéterminé, un texte à intelligibilité partielle qui appelle sans cesse des gestes d'interprétation et d'édition. La combinaison entre ces composantes discursives et les composantes matérielles du médium configure l'expression des films de famille.

1.1.3 Composantes expressives

Dans *Paradise Recollected* (Rigole, 2008)¹², une œuvre de réemploi mobilisant et traitant des films de famille, le narrateur remarque que les cinéastes amateurs ont la liberté de filmer ce qu'ils veulent, de diriger leur regard sur ce qui caractérise leur existence, mais « *strangely enough, this selective memory seems to lead to generalization. Many people have similar memories, and many look exchangeable. At times, the uniformity is striking.* » Cette impression est partiellement confirmée par des études empiriques, notamment celles menées par le CHM (2011), Hetrick (2006), Norris Nicholson (2012), Odin (1995, 2017) et Sapio (2014), qui révèlent la présence d'un ensemble de récurrences thématiques et stylistiques dans la majorité des films de famille¹³.

Tout d'abord, leur style relève généralement du procédé expéditif du « point and shoot », c'est-à-dire sur un filmage peu soigné qui cherche à capter des moments de vie sur-le-champ, pendant qu'ils se produisent, au lieu d'élaborer une esthétique originale au fil d'expérimentations réfléchies. Cette rapidité d'exécution, souvent assortie d'une maîtrise déficiente des règles de composition, entraîne plusieurs imperfections qui brouillent la perception des images : sujet mal cadré, mise au point au mauvais endroit, caméra chancelante, zooms trop rapides ou trop rapprochés, ruptures causées par des coupes et des raccords aléatoires, paroles presque inaudibles, bruits parasites autour du micro, etc. À cela s'ajoutent le voile vaporeux et la texture granuleuse et éraillée rendus par de nombreuses pellicules de format substandard.

Globalement, le film de famille est peu structuré et possède une trame narrative émiettée qui enchaîne des bribes d'actions disparates captées ici et là. Il respecte l'ordre chronologique, mais selon une fréquence

¹² IICADOM. *Paradise Recollected*: https://archive.org/details/IICADOM_0000

¹³ Il est certes impossible de généraliser, car les films de famille existent en quantité considérable et leur expression varie inévitablement d'une époque à l'autre, d'un milieu à l'autre et d'un filmeur à l'autre. Il se dégage tout de même certaines tendances, voire certains stéréotypes, qu'il importe de pointer ici. Les qualités expressives des films de famille et leurs multiples utilités seront quant à elles abordées dans la section 2.1.

irrégulière (sauts dans le temps), et sa délimitation est incertaine et sujette à interprétation : si quelques séquences, pouvant être considérées comme des films à part entière, présentent clairement une situation avec une unité de lieu, de temps et d'action bien définie, la plupart s'amorcent au cœur d'une action et se terminent abruptement, en offrant peu de détails permettant de les contextualiser en eux-mêmes et par rapport à l'ensemble, qui forme une accumulation indifférenciée. Les opérations de montage aident parfois à préciser la teneur des images, mais elles sont plutôt rares et servent avant tout à insérer des intertitres succincts. Curieusement, la forme fragmentaire et les défauts stylistiques des films de famille renforcent leur fonction communicative, puisqu'en nuisant à la compréhension des images en elles-mêmes, ces lacunes incitent les spectateurs-témoins à prendre activement part à la description de ce qu'il voit à l'écran et à partager leurs réflexions et leurs souvenirs. Le sens et la portée des images se dessinent donc essentiellement au fil de visionnements participatifs.

Cerner les principaux sujets des films de famille se révèle délicat, puisqu'ils parlent à la fois de tout et de rien, qu'ils sont l'expression de la vie en général, mais à travers des situations ordinaires qui reçoivent normalement très peu d'attention médiatique ou artistique. La portabilité des caméras permet en fait aux cinéastes amateurs de se déplacer sans encombre au sein de leur environnement, et parfois dans ceux étrangers, et d'y enregistrer le cours des choses. De grands thèmes communs ressortent ainsi régulièrement des études empiriques, dont les loisirs, les activités quotidiennes, les fêtes, les manifestations publiques, les sports, les arts, les métiers et les industries, les transports, l'alimentation, l'habillement, les bâtiments et l'architecture, la nature, les voyages, les pratiques traditionnelles, les cultures étrangères, etc. Dans l'intention de raffiner ces catégories, le CHM (2011) suggère, de façon mi-sérieuse, mi-ludique, des tropes relatifs à des passages qui combinent un sujet et une posture de réalisation, tels que le « Road shot », où les paysages sont filmés de la voiture en mouvement, le « Human diversity as curiosity », qui montre des individus d'une autre ethnie comme s'ils étaient des objets, le « Look Ma, no hands », qui valorise l'exécution de cascades et d'actes téméraires, ou encore le « Check out our stuff », dans lequel la famille pose fièrement aux côtés de la nouvelle voiture ou des cadeaux de Noël.

Odin (2017), Sapio (2014) et Schneider (2003) affirment de leur côté, suivant toujours l'approche sémiopragmatique, que le film de famille relève de l'esthétique relationnelle : « One must see the act of using small-gauge film equipment as a way for amateur cinematographers to insert themselves into a system of relationships. As a rule, the home movie is the moviemakers' way of interacting with family. » (Schneider, 2003, p. 175) La volonté d'interagir se situe dans le fait de réaliser et de visionner des films en famille, mais également dans la composition même des films. En plus de présenter des contenus fragmentaires qui encouragent l'articulation intersubjective de récits lors du visionnement, les films de famille déploient diverses figures stylistiques issues de la rhétorique photographique, dans lesquelles la caméra agit à titre d'entre-deux : longues poses de groupe, panoramiques sur les visages, regards et adresses à la caméra, gestes à l'intention du filmeur, etc. L'utilisation de ces figures contribue autant à surmonter le mutisme de certaines productions qu'à créer une forme d'intimité, en évoquant le dialogue entre le filmeur et les filmés. Cette mise en scène de l'unité familiale se fait en outre sur le mode de l'euphorie, d'une part, parce que la famille

désire se fabriquer une collection de souvenirs en prévision d'une réactivation du bonheur dans le futur et, d'autre part, parce que la durée d'enregistrement permise par la majorité des bobines est assez courte (quelques minutes) et force à faire des choix. L'accent est alors nécessairement mis sur les moments joyeux et harmonieux, plutôt que sur une vision exhaustive qui inclurait des moments de douleurs, de dispute et d'ennui. La majorité accepte de « jouer le jeu » du bonheur en paradant devant la caméra et en entretenant ou en simulant la bonne entente. Les couleurs vives rendues par les pellicules les plus populaires, notamment le Kodachrome, renforcent sensiblement cette expression d'un passé idyllique.

Selon Hetrick (2006), l'esthétique relationnelle est également effective dans les « community vernacular films », mais sous une forme quelque peu différente. Ils sont d'abord fréquemment tournés avec des caméras vidéo qui, en permettant de filmer pendant quelques heures, n'obligent pas à choisir ou à « programmer » des moments de tournage précis. Cela occasionne une plus grande spontanéité chez les filmés, qui oublient plus facilement le dispositif, et multiplie les possibilités d'enregistrer des faits anodins ou imprévus. Fondés sur la volonté de documenter soigneusement l'environnement immédiat, les « community vernacular films » prennent modèle sur le film de famille traditionnel, le documentaire ethnographique, le reportage journalistique et la vidéo de surveillance pour traiter de situations et préoccupations locales. Les filmeurs sont souvent très engagés dans leur communauté et ils souhaitent la rendre visible telle qu'elle est, en dressant des portraits assez fidèles de ses membres et de leurs activités. Ils laissent par conséquent les filmés agir naturellement et employer un langage de tous les jours, tout en basant leur « camera choices on respect and compassion toward individuals depicted or affected by the events shown » (Hetrick 2006, p. 74). Ils empruntent des techniques répandues dans le cinéma documentaire afin de faire ressentir l'ancrage dans un milieu de vie spécifique.

Une dynamique entre l'universel et le local prévaut en réalité pour l'ensemble des films de famille. À première vue, ils se ressemblent tous, il y a un esprit ou un effet « film de famille » reconnu (Journot, 2011; Odin, 2017) qui évoque les thèmes du quotidien, un style négligé et l'esthétique relationnelle. Cependant, au-delà de cette expression généralisée, chaque film de famille témoigne des activités, des coutumes et des espaces spécifiques à un groupe socioculturel ou à un milieu de vie en déployant une « culture visuelle domestique » qui lui est propre (Mörner, 2011; voir 2.1.2.1).

Au final, les films de famille sont des productions socioculturelles riches et complexes aux propriétés continuellement fluctuantes. Des composantes matérielles, discursives et expressives semblables se retrouvent d'un film à l'autre, mais chacun se conçoit en fonction d'un contexte de création et d'un milieu de vie singuliers.

1.2 Facteurs problématiques

La constitution des films de famille en tant qu'archives historiques représente un véritable défi tant sur le plan théorique pour la discipline archivistique que sur le plan pratique pour l'archiviste. Plusieurs facteurs problématiques, touchant l'ensemble des étapes du processus d'archivage, peuvent être pointés, facteurs faisant chacun naître une série de questionnements qui guideront notre travail de recherche.

Il existe d'abord une quantité considérable et pratiquement indéterminable de films de famille qui se révèlent uniques, car étant des productions inédites souvent enregistrées en une seule copie (l'enregistrement d'origine), et en même temps tous semblables les uns aux autres, car présentant généralement les mêmes éléments thématiques et stylistiques. Cette unicité non originale rend délicat le travail d'évaluation qui consiste, pour les documents non institutionnels, à « établir les valeurs d'un fonds ou d'une collection d'archives dans le but de déterminer la pertinence de son acquisition » (CCA, 1995, p. 50) par rapport à la mission du service d'archives et aux besoins des usagers actuels et potentiels. Les ensembles de documents jugés pertinents font ensuite l'objet d'une sélection ayant pour but de distinguer et de choisir, selon des critères qualitatifs, les documents qui « présentent une richesse documentaire optimale dans l'optique de chaque besoin spécifique d'information, afin d'atteindre un maximum de documentation avec un minimum de documents » (Booms, 2001-2002, p. 36). L'unicité de la majorité des films de famille entrave ce travail d'évaluation-sélection, puisque chaque film, dans son contenu et sa matérialité, est potentiellement porteur d'informations singulières pouvant être scientifiquement, historiquement ou culturellement significatives pour les chercheurs, la société ou la communauté où il a été créé. Inversement, même s'ils sont uniques, très peu de films possèdent un caractère d'exception, voire simplement distinctif, qui justifierait explicitement leur sélection par rapport aux autres. Confronté à des documents communs, faiblement structurés, redondants et incomplets, l'archiviste peut difficilement mettre de l'avant les critères d'originalité et de « densification qualitative » de l'information (Booms, 2001-2002, p. 13) pour effectuer sa sélection. Les questions qui se posent sont :

- Quelles sont les qualités et les utilisations possibles des films de famille? (Voir 2.1)
- Qui en fait l'utilisation, pourquoi et comment? (Voir 2.1)
- Les principes, les critères et les méthodes mis de l'avant par les approches d'évaluation traditionnelles sont-ils adéquats face à ce type de documents? (Voir 2.2, 3 et 4)

Le second facteur problématique est la dispersion des films de famille chez les particuliers. En plus de ne pas connaître le nombre de films produits, on sait rarement qui les a produits et qui en sont présentement les détenteurs. Des amateurs de toute origine et de toute classe sociale ont pu réaliser des films, surtout à partir des 1960 avec la réduction des coûts des appareils et des supports. Par la suite considérés autant comme des trésors familiaux que comme des « lourdeurs du dimanche soir » qu'on ne veut plus revoir, les films ont parfois été légués d'une génération à l'autre et précieusement conservés par un des membres de la famille, parfois oubliés au fond d'un garde-robe, parfois vendus dans des bric-à-brac, et parfois carrément jetés aux ordures. Identifier les détenteurs actuels des films s'avère ainsi presque impossible, et leur acquisition, c'est-à-dire leur entrée dans un service d'archives, pose un défi de communication. Il faut effectivement trouver des moyens de rejoindre une multitude d'individus, notamment les personnes plus âgées qui ont pu produire eux-mêmes des films, leurs enfants et leurs petits-enfants à qui les films ont pu être transmis, ainsi que tous ceux qui ont pu en prendre possession d'une manière ou d'une autre, par exemple les gens qui, en achetant une vieille caméra ou un vieux projecteur, ont aussi recueilli des boîtes

de films. Il faut en outre songer au fait que la plupart des détenteurs fréquentent probablement assez peu les espaces de culture et de mémoire, et donc qu'ils n'ont pas nécessairement conscience de l'intérêt « public » des films qu'ils possèdent et encore moins de la possibilité de les remettre à une initiative d'archivage. Les questions qui se posent sont :

- Quelles stratégies de communication permettraient d'entrer en contact avec un maximum de détenteurs de films de famille? (Voir 4.1)
- Quels arguments ou démonstrations aideraient à les convaincre de remettre leurs films à une initiative d'archivage? (Voir 4.1 et 4.2)
- Comment assurer un contrôle des droits de diffusion, d'utilisation et de modification? (Voir 4.1)

Le troisième facteur problématique concerne la dégradation rapide des supports matériels et l'obsolescence des appareils de lecture. Dans des conditions de manipulation et de conservation optimales, la durée de vie des bobines filmiques peut dépasser 500 ans, alors que celle des cassettes vidéo, beaucoup plus fragiles, dépasse rarement 75 ans (Bogart, 1995; Iraci, 2018; Khouri, s. d.; Memoriav, 2001). Ces durées doivent toutefois être envisagées à la baisse dans le cas des films de famille, considérant que les bonnes techniques de manipulation des supports sont mal connues ou bien négligées par la plupart des non-spécialistes. Les films sont aussi souvent rangés au sein d'environnements non contrôlés, tels que les greniers et les garages, où surviennent de brusques changements de température et d'humidité qui affectent la durabilité des supports. En plus de supports abîmés, l'archiviste fait face à une variété de formats substandard désuets, comme le 9,5 mm ou le VCR, nécessitant des appareils de lecture particuliers qui ne sont plus fabriqués et distribués à grande échelle. Un « fossé d'obsolescence » (Bachimont, 2009) risque alors de se creuser au fil des ans, c'est-à-dire que la connaissance technique et l'instrumentation associée pour exploiter l'information conservée risque de disparaître peu à peu du système technique courant. Pour maintenir la lisibilité technique des films, et donc l'accès physique à leur contenu, il faut assurer la conservation et la restauration des appareils de lecture désuets, mettre au point de nouveaux dispositifs de lecture, reproduire l'information contenue sur des supports abîmés vers des supports intacts, convertir les formats désuets en formats actuels, ou encore effectuer une migration numérique, toutes des actions qui peuvent s'avérer coûteuses et techniquement complexes. Même si certains appareils sont toujours disponibles, des stratégies de préservation doivent être adoptées pour éviter des pertes irrémédiables, étant donné que chaque lecture abîme le support et que les films de famille n'existent souvent qu'en un enregistrement unique. Les questions qui se posent sont :

- Comment préserver à long terme la lisibilité technique et l'accès physique au contenu des films de famille? (Voir 4)
- Quels principes devraient guider les stratégies de préservation des films? (Voir 2.2 et 4)

Le quatrième facteur problématique dans l'archivage des films de famille est leur signification lacunaire et le manque d'informations contextuelles concernant leur création, leur diffusion et leur conservation. Comme nous l'avons déjà souligné, la plupart des films ne sont qu'une suite de fragments de vie raboutés les uns aux autres, sans mise en contexte et sans structure narrative. Leur finalité n'est pas de dire ou de raconter par eux-mêmes, en prévision d'un spectateur externe, mais de servir de matériaux de base à la discussion et à la fabrication commune de la mémoire au sein d'une communauté de communication restreinte et familière; c'est surtout à travers les commentaires émis lors du visionnement que les films informent et font sens. Étant donné que ces commentaires sont rarement enregistrés et que chaque « home movie is bound to be *sui generis*, unpredictable and quirky » (Taves, 2008, p. 163), le déplacement d'un film hors de son milieu d'origine crée un « fossé d'intelligibilité » (Bachimont, 2009, 2010), un écart entre l'information perceptible et la capacité, voire la possibilité, pour un lecteur de la décoder et de la comprendre. Au problème de lisibilité technique s'ajoute donc un problème de lisibilité culturelle, au sens où les intentions des créateurs, les éléments filmés, ainsi que les codes sémiotiques et les expressions propres à la communauté de communication d'origine demeurent difficilement saisissables pour les lecteurs actuels, d'autant plus s'ils observent des contenus produits dans un lieu éloigné géographiquement ou par des individus d'une autre ethnie. C'est là le défi majeur de l'archiviste avec les films de famille : les traiter et les rendre accessibles intellectuellement. Leur acquisition et leur simple diffusion sur le web ne suffisent pas, car « even when catalogued, nontheatrical films can be particularly vulnerable to digital invisibility. How do you write a search query for a home movie with no title and a maker whose name is unknown? » (Hall, 2014, p. 57) L'archiviste doit trouver des moyens de faire parler et de transmettre les films de famille. Les questions qui se posent sont :

- Qu'est-ce qui aiderait à mieux appréhender leur contenu et leur portée? (Voir 1.1, 2.1 et 4)
- Quels gestes descriptifs, discursifs ou créatifs aideraient à faire signifier les films et à assurer leur lisibilité culturelle (Voir 2.1.3 et 4)?
- Comment favoriser l'interprétation, l'exploitation et le partage des films par divers utilisateurs? (Voir 4)

1.3 Constats, pistes de recherche et méthodologie

Malgré ces facteurs problématiques, de nombreuses initiatives d'archivage de films de famille ont été mises sur pied au cours des dernières décennies à divers endroits sur la planète (voir annexe 1).

Nous émettons trois constats devant le développement assez récent de ces multiples initiatives. Le premier est qu'il révèle une préoccupation archivistique nouvelle envers les films de famille, et ce, en raison d'un attrait grandissant des chercheurs, des artistes et de la population en général pour ce type de documents. Ayant longtemps été négligés par les centres d'archives, les films de famille ont commencé à être archivés et diffusés petit à petit à partir des années 1980, avec une intensification dans les années 2000, au moment où certains archivistes et autres individus jouant le rôle d'archivistes ont découvert qu'ils intéressaient de plus en plus de gens et qu'ils pouvaient être utiles dans différents contextes informationnels et sensibles.

De ce constat naît une première piste de recherche, que nous suivrons dans la partie 2, qui consistera à établir les qualités et les utilisations possibles des films de famille (objectif A) et à examiner en quoi leur prise en considération nous incite à repenser certaines conceptions à la base de l'évaluation des archives et la constitution du patrimoine (objectif C).

Tout d'abord, à partir d'une analyse de la littérature multidisciplinaire concernant leurs différentes qualités informationnelles et sensibles et l'observation d'utilisations particulières, nous répondrons à la question suivante : En dépit de leur caractère trivial, redondant et lacunaire, qu'est-ce qui justifie l'archivage des films de famille et leur constitution en tant qu'archives historiques? (2.1) Plus précisément, nous chercherons à découvrir en quoi ils peuvent être des sources d'informations originales aidant à répondre aux besoins spécifiques de différents utilisateurs et en quoi leur utilisation permet d'enrichir et diversifier notre vision du monde. Nous relèverons trois grandes valeurs ou raisons de les archiver, soit la raison historique et savante (2.1.1), la raison culturelle et patrimoniale (2.1.2) et la raison esthétique et sociopolitique (2.1.3).

Tenter de comprendre à quoi peuvent servir les films de famille représente une démarche théorique essentielle qui contribuera, d'une part, à baliser et éclairer le jugement de l'archiviste lorsqu'il doit en évaluer et en sélectionner et, d'autre part, à mieux envisager leur traitement (classification, description, indexation, préservation) et leur diffusion, au sens où l'archiviste accomplira ces tâches avec plus de justesse s'il sait plus exactement qui utilise les films, comment et pourquoi. Autrement dit, mener cette réflexion permettra une meilleure adéquation entre le travail archivistique portant sur les films de famille et les besoins et les modalités d'utilisation de différents utilisateurs.

Nous prolongerons ensuite notre réflexion vers un cadre archivistique plus large et observerons des politiques officielles et des positions adoptées par différents groupes d'intérêt en se demandant : En quoi la reconnaissance de la valeur des films de famille et les initiatives d'archivage qui en découlent participent-elles au renouvellement des perspectives entourant l'évaluation des archives et la constitution du patrimoine? (2.2) Nous verrons qu'elles s'inscrivent dans la pensée et le mouvement des films orphelins qui, depuis les années 1980, revisitent la notion de « patrimoine audiovisuel » en y admettant tous les types de documents audiovisuels produits « outside the commercial mainstream » (Streible, 2007) et, de façon plus fondamentale, en privilégiant la diffusion et l'utilisation des archives à leur unique préservation. Les actions menées par les tenants de ce mouvement entraînent graduellement des modifications aux politiques de préservation des films et invitent à élargir les champs d'intervention archivistique.

Le deuxième constat que nous émettons à propos de l'archivage des films de famille est qu'il se situe justement dans un entre-deux de la pensée archivistique. D'une part, la reconnaissance de la valeur de ces documents produits majoritairement par des gens ordinaires ou issus de minorités découle des avancées de l'approche postmoderne, qui met l'accent sur le pouvoir sociopolitique des archivistes et la nécessité d'offrir des représentations plus diversifiées de la société. D'autre part, les pratiques qui sont déployées pour les archiver appartiennent davantage à l'approche contemporaine, qui met l'accent sur l'exploitation des archives et la participation directe des membres de la communauté.

La partie 3 nous servira ainsi à situer l'archivage des films de famille au sein du renouvellement des perspectives archivistiques (objectif C), tout en prolongeant la réflexion sur leur valeur (objectif A) et en amorçant la réflexion sur les pratiques déployées pour les archiver (objectif B). Dans cette partie plus théorique, basée sur l'analyse d'une sélection de textes archivistiques et philosophiques, nous présenterons sommairement les approches archivistiques postmoderne (3.1) et contemporaine (3.3) ainsi que les liens qui les unissent (3.2).

Nous verrons d'abord que l'approche postmoderne insiste sur le pouvoir de l'archiviste dans la « configuration du sensible » (Rancière, 2000) du fait qu'il possède la fonction autoritaire de choisir les documents qui seront élevés au statut d'archives, c'est-à-dire au statut de sources informationnelles et sensibles valables pour la constitution de l'identité et de la mémoire des peuples. L'archiviste a le pouvoir d'élargir le champ des possibles en faisant entrer dans les archives de nouveaux types de documents produits par les créateurs les plus divers, dont les films de famille.

Nous soulèverons ensuite l'élément-clé qui relie les approches postmoderne et contemporaine, à savoir le fait que les archives n'ont jamais de terme ni de signification définitive, puisqu'elles constituent des entités ouvertes et dynamiques dont le sens se renouvelle à chaque fois qu'une conscience humaine effectue un acte de lecture-utilisation qui en réactive les potentialités. Par conséquent, ce n'est pas seulement l'accumulation des archives, mais surtout leur expérimentation et leur ré-énonciation sous forme de récits qui permettent aux mémoires individuelles et collectives de se régénérer.

Nous présenterons finalement les grandes orientations de l'approche contemporaine qui est encore en train de se définir. D'une part, des auteurs comme Klein poursuivent l'idée selon laquelle les archives sont des potentiels à débusquer et à réactiver en positionnant les actes d'exploitation « au cœur de toute pratique archivistique et de toute pensée des archives » (2014, p. 264). D'autre part, le modèle des « community archives » ou « archives de communauté » s'impose de plus en plus, modèle dans lequel les espaces, pour la plupart numériques, et le travail d'archivage sont directement gérés par les membres de la communauté. Si elles permettent de figurer des pratiques d'archivage mieux adaptées aux besoins et aux manières de faire des utilisateurs, les archives de communauté soulèvent aussi leur lot de problèmes concernant le fondement même des archives.

Le troisième constat que nous émettons à propos des initiatives d'archivage de films de famille est que plusieurs d'entre elles se développent en marge des grandes institutions, par l'entremise de petits organismes régionaux ou regroupements indépendants, réunissant des collectionneurs, des historiens, des réalisateurs, des chroniqueurs, etc., qui suivent le modèle des archives de communauté. Profitant presque toutes des possibilités offertes par le numérique, ces initiatives tentent de surmonter les problèmes que pose l'archivage des films de famille en déployant des pratiques parallèles. Les voies qu'elles explorent sont celles de la participation active de la communauté, des parcours éditoriaux, des collections d'archives, où se renouvelle notamment le principe de provenance, et de la mise en relation des collections et des données.

Nous suivrons cette piste de recherche dans la partie 4 en examinant les pratiques déployées pour archiver les films de famille (objectif B) et en se demandant en quoi il nous incite à reconsidérer le rôle de

l'archiviste et certaines pratiques d'archivage traditionnelles (objectif C). Nous alternerons ici entre analyse empirique et réflexion théorique, c'est-à-dire que nous procéderons à quelques études de cas qui nous permettront chacune de mettre en évidence des problématiques d'archivage et de réfléchir aux moyens de les résoudre. Il s'agit d'une enquête descriptive ponctuelle qui vise à mieux comprendre en quoi consistent les initiatives d'archivage de films de famille, comment elles procèdent, et quelles sont leurs implications pour l'archivistique.

Les cas étudiés ont été choisis délibérément dans le triple but de privilégier le contexte québécois et canadien, d'assurer une représentativité des initiatives en termes d'étendue et de ressources, et d'analyser diverses manières de faire. En premier lieu (4.1), nous mettrons en parallèle les pratiques d'archivage plus traditionnelles de Bibliothèque et Archives Canada, une grande institution nationale, aux pratiques alternatives de l'initiative *Mémoires vives* menée par Paraloeil, un organisme régional s'alignant sur le modèle des archives de communauté. En second lieu (4.2), nous soulignerons en quoi l'environnement numérique bouleverse les fondements de la transmission et examinerons comment deux initiatives tentent d'y entretenir le sens des archives en les rassemblant en collections et en posant des gestes d'édition critique, de mise en récit et de partage, soit l'initiative *Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire* menée par Ciclic, une agence régionale pour la culture, et l'initiative *J'ai la mémoire qui tourne* menée à l'échelle du Québec par un regroupement de collectionneurs et de producteurs de contenus. Enfin (4.3), nous observerons quelques pratiques porteuses, dont celles de l'organisme indépendant Center for Home Movie, qui tentent d'améliorer l'accessibilité, le traitement et l'exploitation des archives par la mise en relation de collections et de ressources. Afin de donner une meilleure vue d'ensemble et enrichir notre réflexion, nous invoquerons parfois d'autres exemples.

Les initiatives seront étudiées à travers une analyse de leur site web et de la documentation disponible à leur égard, qui comprend entre autres des documents présentant leur mission et leurs politiques, des articles de revues savantes ou spécialisées à leur sujet, des communications données par leurs responsables, etc. Qui plus est, des entrevues ont été réalisées avec certains artisans, soit Caroline Forcier-Holloway, archiviste spécialisée dans la gestion des documents audiovisuels et responsable des films amateurs et de famille à Bibliothèque et Archives Canada; Julien Boisvert, cinéaste et graphiste responsable de l'initiative *Mémoires vives*; et Sylvain Cormier, critique culturel et collectionneur ayant mis sur pied l'initiative *J'ai la mémoire qui tourne*. Effectuées dans un cadre semi-formel par téléphone ou questionnaire papier, les entrevues reposaient sur des questions ouvertes visant à mieux comprendre l'origine, le développement, les pratiques, les réalisations et les perspectives des initiatives d'archivage, mais aussi le rapport personnel des artisans envers les films de famille ainsi que leur vision du patrimoine audiovisuel.

En somme, notre recherche tentera de saisir en quoi la prise en considération des films de famille et les pratiques alternatives déployées pour les archiver participent au renouvellement de la pensée et des pratiques archivistiques.

2. Valeur des films de famille

N'étant pas financés par les gouvernements, diffusés publiquement ou exploités commercialement, les films de famille ne sont soumis au dépôt légal sur aucun territoire et ne sont donc pas obligatoirement archivés. Leur archivage dépend à la fois de la volonté de leurs détenteurs, qui doivent consentir à les remettre à un service d'archives, et de l'évaluation effectuée par les services d'archives, qui choisissent ou non d'endosser leur acquisition, leur traitement matériel et intellectuel, leur préservation et leur diffusion.

Mais pourquoi choisir, parmi tous les documents existants, d'archiver les films de famille en y investissant quantité de ressources humaines, financières et matérielles? En quoi leur archivage peut-il contribuer à remplir la mission de services d'archives et à enrichir le patrimoine documentaire de diverses communautés et nations? Quelle est la valeur de ces documents produits en quantité considérable et étant souvent triviaux, redondants et lacunaires?

Afin d'éclairer ce difficile travail d'évaluation, qui représente « le nœud dur de la discipline archivistique » (Couture, 1999, p. 17), nous viserons d'abord dans cette partie à établir les qualités informationnelles et sensibles des films de famille et leurs utilisations possibles au-delà du cercle familial où ils ont été créés (2.1). Nous présenterons ensuite les avancées réalisées au cours des dernières décennies en ce qui a trait à leur reconnaissance et examinerons en quoi ces avancées s'inscrivent dans le mouvement des films orphelins qui revisite les perspectives entourant la constitution du patrimoine audiovisuel (2.2).

2.1 Qualités et utilisations possibles

De manière générale, l'évaluation est l'acte de juger de la valeur des documents pour leur créateur (valeur primaire) et pour la société (valeur secondaire), et de déterminer en conséquence leur temps de conservation et leur constitution ou non comme archives définitives. La valeur primaire se définit comme la « qualité d'un document fondée sur les utilités premières et administratives que lui ont données ses créateurs, en d'autres mots sur les raisons pour lesquelles le document a été créé » (Couture et Rousseau, 1994, p. 102). La valeur secondaire se définit quant à elle comme la « qualité que possèdent certains documents fondés sur leur utilité seconde ou scientifique ainsi que sur les caractères de témoignage privilégié, authentique et objectif [au sujet du créateur] ou d'information générale [au sujet de la société] qui y sont contenus » (Rousseau et Couture, 1994, p. 294).

Se situant à la base de toute démarche archivistique, l'évaluation représente l'« aspect essentiel d'une conservation consciente, raisonnée, planifiée et organisée des archives [...] et englobe des décisions irréversibles qui sont indispensables à la bonne marche administrative de la société et à la saine constitution et gestion de son patrimoine collectif » (Couture, 1998, p. 17). Malgré son importance, « l'évaluation a toujours été un élément controversé de la théorie et de la pratique archivistiques », d'autant plus par rapport aux documents audiovisuels où la littérature est pendant longtemps demeurée « largement non pertinente » (Kula, 2005-2006, p. 103). Il en va de même pour les documents personnels où les considérations émotionnelles et intersubjectives, qui prévalent sur les considérations administratives et opérationnelles,

sont peu abordées. Couture (1996-1997; 1998; 1999), dans la lignée de Booms (1987), Cook (1979; 1992) et Taylor (1990), a néanmoins énoncé deux principes directeurs qu'il s'avère particulièrement judicieux d'appliquer au moment d'évaluer des documents non institutionnels (privés ou personnels) dans le but de faire l'acquisition.

Le premier vise à assurer une représentativité « de toutes les activités de l'ensemble de la société » en donnant une « dimension sociale » au jugement archivistique (Couture, 1998, p. 10-11). Même si les manières d'y parvenir varient énormément, la majorité des archivistes, particulièrement ceux prônant l'approche postmoderne (voir 3.1), estiment que « les ressources documentaires archivistiques se veulent un miroir de la société dans lequel les citoyens peuvent voir, dans le contexte d'une suite d'images, se refléter des générations antérieures » (Hanson cité dans CCA, 1995, p. 50) et qu'en conséquence, ils doivent chercher à « acquiescer collections reflecting the total complexion of society » (Cook, 1979, p. 141)¹⁴. Cela implique entre autres d'acquiescer des documents provenant autant de grandes institutions que de petits organismes, autant de personnalités connues que d'individus ordinaires, et ce, dans tous les champs d'activités de la société. Ce principe peut guider non seulement l'élaboration de la politique d'acquisition d'un service d'archives, mais aussi la mise en place de « stratégies de documentation » où les services d'archives d'une même région se concertent afin d'élargir les champs et les sites d'acquisition sans empiéter l'un sur l'autre (Cox, 1990; Samuels, 1986).

Complémentaire du premier, le second principe directeur, davantage mis de l'avant par les tenants de l'approche contemporaine (voir 3.3), vise à trouver « l'équilibre entre les considérations relatives au contexte de création des archives et celles liées à leurs utilisations » (Couture, 1998, p. 12), ce qui veut dire que l'archiviste doit considérer non seulement les activités de divers créateurs, mais également les activités de divers utilisateurs. Toute évaluation doit avoir pour but de déterminer par qui, comment et pourquoi les documents ont été créés, c'est-à-dire le contexte de création d'origine, et également par qui, comment et pourquoi les documents peuvent être réutilisés, c'est-à-dire les contextes d'utilisation actuels, puis envisager les articulations possibles entre les deux niveaux. Le respect de ce principe procure un triple avantage : 1) la connaissance du contexte de création permet de traiter les archives avec plus de précision; 2) la connaissance des contextes d'utilisation permet d'élargir le cadre de référence des archives définitives, soit « l'ensemble des domaines d'activités auxquels les archivistes se réfèrent pour assigner, ou non, une valeur secondaire aux documents » (Klein, 2014, p. 78); 3) l'articulation des contextes permet d'appréhender les archives dans leur rapport au temps et d'entrouvrir les possibilités de lecture.

Considérant ces deux principes directeurs, nous examinons dans cette partie les qualités et les utilisations possibles des films de famille en tentant d'établir des liens entre leurs contextes de création et d'utilisation, entre leur raison d'être première et leurs potentiels « secondaires ». Nous relevons trois grandes valeurs ou

¹⁴ L'énonciation de ce principe demeure similaire à travers le temps, alors qu'encore aujourd'hui, BAC « vise à constituer une collection de documents patrimoniaux représentative de la complexité de la société canadienne et des événements qui la façonnent, qu'ils se déroulent au pays ou à l'étranger » (2016a, p. 4).

raisons de les archiver, toutes fortement liées les unes aux autres, soit la raison historique et savante (2.1.1), la raison culturelle et patrimoniale (2.1.2) et la raison esthétique et sociopolitique (2.1.3).

2.1.1 Raison historique et savante

2.1.1.1 Les traces du quotidien

Les films de famille possèdent tout d'abord un grand intérêt pour la recherche savante, parce qu'ils ont été produits par des individus de toute origine sociale et ethnique qui cherchaient à mettre en mémoire certains aspects de leur vie domestique, sociale et professionnelle. Ils constituent des sources inédites qui donnent un accès privilégié aux réalités quotidiennes d'une multitude de familles et de communautés et qui, partant, fournissent de l'information sur une foule d'éléments moins bien documentés par les autres types de sources ou bien sous-représentés au sein des sociétés.

Le premier motif qui incite à archiver les films de famille est assez convenu et vise à étoffer le fonds d'archives de personnalités connues en offrant un point de vue différent sur leur carrière ou leur œuvre. La Library of Congress (LOC)¹⁵ possède entre autres des centaines de films montrant des artistes ou des inventeurs, comme Ernest Hemingway, Albert Einstein et Thomas Edison, la FDR Presidential Library & Museum¹⁶ possède des films réalisés par Eleanor Roosevelt, l'épouse de l'ancien chef d'État Franklin D. Roosevelt, tandis que l'Academy Film Archive¹⁷ possède des films provenant de nombreux artisans de l'industrie cinématographique, dont l'acteur Douglas Fairbanks et les réalisateurs Alfred Hitchcock et John Huston. Montrant des épisodes familiaux traditionnels, tels que des fêtes d'enfants, des parties de chasse et des réceptions informelles, les films archivés font entrevoir la vie privée des personnalités et aident ainsi à mieux saisir leurs traits de caractère et les raisonnements derrière leurs actions.

Les films les plus intéressants pour la recherche sont toutefois ceux produits par les individus ordinaires qui, paradoxalement, sont remarquables en raison de leur côté tout à fait ordinaire. C'est qu'ils permettent d'étudier le déroulement et la texture de l'existence quotidienne à travers la mise en évidence des activités et gestes courants de tout un chacun. Aux yeux de Prelinger, « there's a density in the way home movies portray ordinary activities that makes them much more than ordinary records » (cité dans Brosnahan, 2017). Les films de famille mobilisent en effet parfaitement la capacité du médium cinématographique à capter et à faire ressentir le cours même du vivant, c'est-à-dire ce qui se passe en temps « réel » et que nous ne voyons normalement pas à l'œil nu, car trop fugace. Dans une perspective anthropologique, ils servent l'approche modale qui scrute les « modes de vie, d'action et de connaissance, les manières d'être et les modulations de comportements, y compris les plus apparemment anodins, non seulement dans la relation à l'espace, mais dans la dimension du temps ou, plutôt, de la durée » (Laplantine, 2005, p. 185-186).

¹⁵ Library of Congress: <https://www.loc.gov>

¹⁶ FDR Presidential Library & Museum : <https://fdrlibrary.org/>. À noter que la FDR Presidential Library & Museum se trouve sous les auspices de la National Archives and Records Administration (NARA).

¹⁷ Academy Film Archive: <http://www.oscars.org/film-archive>

Plus généralement, les films de famille font découvrir ou voir autrement des choses et des situations de vie que la plupart des instances documentaires, scientifiques ou journalistiques ne sont pas parvenues à enregistrer. Équipés de caméras portatives et libres de contraintes professionnelles et éditoriales, les filmeurs amateurs étaient en mesure de tourner en tout temps et en tout lieu, que ce soit lors de fêtes foraines, de manifestations syndicales ou de catastrophes naturelles, dans des manufactures rurales, des écoles de quartier, des cuisines communautaires ou des hôpitaux militaires, sur la plage, sur la route ou en forêt. Au moment où ils filmaient leurs proches avec le désir de se créer des souvenirs personnels, les filmeurs amateurs enregistraient également l'allure de leur monde dans ses grandes composantes comme dans ses détails les plus anodins. Ainsi, bien que ce ne soit pas leur raison d'être initiale, les films de famille peuvent être utiles à des chercheurs de tout horizon en leur procurant une panoplie d'informations sur l'aménagement du territoire, le travail des ouvriers, les styles vestimentaires, les codes de communication implicites, l'utilisation d'outils particuliers, l'organisation des services sociaux, les modes de transport, etc.

2.1.1.2 La vision des groupes minoritaires

Plus important encore, bon nombre de films de famille constituent « a visual practice emerging out of dispersed, localized, and often minoritized cultures, not a practice imposed on them » (Zimmermann, 2008a, p. 1). Des films de famille ont effectivement été volontairement réalisés à peu près partout sur la planète par des individus appartenant à des groupes minoritaires qui ont eu pendant longtemps une production documentaire restreinte et qui, conséquemment, pouvaient difficilement faire connaître et valoir leurs propres histoires et représentations. Un survol de collections d'archives, de recueils, d'études de cas et de programmes de colloques et de projections spéciales au sujet des films de famille permet de retracer, par exemple, des films montrant les populations des anciennes colonies françaises (Cinémoire¹⁸; INA¹⁹), néerlandaises (De Klerk, 2008; Eye Filmmuseum²⁰) et britanniques (Motrescu-Mayes, 2008, 2013, 2014), des films réalisés en temps de guerre (NHF, 2015²¹; Paasche, 2010; INA²²; IWM²³), notamment par des Nippo-Américains placés dans des camps d'internement durant la Seconde Guerre mondiale (Ishizuka et Nakamura, 2008; JANM²⁴), ou encore des films offrant différents points de vue sur la vie des Autochtones

¹⁸ Cinémoire. Films d'archives des anciennes colonies :

<http://www.cinememoire.net/index.php/archives-cinememoire-ligne/films-darchives-des-anciennes-colonies>

¹⁹ Institut national de l'audiovisuel (INA). La France coloniale : <http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees/la-france-coloniale>

²⁰ Eye Filmmuseum. Dutch East Indies: <https://www.eyefilm.nl/en/collection/search-and-watch/subcollections/dutch-east-indies>

²¹ Northeast Historic Film (NHF). 2015 Symposium: <http://oldfilm.org/content/2015-symposium>

²² INA. Conflits mondiaux : <http://www.ina.fr/themes/memoires-partagees/conflits-mondiaux>

²³ Imperial War Museums (IWM). Film and Video Archive: <http://www.iwm.org.uk/collections/film>

²⁴ Japanese American National Museum (JANM). Home Movie Collections: <http://www.janm.org/collections/homemovies/>

(Jones, 2014; NHF, 2010²⁵), des Afro-américains (AAHMA²⁶), des communautés noires et juives du Royaume-Uni (BFI²⁷), des personnes LGBT (Gee 2016, GLBTHS²⁸), ou des migrants (Brunow, 2012; Schneider, 2003).

L'intérêt de ces films de famille est immense, puisqu'ils sont souvent les seuls enregistrements audiovisuels, et parfois même les seuls enregistrements tous supports confondus, produits par des groupes en position de minorités ou habitant des territoires isolés. Les représentations du monde qu'ils véhiculent sont inédites et contribuent à enrichir et hétérogénéiser notre conception des différentes cultures et de l'histoire. Comme le dit bien Prelinger, ces films « document everyday rituals, ceremonies, and behavior; commonalities, but even more important, divergences » (2012). En vérité, ils offrent une vision propre à ces groupes minoritaires, une vision de l'intérieur qui révèle comment leurs membres se perçoivent, interagissent et fabriquent du sens à propos du monde qui les entoure. Zimmermann soutient en ce sens que les « home movies are always gendered and racialized. Sometimes referred to as “auto-ethnographies”, home movies position history as memory generated from the point of view of participants. » (2008a, p. 20)

Les films de famille permettent réellement d'élargir les possibilités historiographiques, politiques et savantes, parce qu'ils donnent accès à des réalités méconnues ou refoulées²⁹. En plus de faire découvrir les manières de vivre de groupes minoritaires, ils introduisent une part de subjectivité et d'imprévu qui remet en cause les discours officiels plus épurés. Motrescu-Mayes dénote par exemple que « many British home movies contain “accidental” scenes able to illuminate particular imperial politics, mores, traumas and psychologies » (2014, p. 106). Zimmermann signale pour sa part que ces fragments d'existence « operate as traces rather than as evidence. They visualize historical contradictions. Rather than inert and mythologized national imaginaries, amateur film is always forming. » (2008b, p. 276)

Ils peuvent ainsi servir à faire l'« histoire par le bas » ou la « microhistoire » (Ginzburg et Poni, 1981; Revel, 2010) des peuples en considérant l'énonciation de ceux qui ont trop souvent été écartés, ceux dont les paroles, les images et les pensées ont rarement fait autorité. Leur prise en compte comme sources documentaires valables s'inscrit dans l'approche généalogique de Foucault qui cherche à « faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimés, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait

²⁵NHF. 2010 Symposium: <http://oldfilm.org/content/2010-symposium>

²⁶ African American Home Movie Archive (AAHMA): <http://aahma.org/>.

²⁷ British Film Institute (BFI), Britain on Film: <http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>. Voir les collections « Black Britain on Film » et « Jewish Britain on Film ».

²⁸ GLBT Historical Society (GLBTHS) – Archives and Museum: <http://www.glbthistory.org/>

²⁹ À ce propos, le Japanese American National Museum considère que sa collection de films de famille contribue grandement à sa mission, profondément engagée, qui est « to promote understanding and appreciation of America's ethnic and cultural diversity by sharing the Japanese American experience. [...] We believe in the importance of remembering our history to better guard against the prejudice that threatens liberty and equality in a democratic society. We strive as a world-class museum to provide a voice for Japanese Americans and a forum that enables all people to explore their own heritage and culture. [...] We believe that our work will transform lives, create a more just America and, ultimately, a better world. » Voir JANM, *About the Museum*: <http://www.janm.org/about/>

les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie » (2001, p. 165). Bien entendu, il s'agit de sources lacunaires qui doivent être décrites et interprétées avec précaution.

2.1.2 Raison culturelle et patrimoniale

2.1.2.1 Témoins des cultures visuelles domestiques

La seconde grande raison d'archiver les films de famille, qui découle en quelque sorte de la première, est qu'ils révèlent les traits identitaires et la « culture visuelle domestique » (Mörner, 2011) du groupe socioculturel d'où ils émanent, c'est-à-dire la manière dont les individus conçoivent et figurent le monde dans lequel ils vivent. En effet, les documents créés dans un cadre personnel mais ayant pour but d'être montrés à l'entourage témoignent, d'un côté, des éléments significatifs de l'existence qu'il importe de saisir, de communiquer et de conserver en mémoire (quelles « traces » du Nous conçoit-on?) et, de l'autre, des conventions de représentation en vigueur à chaque époque et de leur évolution au fil du temps (comment fait-on voir ces traces?).

Comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, la production des films de famille est fortement marquée par un ensemble de contraintes matérielles, discursives et expressives liées au contexte socioculturel d'origine. En principe, les cinéastes amateurs sont libres de filmer ce qu'ils veulent dans des styles qui leur sont totalement propres. Camper signale toutefois que chaque type de film (fiction, documentaire, expérimental, éducatif, amateur, de famille, etc.) « comes complete with its own varied set of stylistic motifs, even with its own aesthetic, moral and cultural implications » (cité dans Czach, 2008a, p. 42). Aasman précise à ce sujet, en reprenant les propos de Gitelman (2008), que les pratiques médiatiques constituent des « socially realized structures of communication, where structures include both technological forms and their associated protocols, [...] that produce and represent historically and culturally specific experiences of meaning » (2016, p. 122). Les « protocols » doivent être compris comme des règles ou des comportements médiatiques, souvent assimilés et appliqués de manière inconsciente, qui conditionnent l'utilisation des dispositifs technologiques et la fabrication des contenus. Les sujets choisis et les manières de les représenter ne sont donc jamais neutres, mais s'ancrent dans un milieu et une époque donnés.

Zimmermann stipule dans cette optique que le film de famille « functions as a cultural artifact and as a mediator between the social and linguistic rules of a given culture » (1995, p. x). Depuis son livre fondateur *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, ses travaux examinent comment la pratique des films de famille évolue selon des déterminations technologiques, sociales et politiques sous l'influence du cinéma hollywoodien, de fabricants d'appareils, de publications spécialisées, de clubs amateurs, de groupes artistiques et de groupes d'intérêts communautaires. Dans le sillage des analyses discursives de Foucault, Zimmermann positionne l'« amateur film not as text, but as a series of power relations and negotiations between dominant film practices and marginal ones, between privileged knowledges and delinquent ones, between grand schematics and more local, specific knowledges » (2008b, p. 277).

Dans *Amateur Film. Meaning and Practice 1927-77*, Norris-Nicholson se penche également sur ce jeu de conformités et d'écarts en analysant de quelle façon les « amateur cine practices emerges as a dynamic

self-critical and diverse body of activity that co-existed and interconnected with more charted aspects of British cinema history, photography and leisure activity » (2012, p. 17). Au-delà des ressemblances globales, l'auteure remarque de nombreuses spécificités régionales, communautaires ou ethniques sur le plan des appareils utilisés, des histoires relatées, de l'esthétique déployée, etc., et met ainsi en évidence l'existence de cultures visuelles périphériques. Elle démontre que les pratiques filmiques amateurs sont conditionnées par maints facteurs environnants :

Amateur activities neither emerged nor evolved in a visual, socio-spatial or temporal vacuum. Filmmakers' private and personal statements about self, status and society were bound up with where and how they lived through. Their self-expression using available picture-making techniques mediated wider processes of identity formation, memory-shaping and social transformation. (2012, p. 18)

Les films de famille émanent d'un processus de « domestication » du médium cinématographique, au sens où des non-professionnels se sont approprié certains dispositifs technologiques et ont adapté les manières de les utiliser afin d'énoncer leur existence familiale pour eux-mêmes et aux yeux d'autrui. L'objectif des cinéastes amateurs est d'enregistrer des moments de vie jugés importants, coutumiers et valorisants qui pourront servir à élaborer une mémoire familiale commune, mais aussi à affirmer l'identité de la famille et son appartenance à un groupe et à un milieu de vie particuliers. Orgeron observe que même en voyage, la plupart des familles « search for "homelike" qualities away from home » (2006, p. 78) en filmant de simples moments familiaux, comme les repas ou les enfants qui jouent au parc, et en les juxtaposant à des scènes de découverte de l'inconnu. Cette reproduction de caractères domestiques à l'étranger vise à assurer la stabilité de la cellule familiale à l'intérieur d'un monde en transition et à énoncer le Nous vs le Eux, un Nous qui est à la fois familial et communautaire.

La production des films de famille est soutenue par la volonté de dire qui l'on est et sert à négocier son rapport à la réalité et aux autres. Dès lors, sans nécessairement sans rendre compte, les cinéastes amateurs ont développé des langages filmiques vernaculaires « that drew on examples and styles from elsewhere and infused them with localized significance » (Tepperman, 2014, p. 40). Ces langages possèdent tous une base commune qui puise dans les discours commerciaux, les pratiques professionnelles et les représentations nationales officielles, mais chacun d'eux respecte ses propres règles de production et dégage des spécificités socioculturelles à travers le choix des dispositifs employés (caméra, trépied, format de pellicule) et l'incorporation d'éléments expressifs singuliers, qu'ils soient thématiques (préoccupations quotidiennes, activités communautaires, manifestations folkloriques, lieux et paysages) ou stylistiques (mouvement de caméra singulier, teneur et allure des intertitres, présentation systématique).

Le contenu et la forme des films de famille apparaissent ainsi comme des marqueurs identitaires qui soulignent l'appartenance socioculturelle de leurs créateurs et révèlent leur manière particulière de se mettre en mémoire. En analysant plusieurs films produits dans un même milieu à une même époque, il est possible de déceler des dispositifs et des éléments expressifs récurrents et, partant, de découvrir concrètement avec quoi, de quoi et comment y était créée la mémoire familiale. Les films de famille sont donc des objets

privilegiés pour les chercheurs qui souhaitent étudier et comparer les différentes cultures, puisqu'ils permettent de distinguer les éléments de la représentation du Soi et du Nous qui sont universels de ceux qui sont plus spécifiques à un groupe ou à un milieu de vie. Ils permettent également d'explorer le métissage de cultures visuelles chez les migrants, en comparant les éléments subsistants de la culture d'origine aux éléments nouveaux empruntés à la culture d'adoption, de même que les modes d'expressions d'individus non conformistes : « Revisiting these inherited visible and material worlds can help in understanding the contested identities and experiences now often associated with (and constituted through) particular places, types of spaces and people's relationships with their surroundings. » (Norris Nicholson, 2012, p. 137)

En outre, l'existence d'une multiplicité d'appareils pour amateur et l'évolution rapide des fonctionnalités et des supports (introduction de la couleur et du son, passage du support filmique au vidéo puis au numérique) aident à mesurer l'impact de la technologie sur le processus de création et de transmission de la mémoire. Promouvant une approche relevant de l'archéologie des médias, Aasman soutient que « by exploring the complex interrelationship between technology, generations of users of specific technologies, and spaces or places of cultural-memory production on both home moviemaking and screening, it will be possible to understand the evolution of practices and rituals of memory-making » (2014, p. 252). Les changements technologiques transforment la conception des films et, par conséquent, la conception de l'entité « famille » à travers le temps. Odin (2014a) analyse notamment comment l'apparition en milieu bourgeois traditionnel de caméras vidéo plus maniables et ayant une capacité d'enregistrement plus élevée, donc étant moins contraignantes, a aboli le monopole du père sur la fabrication des images *de* la famille, en permettant à chacun des membres de réaliser soi-même des films et de poser son propre regard *sur* la famille.

La représentation médiatique du Soi et du Nous occupe une place prépondérante dans les sociétés contemporaines, d'autant plus avec l'arrivée des réseaux sociaux, et faire l'étude des films de famille dans leur globalité (médium, acte de communication, expression) aide à mieux comprendre la nature et les transformations des pratiques médiatiques personnelles, tout en permettant d'établir certaines ressemblances et différences culturelles.

2.1.2.2 De produits culturels à objets patrimoniaux

Étant donné qu'ils sont des artefacts hautement représentatifs de la culture d'où ils émanent, les films de famille sont régulièrement remobilisés comme objets patrimoniaux visant à forger la mémoire et l'identité de communautés. Leur « force patrimoniale » provient d'abord du fait qu'ils ont souvent été créés sur la base de motivations affectives. Cammaer dénote que « by studying the home mode of visual communication from the inside, we begin to understand the profound emotional investment families have in their own home movies, placing them among their most prized possessions » (2012, p. 59). En plus de cette relation affective, les films de famille nous interpellent parce qu'ils combinent la présentation de réalités communes, vécues par tous, avec une dose de spontanéité qui atténue l'aspect mise en scène. Ils mettent en valeur l'existence même de la famille en montrant tout simplement des individus ordinaires, et non des acteurs professionnels, en train de participer à des activités familiales courantes. Quiconque les visionne risque ainsi

de reconnaître des situations qu'il a déjà expérimentées ou encore d'être touché par la beauté des simples choses de la vie, tels des enfants qui s'amuse et rient insouciamment.

À propos de ce sentiment de vécu partagé, Odin mentionne que « as a specimen from an entire ensemble of images, a home movie image possesses an extraordinary force. Each image condenses and crystallizes thousands of analog images. No news reports hold such psychic force. [...] Home movies are precisely "common things". » (2008, p. 261) L'idée de « common things » renvoie non pas à des productions stéréotypées, mais à des « typical memories » (Rigole, 2008)³⁰, ou à ce que nous pourrions appeler des « échantillons de vécu », qui s'avèrent susceptibles de rejoindre sensiblement les membres d'une communauté et de tisser des liens entre eux. Les réalités présentées dans les films de famille passent aisément du personnel au collectif, puisque « everyone participates to some degree in a communal milieu of behavior in shared spaces: our clothing, our leisure pastimes, our manner of participating in traditional rituals or even our notable absence from certain community settings are significant. » (CHM, 2016)

En raison de ce pouvoir d'évocation, l'accumulation de films de famille provenant de différents filmeurs procure « a community chronicle, an archive of memories... as authorless as they are artless » (Testa cité dans Wees, 2014, p. 129). Ce qui est significatif d'un point de vue patrimonial, ce sont moins les choses captées en tant que telles, mais le fait que les mêmes choses soient captées à grande échelle au sein d'une communauté. Norris Nicholson dit de la sorte que :

Archived private footage is not simply the unofficial version of past experience made visible; it represents repeated instances of individual expression on a large scale. So, birthdays, beach scene, picnics and tea parties, for instance, simply through their replication over time by different amateurs, gain value that extends beyond their individual worth. (2012, p. 244)

N'importe quel film de famille, aussi banal soit-il, peut en réalité devenir un véhicule de la mémoire collective pouvant être remobilisé au fil des générations afin d'élaborer et transmettre une conception de la communauté. Paquet explique en ce sens que les techniques de reproduction constituent des « méthodes de prise d'empreintes » fondées sur le désir de faire circuler d'un temps à un autre (2011, p. 10-11). Elle ajoute qu'« au-delà de la seule dimension visuelle, l'espace et le temps peuvent aussi être produits ou structurés par l'audible et le sonore de sorte qu'une collectivité puisse se construire en termes médiatiques. » (2011, p. 12). À travers le rassemblement, la diffusion et l'exploitation de films de famille, les membres d'une communauté sont en mesure de concrétiser leur rapport au passé et au monde qui les entoure. Ces gestes aident « both to navigate and negotiate meanings, beliefs, values, and knowledge across generations during times when official historiographies and national and international narratives are themselves undergoing re-evaluation. » (Norris Nicholson, 2014, p. 80)

Plusieurs initiatives d'archivage de films de famille reposent sur cette posture patrimoniale, particulièrement « dans les endroits où le problème de l'identité régionale ou nationale se pose » (Odin, 1995, p. 7), comme au Pays de Galles, en Écosse, au Pays Basque, en Bretagne, en Corse et au Québec. Par

³⁰ Voir IICADOM. *Paradise Recollected*: https://archive.org/details/IICADOM_0000

exemple, dans sa vidéo de présentation, l'initiative québécoise *J'ai la mémoire qui tourne* annonce son intention de réaliser une « autobiographie collective » en « mettant en vedette Nous », c'est-à-dire « la grande famille québécoise au complet »³¹. Après avoir récolté des milliers de films de famille, les artisans de l'initiative ont produit des épisodes télévisuels et des webépisodes qui mettent à l'avant-plan certains éléments caractéristiques de la culture québécoise et de la vie quotidienne des Québécois, comme le temps des sucres, la messe du dimanche, la fête de la Saint-Jean-Baptiste et le hockey sur patinoire extérieure. Semblablement, la plateforme de diffusion *Britain on film*, qui rassemble des films de famille provenant de centres d'archives de l'Angleterre, de l'Écosse, de l'Irlande du Nord et du Pays de Galles, invite personnellement les Britanniques à « see films about the places that mean something to you » et à « explore your town, your village, your stories »³².

Les films de famille représentent des sources idéales pour tracer différents récits du Nous collectif et les transmettre d'une génération à l'autre, permettant par la même occasion de combler un vide dans l'autoreprésentation de plusieurs communautés. Les images en mouvement forment assurément une part importante de tout patrimoine socioculturel. Cependant, puisque l'apparition d'une production audiovisuelle professionnelle (cinéma et télévision) soutenue a été assez tardive (dernier tiers du 20^e siècle) dans de nombreuses régions, des chercheurs et des archivistes ont proposé, dès 1990, que « in the absence of an indigenous commercial film industry, amateur film could constitute a national cinema » (Czach, 2014, p. 27). Depuis, il n'est pas rare que des collections d'archives de films amateurs et de famille soient considérées « as repository of images of the nation *par excellence* » (Czach, 2014, p. 29). Si certains emploient ces artefacts culturels pour renforcer les liens identitaires et le sentiment d'appartenance communautaire, d'autres les exploitent esthétiquement afin de soulever des questionnements d'ordre sociopolitique, psychologique et philosophique.

2.1.3 Raison esthétique et sociopolitique

2.1.3.1 Les motifs de l'attrait esthétique

Au-delà de leur utilité patrimoniale et de recherche, les films de famille peuvent servir à générer des effets sensibles inédits à travers leur exploitation par des artistes et autres individus créatifs.

L'attrait esthétique envers ces artefacts est d'abord matériel, d'une part, parce qu'ils sont enregistrés sur des formats substandard peu présents dans le cinéma professionnel, comme le Super 8 ou le 9,5 mm, qui offrent des textures visuelles et sonores singulières et, d'autre part, parce qu'ils sont fréquemment abîmés à cause de mauvaises techniques de manipulation et de conservation ou bien à cause de l'usure naturelle des supports. Plusieurs affectionnent ces « imperfections » matérielles qui s'opposent, voire résistent à la netteté artificielle des images numériques. Habib demande en ce sens : « Could the interest in ephemeral films, orphan works, and home movies that has grown in the last fifteen to twenty years be seen as a symptom of

³¹ Productions de la ruelle. Bande-annonce *J'ai la mémoire qui tourne* : <https://vimeo.com/143438193>

³² BFI. Britain on Film collection. *Britain on Film Trailer*: <http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>

the digital age: an urge to recapture the lost aura of film? » (2014, p. 275) Balint croit de même que les films de famille « possess, visually, an “aura of pastness”, their scratchy, silent, black-and-white pictures are a stark contrast to high definition, Technicolor world of today » (2014, p. 205).

L’aura émane de l’unicité de l’enregistrement original et du fait qu’il ait été réalisé par un autre être humain dans un autre temps. Elle se ressent à travers les rayures et les taches sur la pellicule, les défauts d’exposition, les bruits parasites, la décoloration, etc. Pour Farge, la matérialité des documents nous parle, elle permet de « rattacher le passé au présent », de « toucher le réel » d’une autre époque, « comme si, de ce monde disparu, revenaient aussi des traces matérielles des instants les plus intimes et les moins souvent exprimés d’une population » (1989, p. 15-18). En effet, entrer en contact avec un film Super 8 ou un VHS sur son support d’origine, dans sa condition véritable et imparfaite, nous fait éprouver de manière sensible l’existence du document et de ceux qui l’ont créé et manipulé avant nous et, plus largement, nous rend manifestes le passage du temps et la fragilité de la mémoire. Au sein de films expérimentaux ou au cours de performances en personne (live), plusieurs artistes³³ cherchent à réintroduire ce rapport intime entre matérialité, sensations et pensée en mettant en relief les empreintes matérielles stockées sur les supports filmiques. Leurs manipulations du corps des documents visent à travailler le corps et l’esprit des spectateurs.

L’attrait esthétique envers les films de famille découle ensuite de leurs éléments expressifs (forme et contenu) qui sont à la fois banals et hautement significatifs. Deux utilisations opposées en sont faites : passéiste et critique. Le premier concerne les films de fiction, recensés et analysés par Journot (1995, 2011), les émissions télévisuelles et les publicités qui simulent ou intègrent des images de films de famille en raison de leur texture surannée et du sentiment d’euphorie qui y règne. L’appropriation de figures caractéristiques des films de famille a pour fonction de référer narrativement à une époque lointaine, de susciter l’idée du paradis perdu de l’enfance ou d’un trouble refoulé, ou encore de générer un effet d’authenticité (de vrais consommateurs, ça s’est réellement passé). L’utilisation critique poursuit quant à lui une démarche réflexive plus engagée, alors que des artistes creusent la matière expressive des objets-films dans l’intention de dépasser leur caractère « mise en scène » et faire ressortir les tensions humaines et sociopolitiques qui les sous-tendent.

2.1.3.2 L’utilisation critique

De nombreux artistes et théoriciens supportent l’idée selon laquelle il faut façonner la matière expressive des films de famille pour que leurs qualités factuelles et imaginaires s’ouvrent et fassent sens dans le présent. Pour Rosen, « it is only when viewers internalize a work that it becomes operative as a cultural force » (2008, p. 116). Zimmermann affirme de la sorte que les « home movie images cannot be viewed as inert documentary evidence, but need to be reconsidered as mobile constructs, activated in different ways through different historiographic and artistic strategies » (2008a, p. 16). Les films de famille constituent

³³ Certaines œuvres ou descriptions d’œuvres sont disponibles notamment sur <http://www.mutek.org/fr> ; <http://www.experimentalfilmsociety.com/> ; <https://www.eyefilm.nl/en/collection/search-and-watch/subcollections/experimental-film> ; <http://www.ubu.com/film/> ; etc.

effectivement l'expression de réalités passées, mais en puissance; ce sont des gisements d'expériences qui attendent d'être redécouvertes et réanimées.

Baron (2012, 2014), Blümlinger (2013, 2014), Benez (2002), Cuevas (2014), et les auteurs du *Found Footage Magazine*³⁴, parmi d'autres, détaillent diverses stratégies et formes de réemplois déployés dans le cadre d'une utilisation critique des archives filmiques. Concernant directement les films de famille, CHM (2014)³⁵ et Czach (2008b) présentent des filmographies sélectives d'œuvres documentaires et expérimentales qui

[...] reflect the multiples ways that the home movie image has been reprocessed and the various strategies for its recontextualization: [...] strategies of rereading, reprocessing, and remaking the home movie to bring forth a multiplicity of possible meanings, among them the home movies as document, testimony, and evidence. They also reveal the potential trace of psychic trauma in what the home movie image has long repressed. (Czach, 2008b, p. 289)

Certains artistes, dont Alan Berliner³⁶, Jonathan Caouette³⁷ et Richard Fung³⁸, puisent dans les films de leur propre famille afin d'explorer plus en profondeur la nature des relations familiales, le processus de construction de l'identité et les impacts d'expériences de vie (immigration, maladie, mort). Plus qu'un travail d'introspection personnelle, ces « documentaires subjectifs modernes participent d'une ethnographie, dépassant l'autobiographie dès lors que le cinéaste "comprend son histoire personnelle comme impliquée dans des formations sociales et historiques plus larges" » (Lioult, 2014, p. 9). D'autres, dont Yto Barrada³⁹, Gustav Deutsch⁴⁰, Henry Hampton⁴¹, Robert Nakamura⁴², Rick Prelinger⁴³ et Alain Tyr⁴⁴, assemblent des fragments de films de famille de diverses provenances afin de retracer de l'intérieur

³⁴ *Found Footage Magazine*: <http://foundfootagemagazine.com/>

³⁵ CHM (2014). Home Movie Movies: <http://www.centerforhomemovies.org/homemoviemovies/>

³⁶ Voir notamment *Family Album* (1986), *Intimate Stranger* (1991), *Nobody's Business* (1996): <http://alanberliner.com/>

³⁷ Voir notamment *Tarnation* (2003), *Walk away Renée!* (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=mLDQL23nutw>, <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIbvzhPxsg>

³⁸ Voir notamment *The Way to My Father's Village* (1988), *My Mother's Place* (1990), *Sea In The Blood* (2000): <http://www.richardfung.ca/>

³⁹ Voir notamment *Hand-Me-Downs* (2011): <http://www.ytobarrada.com/>

⁴⁰ Voir notamment *Adria: Holiday Films, 1954-68* (1990), *Private Sandnes. A Kinemaographic Atlas* (2010), *How we Live: Messages to the Family* (2017): <https://www.gustavdeutsch.net/en/films-videos>

⁴¹ Voir notamment *Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years 1954-1965* (1987), *Eyes on the Prize II: America at the Racial Crossroads 1965-1985* (1990), *Malcom X: Make it Plain* (1994): <https://library.wustl.edu/spec/filmandmedia/collections/hampton/>

⁴² Voir notamment *Manzanar* (1972), *Something Strong Within* (1995), *Toyo Miyatake: Infinite Shades of Gray* (2001): <https://janmstore.com/collections/dvds/robert-nakamura>

⁴³ Voir notamment la série *Lost Landscapes* (2006-2018): <https://archive.org/details/prelinger>

⁴⁴ Voir Notamment *Films de famille* (2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=JgCXcvbOycI>

des épisodes historiques marquants (guerre, dictature, colonialisme, mouvements sociaux) ou bien examiner les fondements de la mémoire et des espérances collectives.

L'une des œuvres de réemploi de films de famille les plus significatives est celle de Peter Forgács⁴⁵, cinéaste et fondateur de la Private Photo & Film Archives Foundation à Budapest, qui dévoile la face cachée de l'existence quotidienne sous des régimes fascistes européens. À ses yeux, les films de famille révèlent un niveau de l'histoire qu'aucune autre forme de cinéma n'a pu enregistrer : « Even the best, most sensational feature film or journalistic newsreel cannot compete with the latent authority of the home movie. I call that the “perfection of imperfection”. » (2008, p. 51) Se décrivant comme un « time archeologist », Forgács considère que « my terrain is the unofficial visual imprint of my culture, and I soon realized this image collection might represent something new and fill some of the gaps of the lost past » (cité dans Kilborn, 2014, p. 182-183). Par souci de réarticuler « the realities and complexities of history as it is lived by real people », l'artiste s'évertue à creuser les surfaces des images à travers des « creative acts in which the original material is rigorously interrogated before being reworked into a much more open-ended text, thus requiring the viewer to consider the meaning of its many structuring absences » (Kilborn, 2014, p. 183). Confrontant de multiples petites histoires à la grande Histoire, ses essais documentaires soulèvent une série de questions à propos des liens entre films de famille, mémoire et historiographie :

Do they mean anything at all? Do they help us understand what “really” happened in the past? What is the “past”? What is my memory? And what is collective memory? Or tribal memory? And do all these forms of memory correlate with one another? What is private and what is public memory? Which are the official and the non-official dimensions of history? (cité dans Kilborn, 2014, p. 185)

Jasper Rigole⁴⁶, collectionneur et fondateur de l'International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories (IICADOM), promeut également l'« active remembering » des films de famille. Le vécu de l'histoire qu'ils portent en eux, considère-t-il, peut être réactivé, peut « fonctionner » à nouveau, cette fois comme source de connaissance et comme moteur de changement sociopolitique, si l'on pose des gestes de réinvention fictionnelle. Traitant chaque image, chaque parcelle de mémoire familiale en tant que symbole de la culture, l'archiviste-cinéaste ausculte l'imaginaire des peuples en rapprochant des extraits similaires, en soulignant certaines perceptions et illusions communes grâce à des interventions matérielles (intensification des couleurs, gros plans, ralentis, musique envoûtante), en insérant des passages écrits qui confrontent le discours visuel, et en émettant des suppositions critiques en voix-off. Selon Cammaer (2012), Rigole « creates a “new fictional alchemy” for the home movies in his collection, “mobilizing history as something particular, local, specific” and yet, at the same time, embracing

⁴⁵ Voir notamment *Private Hungary* (1988-2002), *Wittgenstein Tractatus* (1992), *The Maelstrom : A Family Chronicle* (1997), *The Danube Exodus* (1998), *El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War* (2005), *Miss Universe 1929: Lisl Goldarbeiter. A Queen in Wien* (2006) : <http://www.forgacspeter.hu>

⁴⁶ Voir notamment *Paradise recollected* (2008), *Temps mort* (2010-2013), le projet IICADOM: <http://www.jasperrigole.com/>, <https://archive.org/details/iicadom> et <http://iicadom.org>

the universal quality of home movies by “transforming them into public memory”. » (p. 42) Elle ajoute que Rigole « is driven by the idea that archives are a living memory, an open and constantly changing instrument that is accessible and operational » (p. 65), et que concrètement, le travail d’excavation et de remodelage qu’il réalise « is making us rethink the position of home movies in film today and the notions of quality, truth, reality, and fiction » (p. 62).

Le travail d’exploitation esthétique-archéologique de ces artistes constitue « a vital and necessary act of agency and storytelling against inaction and amnesia » (Zimmermann, 2008a, p. 8). Il nous invite à réfléchir à l’enjeu de la transmission et à reconsidérer le rôle de médiateur de l’archiviste, qui se doit de poser des gestes susceptibles d’entrouvrir le potentiel d’utilisation et de signification des documents d’archives.

2.2 Mouvement des films orphelins

De nombreuses avancées ont été réalisées au cours des dernières décennies relativement à la reconnaissance de la valeur des films de famille et l’importance de les archiver. Ces avancées s’inscrivent dans le mouvement des films orphelins, mouvement qui est développé sur de multiples fronts à partir des années 1980 (2.2.1), avant de se consolider dans les années 1990 et 2000 et promouvoir une vision renouvelée du patrimoine audiovisuel (2.2.2).

2.2.1 Émergence d’un mouvement multiforme

Sur le plan institutionnel et archivistique, les films de famille appartiennent à la vaste catégorie des « films orphelins », qui représente la part négligée de la production audiovisuelle mondiale. La Library of Congress « currently define an “orphan film” as a motion picture forsaken or discarded by its owner, caretaker, or copyright owner as is embodied in works such as home movies, industrial films, educational movies, outtake material, medical and training films, etc. » (Frick, 2011, p. 120). La majorité des films n’étant pas soumis au dépôt légal, possédant un potentiel commercial limité, ayant un contenu « éphémère »⁴⁷, ou ne constituant pas une priorité pour les services d’archives peuvent être considérés comme orphelins. Streible soulève un point capital en mentionnant que la négligence peut être autant matérielle qu’intellectuelle :

While a film might not be literally abandoned by its owner, if it is unseen or not part of the universe of knowledge about moving images, it is essentially orphaned. Its orphan-ness might be material, conceptual, or both. Physical deterioration obviously puts films at risk. In this sense, more moving image works are orphaned – or headed to the orphanage – than not. But even a preserved and well-stored film is orphan-like *if its existence is unknown outside of the archive.* (2009, p. x)

⁴⁷ Un film est dit « éphémère » lorsque son contenu ne vaut que pour un temps et un lieu précis. C’est généralement le cas pour les films ayant pour but d’informer ou de convaincre, comme les films d’actualités, commerciaux, corporatifs, éducatifs et de propagande, qui doivent rapidement être adaptés aux développements de la société et à l’évolution des mentalités.

Les années 1980 marque un tournant dans l'attention accordée aux films orphelins avec l'apparition d'un mouvement multiforme qui, graduellement, entraînera des modifications aux approches et aux politiques de préservation des documents audiovisuels. Nous n'offrons ici qu'un aperçu des avancées de ce mouvement en nous concentrant sur les films de famille; pour un exposé plus complet, voir entre autres Aasman (2013, 2014), AMIA (2004), Frick (2011, 2015), Jones (2012), Le Roy (2013), Real (2013) et Zimmermann (2008a).

Ce sont d'abord des chercheurs et des artistes qui ont implicitement reconnu la valeur des films orphelins en les utilisant comme sources d'information ou en exploitant leur matière expressive. De nombreux cinéastes mentionnés précédemment, dont Berliner, Forgács, Fung et Hampton, réalisent leurs premières œuvres de réemploi de films de famille au courant des années 1980, révélant la portée cachée de ces documents en apparence anodins. En 1982, Brodsky et Treadway publient le manuel technique *Super 8 in the Video Age* et entreprennent une tournée de centres d'arts visuels pour aider les artistes travaillant avec des formats substandard⁴⁸. Dans un autre registre, il devient courant lors d'entrevues télévisuelles de montrer des extraits de films de famille tirés de la collection personnelle des invités (Odin, 2014b, p. 55).

À la même époque, « many disciplines, including sociology, communications, history, politics, and cultural studies, have moved toward analyzing everyday life » et se sont mis à considérer les « home movies as an important body of repressed knowledge to be reactivated and reworked within new historiographic and artistic paradigms » (Zimmermann, 2008a, p. 10). Selon Monahan, Rascaroli et Young, ce « greater emphasis on the importance of microhistories and on alternative, nonmainstream, private and communal practices of memorialization have allowed for an opening up of new research paths that, in turn invite fresh appraisals of the significance of home movies » (2014, p. 1). En 1986, dans un numéro de la revue *Journal of Film and Video* consacré aux films de famille, plusieurs auteurs attestent leurs qualités informationnelles et réclament des actions de sauvegarde concrètes. Erens (1986), la responsable du numéro, soutient que les « home movies provide rich resource material which can be utilized by a cross section of disciplines [anthropologists, folklorists, psychologists, sociologists] » (p. 4) et que, « in addition to critical analysis, there is an immediate need to collect, preserve, and exhibit these films » (p. 7). Camper (1986) pense pour sa part que « a complete history of cinema should be a history of all types of films made since the invention of the medium » (p. 9) et ajoute :

What is needed is first of all an archival source, in which all type and manner of home movies are collected and preserved. Then scholars could go about the work of screening, studying, evaluating. My primary goal here is to assert that such work should be done, especially now, when families are increasingly transferring their home movies to video. There is always the danger that this aspect of our cinematic heritage may be lost. (p. 10)

⁴⁸ Les deux spécialistes ont créé un site web offrant des conseils techniques au sujet des formats substandard : <http://www.littlefilm.org/>

Les premières collections de films orphelins étaient à ce moment déjà en voie de création, en demeurant toutefois peu connues. En 1976, David Cleveland fonde la East Anglian Film Archive⁴⁹ « as an educational resource for the future » et commence à acquérir divers types de documents audiovisuels relatifs à la région, dont des films amateurs et des émissions télévisuelles. Le transfert de la collection à l'University of East Anglia en 1984 viendra solidifier sa structure et favorisa l'accès aux chercheurs. Aux États-Unis, les Human Studies Film Archives (HSFA)⁵⁰, gérés par le département d'anthropologie du National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution, acquiert dès la fin des années 1970 des films amateurs « as documentation of cultural and historical activities » (AMIA, 2004). Dans une démarche plus personnelle, le collectionneur Rick Prelinger amasse, d'abord par passion et ensuite pour des projets de recherche (Cook, Herrera et Robbins, 2004), des films orphelins américains de tous types (commerciaux, éducatifs, industriels, amateurs, etc.), puis fonde en 1983 les Prelinger Archives⁵¹, qui regroupent aujourd'hui plus de 60 000 films en partie accessibles sur Internet Archive. En 1986, Sheldon et Weiss font figure de pionniers en ce qui concerne les centres d'archives régionaux dédiés aux films orphelins en fondant la Northeast Historic Film (NHF)⁵², qui a pour mission « to collect and preserve the film and video record of northern New England (Maine, New Hampshire, Vermont, and Massachusetts), and to provide public access to the history and culture of the region embodied in it ».

En 1991, la création de deux grandes associations consolide la place des films orphelins au sein des milieux archivistiques. En Europe, des centres d'archives audiovisuelles, des cinémathèques, des chercheurs et des producteurs provenant de différents pays s'unissent pour former l'association INEDITS⁵³, qui vise à « encourager la collecte, la conservation, l'étude et la mise en valeur des films amateurs ». Divers organismes américains et canadiens dédiés à l'audiovisuel, auxquels se joindront éventuellement des organismes du monde entier, forment quant à eux l'Association of Moving Image Archivists (AMIA)⁵⁴ qui « supports public and professional education and fosters cooperation and communication among the individuals and organizations concerned with the acquisition, preservation, description, exhibition, and use of moving image materials ».

Les deux associations interviennent sur deux fronts. D'une part, constatant l'urgence d'agir face à la dégradation des supports matériels et la formation déficiente des archivistes en matière de préservation de films en format substandard, elles développent des outils et guides techniques, organisent des journées de formation pratique et encouragent l'échange d'informations entre praticiens et théoriciens via la tenue de congrès annuels, la publication de revues et la création de comités spéciaux, tel le Small gauge amateur film

⁴⁹ East Anglian Film Archive: <http://www.eafa.org.uk>

⁵⁰ Human Studies Film Archives: <http://anthropology.si.edu/naa/home/hsfahome.html>

⁵¹ Prelinger Archives: <https://archive.org/details/prelinger>

⁵² Northeast Historic Film: <http://www.oldfilm.org/>

⁵³ Association INEDITS : <http://www.inedits-europe.org/>

⁵⁴ Association of Moving Image Archivists: <https://amianet.org/>

committee⁵⁵. D'autre part, elles participent aux débats entourant le patrimoine audiovisuel en militant en faveur de la reconnaissance des films orphelins et d'une pluralité de pratiques archivistiques audiovisuelles.

2.2.2 Un patrimoine audiovisuel élargi

La notion de « patrimoine audiovisuel » ou de « audiovisual heritage » est difficilement définissable et demeure, comme toute notion, une « connaissance intuitive globale plutôt vague »⁵⁶. Trois éléments centraux ressortent néanmoins des diverses interprétations qui en sont faites : mémoire collective, sélection raisonnée et sauvegarde par des organismes d'archives reconnus.

De façon générale, l'UNESCO appréhende le patrimoine documentaire comme la « mémoire documentée et collective des peuples du monde [... qui] rend compte de l'évolution de la pensée, des découvertes et réalisations de la société humaine, et constitue le legs transmis par le passé à la communauté mondiale présente et future » (Edmondson, 2002, p. 1). À propos des documents audiovisuels, le Groupe de travail sur la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel canadien (GSMPAC)⁵⁷ affirme semblablement :

Les films, les bandes vidéo et les enregistrements sonores sont des composantes essentielles de notre mémoire collective. Ce sont des témoins animés de nos réalisations des cent dernières années, où sont consignés, pour toutes les générations futures, les espoirs, les réussites et les différences sur lesquels sont fondées la façon dont nous nous percevons, notre conception du monde et nos perspectives d'avenir. (1995, p. i)

Le Conseil de l'Europe considère de même, dans la *Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel*, que « les images en mouvement sont une forme d'expression culturelle reflétant la société actuelle et qu'elles sont un moyen privilégié d'enregistrer les événements quotidiens, le socle de notre histoire et le témoignage de notre civilisation » (2001, préambule).

Le GSMPAC évoque ensuite l'idée de sélection raisonnée en énonçant que le patrimoine audiovisuel se constitue des « documents audiovisuels tous médias confondus, produits ou reçus par une personne physique ou morale (publique ou privée) et sélectionnés pour être préservés en permanence en raison de leur valeur informative, culturelle ou de témoignage » (1995, p. 13). L'UNESCO déclare plus simplement que les archivistes audiovisuels doivent « choisir ce qui sera collecté ou non et donc porter des jugements de valeur » (Edmondson, 2004, p. 66).

Enfin, l'UNESCO soutient que « les images en mouvement devraient être conservées dans des archives du film ou de la télévision officiellement reconnues » (1980, p. 7), le GSMPAC recommande que « la responsabilité de la sauvegarde du patrimoine audiovisuel canadien soit assumée par le réseau des

⁵⁵ AMIA, Small Gauge Amateur Film Committee: <https://amianet.org/committees/small-gauge-amateur-film-committee/>

⁵⁶ Définition provenant du logiciel Antidote (Druides informatique).

⁵⁷ Sigle que nous formons pour alléger le texte.

intervenants, chacun agissant selon un mandat clair et dans le cadre d'une juridiction reconnue » (1995, p. 15-16), et le Conseil de l'Europe recommande que « chaque partie désigne un ou plusieurs organismes d'archives ayant pour mission d'assurer la conservation, la documentation, la restauration et la mise à disposition à des fins de consultation des images en mouvement déposées » (2001, article 6).

Si l'idée du patrimoine audiovisuel comme source et véhicule de la mémoire collective est largement acceptée, les types de documents à sélectionner et les organismes légitimés à le faire posent problème et suscitent d'intenses débats au cours des années 1980 et 1990. Deux visions s'affrontent, soit celle axée sur la préservation d'œuvres professionnelles par quelques institutions nationales et celle axée sur l'accès à des films de toute nature et provenance par l'entremise d'un réseau d'organismes divers.

C'est la première vision qui est confortée dans la *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement* élaborée par Edmondson et émise par l'UNESCO en 1980. L'accent est mis sur la « sauvegarde et la conservation » (p. 1), par des « archives officiellement reconnues » (p. 7) disposant de ressources suffisantes, des « images en mouvement publiquement diffusées » (p.9) en recourant principalement au système du dépôt légal. Il y a néanmoins une ouverture vers la seconde vision, alors qu'il est indiqué, sans plus de détails, que les États membres devraient établir des principes d'évaluation qui tiennent compte des « “enregistrements éphémères” ayant un caractère exceptionnel de documentation » (p. 9). Il est également indiqué que « l'accès aux œuvres et aux sources d'information [...] devrait être facilité autant que possible » (p. 7), mais en spécifiant du même souffle que « les éléments déposés [dans le cadre du dépôt légal] et les reproductions qui en seront faites ne devraient être utilisés à aucune autre fin ni leur contenu modifié » (p. 9).

C'est au sein de la Fédération internationale des archives du film (FIAF) que le clivage entre les deux visions est le plus patent, et ce, depuis sa fondation en 1938 (Dupin, 2012; Frick, 2011; Le Roy, 2013). La multiplication de cinémathèques et de centres d'archives régionaux à partir des années 1980 exacerbe une fois de plus les tensions. Selon les commentaires relatés par Frick (2011), plusieurs membres influents estiment que la « prolifération » de petits organismes ayant une « “stamp collector mentality” building up poor quality collections » (p. 202) est nuisible, que la Fédération « should affirm why a serious archive is absolutely essential to preserve the national production of a country » (p. 113), qu'il faut « avoid the division of legal and financial support of the fund dispensing authorities » (p. 114) et que le « main objective is in the “preservation of film” » (p. 113). Adhérant à cette vision centralisatrice et pro-préservation, l'assemblée adopte diverses mesures privilégiant, dans chaque pays, la constitution d'une collection nationale d'œuvres professionnelles par une seule grande institution, ce qui a pour effet que les « cinémathèques or smaller, specialized film collections that prioritized access to material remained peripheral within the organization » (Frick, 2011, p. 114).

Dans la foulée de ces prises de position, l'AMIA, INEDITS et d'autres groupes d'intérêts rassemblant des organismes écartés de la FIAF se forment et promeuvent une élaboration tout autre du patrimoine audiovisuel. En Amérique du Nord et en Europe, ces groupes procèdent à une remise en cause ontologique du cinéma, « of what its nature is, what we can historically consider "cinema" » (Simoni dans

Edmonds 2007, p. 423), en faisant valoir que si les œuvres professionnelles aident à forger l'identité et la mémoire des nations, les films amateurs et orphelins aident, de manière tout aussi essentielle, à forger l'identité et la mémoire des communautés régionales. Se référant au principe de territorialité, ils réclament du financement afin que ces films soient archivés au sein même des communautés, premièrement, parce que les archivistes « de proximité » possèdent une meilleure connaissance du milieu et peuvent donc effectuer une sélection plus juste et un traitement plus exhaustif des films – à propos des collections régionales, Sheldon prétend que « no national entity could have collected this material and kept it in context » (2007, p. 121) – et, deuxièmement, pour que la population locale puisse aisément consulter et exploiter son patrimoine. Pour les cinémathèques et centres d'archives régionaux, l'« idée de cinéma qui apparaît dans toutes les formes et à tous les moments de son histoire doit pouvoir faire l'objet de présentations pour le grand public. Exposer le cinéma apparaît comme un moyen de poursuivre sa valorisation et de renforcer sa légitimité. » (Le Roy, 2013, p. 184)

En Amérique latine, les troubles sociopolitiques des années 1960 et 1970 ont fait en sorte que le cinéma ne s'est pas développé en tant qu'art, mais selon « a principle of social praxis with a commitment to film as an agent of social change » (Ceja Alcalá, 2013, p. 70). De là est née « une conception politique des archives du film, qui vise à la consolidation d'un front culturel anti-impérialiste dans l'ensemble de la région » (Silveira, 2014, p. 45). La priorité des archivistes est d'être au « service of “the people” and their social realities » (Ceja Alcalá, 2013, p. 81) en sélectionnant, reproduisant, diffusant et commentant des « films representative of a truly national culture [...] to promote their culture and to defend it against foreign imperialism » (Frick, 2011, p. 115), plutôt qu'en traitant l'ensemble des œuvres selon des normes strictes et en les gardant dans des voûtes qui, de toute façon, sont peu sécuritaires ou même inexistantes en raison du manque de ressources⁵⁸. Pour les archivistes d'Amérique latine, la diffusion et l'exploitation sont les meilleurs moyens de « sauvegarder » le patrimoine, c'est-à-dire de le maintenir vivant et significatif pour le peuple.

Ces interventions en faveur des films orphelins, d'une décentralisation de l'archivage et d'un accès accru aux collections entraînent un renouvellement graduel des approches et des politiques de préservation, particulièrement aux États-Unis. En 1992 et 1993, le National Film Preservation Board (NFPB)⁵⁹, une agence fédérale sous l'égide de LOC, mènent des consultations publiques au sujet du patrimoine audiovisuel auxquelles participent de nombreux organismes régionaux, dont le Japanese American National Museum, Northeast Historic Film, Oregon Historical Society et Prelinger Archives. Les deux rapports majeurs qui découlent de ces consultations, soit *Film Preservation 1993 : A Study of the Current State of American Film Preservation* (Melville et Simmon, 1993) et *Redefining Film Preservation: A National Plan* (Melville et Simmon, 1994), officialisent le concept de « films orphelins », soulignent leur portée historique et

⁵⁸ Faisant écho à l'idée de films orphelins, Ceja Alcalá explique que les organismes d'archives d'Amérique latine ont longtemps été « orphans of infrastructure » (2013, p. 74).

⁵⁹ National Film Preservation Board: <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program/>

socioculturelle, et proposent de mettre en place des actions concrètes pour les préserver et les rendre accessibles. Les auteurs indiquent notamment que les « newsreels, documentaries, avant-garde works, anthropological and regional films, advertising shorts, and even some home movies (especially of ethnic groups invisible in the mainstream media) are now seen as important records of America's social memory » (1993, p. ix), que « the principal public responsibility is for "orphan" films » (1994, p. 6), et qu'il est nécessaire « to promote either wider educational access or public availability for films that, for one reason or another, remain undistributed through commercial markets » (1994, p. 12).

Suivant les recommandations émises dans ces rapports, une loi promulguée en 1996 donne le mandat au Bibliothécaire du Congrès de créer la National Film Preservation Foundation (NFPF)⁶⁰, un « consortium composed of members of the public and private sectors with the explicit purpose of preserving and making accessible regional and orphan films » (Zimmermann, 2008a, p. 12). Chaque année, la NFPF subventionne plus d'une cinquantaine de projets de préservation et de diffusion menés par des organismes régionaux à travers l'ensemble des États-Unis. La Fondation produit également depuis 2000 la série DVD *Treasures from American Film Archive*, qui met en valeur certains des films archivés, et publie des guides techniques et des répertoires, tels que *The Film Preservation Guide* (2004) et *The Field Guide to Sponsored Films* (2006). Ces actions « underscore the importance of viewing archives as increasingly active participants in the nation's moving image industries » (Frick, 2011, p. 24).

Dans une dimension plus symbolique, des films orphelins sont ajoutés depuis 1994 au National Film Registry (NFR)⁶¹, « a list of films deemed "culturally, historically or aesthetically significant" that are earmarked for preservation by the Library of Congress ». Le premier fut le *Zapruder film* (Zapruder, 1963) montrant l'assassinat de John F. Kennedy suivi, en 1996, de *Topaz* (Tatsuno, 1943-1945), une compilation de films de famille réalisés par un Nippo-Américain confiné dans un camp d'internement situé en Utah lors de la Seconde Guerre mondiale. Selon Zimmermann, « the naming of *Topaz* to the registry was extremely important because it signaled that home movies had achieved recognition as historical documents worthy of protection, shelf space, and preservation » (2008a, p. 15). Désormais, le NFR « names as many orphan films to its annual list as it does Hollywood features » (Streible, 2007, p. 126), dont par exemple, en 2017, *Interior New York Subway, 14th Street to 42nd Street* (Bitzer, 1905)⁶² et *The Fuentes Family Home Movies Collection* (Fuentes, 1920-1938)⁶³. Pour Frick, cette reconnaissance est à la fois justifiée et profitable :

The proliferation, and undeniable popularity, of every type of moving image on the Internet (despite low resolution issues) supports an underlying principle of the orphan film movement: that only with

⁶⁰ National Film Preservation Foundation: <https://www.filmpreservation.org/>

⁶¹ National Film Registry: <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/>

⁶² LOC. *Interior N.Y. subway, 14th St. to 42nd St.*: <https://www.loc.gov/item/00694394/>

⁶³ Texas Archive of the Moving Image (TAMI). The Fuentes Collection: http://www.texasarchive.org/library/index.php/Category:The_Fuentes_Collection

the inclusion of this material into cultural canons can a more holistic appreciation of the role of media in daily life be gleaned. (2011, p. 178)

Une vision renouvelée du patrimoine audiovisuel se développe également au Canada au courant des années 1990. Dans le rapport *Patrimoine en péril* (1995), le GSMPC, un groupe de travail composé d'intervenants provenant de tous les secteurs de l'audiovisuel⁶⁴, constate que « les modes traditionnels de gestion des collections et des ressources n'ont réussi qu'à apporter des solutions partielles aux besoins [d'archivage] » (p. 6). Afin de bâtir un « patrimoine plus représentatif » (p. 15), le groupe propose « une approche collective [qui] privilégie le partage des responsabilités et la décentralisation des pouvoirs » (p. 1) et, sans mentionner directement les films orphelins, énonce :

Il est important de documenter les travaux des grands de l'audiovisuel, tels les cinéastes, les diffuseurs et les artistes. [...] Cela ne veut pas dire que les œuvres d'inconnus n'ont pas de valeur; selon les buts poursuivis par l'établissement, ce facteur pourrait s'appliquer aux œuvres de personnes et d'organismes qui offrent un intérêt local, régional, provincial, national ou ethnoculturel. (Annexe B, p. 6)

Le groupe suggère aussi que « des installations d'entreposage régionales communes [...] soient établies là où c'est nécessaire » (p. 26), qu'il y ait « adoption et communication rapides de normes de description pour les archives audiovisuelles et compatibilité des divers systèmes normatifs » (p. 35), et que « les intervenants respectent le principe selon lequel tous les Canadiens ont un droit d'accès de base (consultation) au patrimoine audiovisuel » (p. 41). Toutefois, plusieurs recommandations émises dans le rapport ne sont pas ou que partiellement appliquées, et celles qui le sont, par exemple la création de l'Alliance pour le patrimoine audiovisuel canadien⁶⁵, visent en priorité les productions professionnelles. Quelques organismes canadiens régionaux ou indépendants lancent néanmoins des initiatives d'archivage de films orphelins, mais

⁶⁴ « En 1994, le ministre du Patrimoine canadien a appuyé la mise sur pied d'un *Groupe de travail sur la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel canadien*, dont le mandat, d'une durée d'un an, consistait à étudier ces questions pressantes et à élaborer une stratégie d'intervention globale. Sous la direction des Archives nationales du Canada, des intervenants des divers secteurs concernés – industrie (producteurs, diffuseurs, distributeurs, etc.), institutions culturelles (services d'archives, bibliothèques, musées, etc.), organismes nationaux et régionaux (Premières Nations, associations ethnoculturelles, regroupements d'artistes, etc.), groupes d'utilisateurs et organismes de financement – se sont mis au travail. » (GSMPC, 1995, p. 1)

⁶⁵ « L'Alliance pour le patrimoine audiovisuel canadien est un organisme à but non lucratif créé en juin 1996 pour promouvoir la préservation du patrimoine audiovisuel canadien et pour en faciliter l'accès et l'utilisation, par le développement de politiques et programmes grâce à des partenariats entre les divers intervenants des secteurs audiovisuels. » (Termium Plus, 2003) Ses membres fondateurs sont les Archives nationales du Canada, l'Office national du film du Canada et Téléfilm Canada. En 1999, l'Alliance est renommée le Trust pour la préservation de l'audiovisuel du Canada. Il est dissout en 2008 suite à l'abolition de son financement par le gouvernement fédéral.

de façon isolée et selon des processus d'archivage disparates, sans collaboration effective avec les grandes institutions.

La considération envers les films orphelins continue de prendre de l'ampleur au tournant des années 2000, alors que se multiplient autant les initiatives d'archivage (voir partie 4) que les colloques et les symposiums. Les plus importants sont le Archivio Aperto⁶⁶ et le Orphan Film Symposium⁶⁷, qui rassemblent des intervenants de tous les horizons autour de projection de films inédits, d'ateliers pratiques et de discussions sur la place des films orphelins dans la société et l'histoire du cinéma. Pour Streible, « among the lessons that may be taken from these symposia: 1) the orphan film concept has international resonance, 2) the professional boundaries between academic, archivist, and artist are best blurred, and 3) the term attracts both mainstream and outsider uses » (2007, p. 125). Czach ajoute qu'en raison de leur récolte, leur analyse, leur diffusion et leur utilisation en croissance, « the belief that amateur films, along with other non-theatrical and marginalized film forms such as educational, industrial and scientific films, should be considered a part of a nation's film culture is now firmly entrenched » (2014, p. 27).

Cette ouverture envers de nouveaux types de documents et de nouvelles pratiques d'archivage s'inscrit en fait dans de plus vastes changements de perspectives archivistiques.

⁶⁶ Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Archivio Aperto : http://homemovies.it/archivioaperto/index_en.html

⁶⁷ NYU Cinema Studies. Orphan Film Symposium: <http://www.nyu.edu/orphanfilm/>

3. Renouveau des perspectives archivistiques

Tel qu'examiné par Cook (2012) et Klein (2014), parmi d'autres, les théories et les pratiques de l'archivistique, à l'instar des autres disciplines des sciences humaines et sociales, ont grandement évolué au cours des dernières décennies, donnant lieu à l'émergence de deux nouveaux paradigmes ou approches globales, dont celle contemporaine qui est toujours en train de se définir. Progressivement, en passant de l'approche classique à celle postmoderne puis contemporaine, l'accent a été mis sur le rôle des créateurs, des archivistes puis des utilisateurs, les archives ont été considérées comme des dépôts neutres, des lieux de pouvoir puis des potentiels à exploiter, et les notions centrales ont été celles de preuve et d'objectivité, d'identités et d'expressions, puis de création et de communauté.

Aux yeux de plusieurs, dont Aasman (2014), Frick (2011), Norris Nicholson (2012) et Zimmerman (2008b, 2014), la reconnaissance de la valeur et la diffusion croissante des films de famille à partir des années 1980 sont des résultantes de l'approche postmoderne. En revanche, les initiatives d'archivage de films de famille qui sont ancrées dans leur communauté et basées sur le partage et l'exploitation représentent actuellement des facteurs de développement de l'approche contemporaine. Autrement dit, l'approche postmoderne, axée sur le pouvoir des archives, a mis de l'avant les créateurs et le contenu des films de famille (3.1), alors que les modèles et les pratiques d'archivage des récentes initiatives participent à l'élaboration de l'approche contemporaine, qui est pour sa part axée sur les archives de communauté (3.3). Il reste que les deux approches se rejoignent en plusieurs points, notamment quant au potentiel des archives (3.2), et qu'elles sont toutes deux alimentées par les théories du sensible⁶⁸.

3.1 Le pouvoir des archives : reconfigurer le sensible

Dans ses différents essais, Rancière (1987, 2000, 2001, 2003, 2004, 2008, 2011) soutient que « le réel est toujours l'objet d'une fiction » (2008, p. 84), c'est-à-dire que notre expérience du réel, ou l'allure de notre monde, est forcément modelé par les différents régimes sensibles qui fonctionnent au sein de notre société. Un régime sensible, explique-t-il, est un système commun d'« évidences sensibles », d'*a priori* socioculturels, politiques et scientifiques qui disposent matériellement et symboliquement l'espace-temps du vivre ensemble et qui configurent nos modes du voir, du dire, du donner sens et du faire. Autrement dit, nos perceptions, réflexions et actions s'inscrivent normalement dans un champ de possibles et suivent des schèmes déjà admis, autorisés, par notre société. Foucault prétend que « nous sommes inextricablement liés aux événements discursifs. En un sens, nous ne sommes rien d'autre que ce qui a été dit il y a des siècles, des mois, des semaines... » (2001, p. 469) Notre réel est donc toujours l'objet d'une fiction, au sens où il est toujours vécu à l'intérieur d'un cadre arbitraire.

Pour Foucault (1966, 1969, 1970, 2001) et Derrida (1995, 2014), les régimes sensibles ou « régimes de vérité » sont largement soutenus par les archives en tant qu'objets, gestes et lieux de pouvoir. En effet,

⁶⁸ Nous traitons de ces théories plus en détail, sur la base du lien entre art et politique, dans Brochu (2015).

celles-ci constituent l'enregistrement formel de traces-énoncés que les membres d'une société, ou du moins ses principales instances, jugent pertinentes et mémorables. Leur sélection intellectuelle et matérielle, ce que Derrida appelle l'« archivage », est alors un geste d'autorité qui détermine ce qui est valable maintenant et le consigne comme source pour le futur, tout en éliminant ce qui « excède » : « L'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle. [...] C'est cette évaluation des traces, avec autorité et compétence, avec une autorité et une compétence supposée, qui distingue l'archive de la trace. » (Derrida, 2014, p. 59-62) Les lieux d'archives représentent ainsi la réserve des évidences sensibles d'une société où sont régis les énoncés (contenus et formes) qui peuvent y apparaître de même que les contextes où ils peuvent apparaître (leurs principes d'énonciabilité). Dans toute société, les archives contribuent à ordonner les discours, à forger l'identité et à entretenir les relations de pouvoir.

Des médiums sont toutefois nécessaires pour que les évidences à la base d'un régime sensible se propagent et opèrent leurs effets de pouvoir, c'est-à-dire pour que ces évidences s'actualisent aux yeux des individus concernés et influencent, et éventuellement structurent, leur expérience du réel. Comme nous l'avons mentionné précédemment (voir 1.1.1), un médium est un milieu sensible qui conditionne les sens des choses en disposant les énoncés à la perception du monde, en les rendant « reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits. Le médium rend accessible à tous, en même temps qu'il expose à chacun, les contenus et les formes nécessaires pour la vie en société » (Méchoulan, 2003, p. 15). Foucault souligne ce caractère médiat de la politique et des relations sociales, qui se jouent d'abord dans le façonnage du milieu sensible et non directement au corps à corps physique, en disant :

Ce qui définit une relation de pouvoir, c'est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre, [...] qui opère sur le champ de possibilité où vient s'inscrire le comportement de sujets agissants. [...] Gouverner, en ce sens, c'est structurer le champ d'action éventuel des autres. (2001, p. 1055-1056)

C'est donc dire que notre manière d'appréhender le réel et de vivre dans le monde est en bonne partie configurée, d'un côté, par le choix des traces qui sont transformées en archives, qui sont élevées au rang d'évidences sensibles et, de l'autre côté, par la transmission et la réactualisation de ces évidences sensibles via les médiums, par leurs modalités d'inscriptions dans le milieu sensible qui donne son allure au réel.

Adhérant à cette vision, les principaux théoriciens de l'archivistique postmoderne, dont Brothman (1991, 2001, 2002), Cook (1992, 1993, 1997, 2001a, 2001b, 2009, 2012) et Ketelaar (1999, 2001, 2008, 2012), procèdent à un renversement de la vision classique. Les archives ne sont plus envisagées comme les produits organiques et neutres des activités humaines et administratives, mais plutôt « as dynamic virtual concepts, [...] and] as active agents themselves in the formation of human and organizational memory » (Cook, 2001a, p. 4). Les archives sont à la fois des entités socialement configurées et des agents servant à reconfigurer la réalité sociale, et les archivistes, en tant que « social mediators » (Cook, 2012, p. 95), jouent nécessairement un rôle prépondérant dans cette configuration-reconfiguration. À travers l'évaluation-sélection, l'ordre de classification, le choix des termes descriptifs et les modalités de diffusion, les archivistes confèrent un

certain sens aux archives et participent ainsi à la fabrication fictionnelle de la réalité : « Archivists continually reshape, reinterpret, and reinvent the archive. This represents enormous power over memory and identity, over the fundamental ways in which society seeks evidence of what its core values are and have been, where it has come from, and where it is going. » (Cook et Schwartz, 2002, p. 1)

En fait, l'acte d'archiver, de l'évaluation à la diffusion, en est un de co- et même re-création des énoncés valables, il est un acte qui façonne les archives dans leur état (ce qu'elles sont) et leur étant (leurs conditions de manifestation, les processus dans lesquels elles s'inscrivent). Il est un acte de pouvoir qui peut ou bien conforter les réglages des régimes sensibles dominants, ou bien y engendrer des écarts fictionnels susceptibles d'indéterminer nos schèmes sensitifs et mentaux habituels et ainsi élargir le champ des vérités et des possibles. L'archiviste « devient un agent de l'écriture de l'histoire aux prises avec des responsabilités d'ordre politique et un médiateur détenteur d'un pouvoir sur la transmission d'un héritage » (Klein, 2014, p. 136).

Prenant compte de ce rôle décisif, de nombreux archivistes postmodernes s'engagent à démontrer « much greater awareness of the diversity, ambiguity, and multiple identities of records creators, information systems, and archives users » (Cook, 2001b, p. 15), en faisant entrer de nouvelles voix dans les archives et en rendant visibles, dans le respect de leurs conditions d'apparition originales, de nouvelles sources pour comprendre, penser et imaginer le monde. Les champs et les sites d'acquisition sont élargis afin de permettre des représentations plus justes et complètes de la société. Progressivement, « the focus in appraisal shifted to documenting citizens as much as the state, margins as much as the centre, dissenting voices as much as mainstream ones, cultural expression as much as state policy, the inner life of human motivations as much as their external manifestation in actions and deeds » (Cook, 2012, p. 110). L'image et l'audiovisuel sont aussi de plus en plus reconnus en tant que preuves et sources d'information valables aux côtés de l'écrit. Octroyer le statut d'archives à une plus grande diversité de traces est perçu comme un moyen d'accroître les possibilités de constitution des sujets pensants et agissants et les possibilités de réagencement du vivre ensemble.

La reconnaissance des films de famille découle de cette volonté d'archiver « autrement ». Ils apparaissent comme des traces inédites dans le milieu des archives qui permettent d'offrir des points de vue originaux sur le monde, en révélant entre autres les activités quotidiennes, la culture visuelle domestique et les processus d'élaboration identitaire et mémorielle d'individus ordinaires ou de groupes minoritaires. Leur archivage est en parfaite concordance avec le désir postmoderne d'enrichir et hétérogénéiser la réserve d'évidences sensibles de la société. Pour Kula, la focalisation sur les voix anonymes ou marginalisées de la société constitue un « prolongement plus radical de la stratégie de documentation » (2005-2006, p. 109). L'archivage de films de famille provenant de diverses origines ethniques et sociales contribue en réalité à la vision englobante de l'« archive totale », une forme poussée de stratégie de documentation développée au Canada qui a pour intention de documenter toutes les facettes de la société à travers une variété de sources de différentes provenances et sur différents supports (Cook, 1979; Millar, 1998; Sheffield, 2010).

Par ailleurs, l'aspect lacunaire des films de famille et leur manque d'informations contextuelles n'apparaissent plus comme des discrédits majeurs aux yeux de plusieurs archivistes postmodernes et également contemporains. Même s'il reste grandement profitable de connaître le créateur, les principaux éléments du contenu et le contexte de création des documents, cela n'est plus une condition essentielle à leur archivage, pour la bonne raison que l'incomplétude fait partie intégrante de toute archive. En effet, l'archive n'est pas un objet fini et clos sur le plan de la signification, qui témoigne définitivement d'un passé, mais une entité dynamique en processus de devenir, toujours dans un entre-deux de la signification, qui doit constamment être réélaboree au fil d'interventions archivistiques et d'appropriations par les utilisateurs.

3.2 Le potentiel des archives : envisager l'avenir

Une des suppositions fortes qui relie les approches postmodernes et contemporaines est que c'est « le regard qui fait l'archive, [...] que c'est bien du regard sur le passé, à partir d'un sentiment de discontinuité, que naît la nécessité de l'archive » (Méchoulan, 2011, p. 10). Selon Deleuze, c'est en prévision d'un manque futur que naît le besoin de mettre en réserve des fragments d'existence disparaissant maintenant afin qu'ils puissent réapparaître au moment opportun. Cette mise en réserve est toujours « dans un but à venir. C'est même en cela qu'elle est une conduite : c'est dans le présent qu'on se fait une mémoire, pour s'en servir dans le futur quand le présent sera passé » (1985, p. 72). La conduite archivante est en fin de compte une éthique du devenir, une manière d'être et d'agir avec le temps qui recueille et prépare aujourd'hui la nouveauté qui se réalisera demain.

Pour les archivistes, cela implique de disposer matériellement et intellectuellement des traces en sources potentielles, d'entretenir certaines cendres vivantes qui pourront éventuellement être rallumées, comme des virtualités à rebours. Leur pouvoir sur les archives et la mémoire est substantiel mais limité, dans la mesure où ils peuvent seulement mettre en réserve des évidences de ce qui a déjà été en en ordonnant plus ou moins le sens et en ne sachant exactement à quoi elles serviront. Ce que les archivistes disposent dans les archives, c'est une collection de matières inachevées, c'est-à-dire des potentiels de connaissances, d'identités, de patrimoines, de résistances, de réinventions sociales, etc. à débusquer.

Le fait est que l'archive ne fournit pas d'elle-même le sens du passé, mais seulement sa possibilité : « Nous savons en tout cas qu'une réponse spectrale (donc instruite par une *tékhne* et inscrite dans une archive) est toujours possible. Il n'y aurait ni histoire ni tradition ni culture sans cette possibilité. » (Derrida, 1995, p. 100-101) La fonction de l'archive est d'être un instrument de mise en présence (une *tékhne*) de la réalité passée qui est inscrite en elle, donc de fournir une réponse spectrale, humainement sensible, à une conscience qui l'interroge dans l'espoir de saisir ce qui n'est plus. Autrement dit, l'archive ne peut que susciter l'expérience empathique d'un fait humain passé chez celui qui le vise volontairement depuis son présent. Elle nécessite un mouvement de temporalisation qui amène à ressentir maintenant ce qui s'est peut-être passé autrefois et, par suite, à en faire son propre récit. L'archive constitue une entité « hypomnésique » (Derrida, 1995, p. 26) qui n'exprime ses propriétés informationnelles et sensibles qu'au moment où il

s'insère dans un acte dynamique d'expérimentation et d'interprétation. Il doit y avoir appropriation fictionnelle de la matière sensible.

Cette appropriation, ce sont les utilisateurs qui l'effectuent à travers un regard poétique (*poïétique*) par lequel ils collectionnent à leur tour certains fragments d'existence inscrits dans les collections d'archives, les traduisent subjectivement et s'en servent pour produire du nouveau pour eux-mêmes et pour ceux à venir. Alors que les techniques d'archivage et de médiation des archivistes établissent un lien sensible entre le moment de création et les moments d'actualisation, qu'elles posent les germes du devenir des archives, les utilisations subjectives et les expérimentations créatives des utilisateurs les font réellement advenir, elles les collectionnent et les recomposent pour en libérer les potentialités signifiantes.

Une analogie littéraire inspirée par la pensée de De Certeau (1990) s'avère utile pour comprendre ce processus poétique, étant donné que les archives incarnent en quelque sorte les textes de et sur la société. Tandis que les archivistes-éditeurs structurent les archives-textes et encadrent leur lecture en appliquant les « stratégies » institutionnelles avec une touche subjective, les utilisateurs-lecteurs déploient des « tactiques » singulières pour parcourir les territoires littéraires, y glaner des éléments (mots, sons, images, sensations, formules, idées, etc.) qui les interpellent, en tisser de nouveaux récits et ainsi faire avancer leurs propres histoires et celles de leur communauté. L'activité liseuse n'est pas une consommation passive, mais une « production silencieuse » où le lecteur se déterritorialise et « insinue les ruses du plaisir et d'une réappropriation dans le texte de l'autre : il y braconne, il y est transporté, il s'y fait pluriel comme des bruits de corps. Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une "invention" de mémoire » (p. xlix), une composition de plus concernant le monde.

La mémoire, « qui désigne une présence à la pluralité des temps et ne se limite donc pas au passé » (p. 320), s'invente au fil de lectures-appropriations des archives-textes. Elle représente un « savoir fait de beaucoup de moments et de beaucoup de choses hétérogènes [...] indétachables des temps de leur acquisition » (p. 125) et des temps de leur concrétisation en récits nouveaux :

Sous sa forme pratique, la mémoire n'a pas une organisation toute prête quelle caserait là. Elle se mobilise relativement à ce qui arrive [...] Sa mobilisation est indissociable d'une altération. Bien plus, sa force d'intervention, la mémoire la tient de sa capacité même d'être altérée – déplaçable, mobile, sans lieu fixe. Trait permanent : elle se forme (et son "capital") en naissant de l'autre (une circonstance) et en le perdant (ce n'est plus qu'un souvenir). Double altération, et d'elle-même, qui s'exerce d'être atteinte, et de son objet, qu'elle ne retient que disparu. La mémoire dépérit quand elle n'en est plus capable. (p. 131)

La mémoire « ne cesse de tromper les définitions, parce qu'elle n'est isolable ni d'une conjoncture ni d'une opération » (p. 127). Elle naît et se renouvelle par un travers du temps, par un jeu de va-et-vient entre les textes-archives et les lecteurs qui les braconnent ici et là, les expérimentent selon leur actualité et les refaçonnent en conséquence. Elle repose en réalité sur une série d'altérations à la fois du subjectif, puisqu'en braconnant sur le territoire des autres, le lecteur ajoute à son capital de perceptions, transforme son rapport au monde et devient un peu autre, et du commun, puisque le lecteur devient à son tour un éditeur de textes, un « auteur romanesque [...] qui] introduit le multiple et la différence dans le système écrit d'une société »

(p. 250). Au moment où il utilise les archives-textes pour enrichir sa vision des choses, le lecteur y laisse ses propres marques et ravive sous un autre jour l'édition originale, ou la version de référence, qui avait été sensiblement configurée par les autorités compétentes du régime en vigueur, créant du coup une nouvelle version.

Plusieurs auteurs, dont Bachimont (2007a, 2009, 2010, 2014), Méchoulan (2011a, 2011b) et Ricœur (1983, 1984, 1985, 2000), soutiennent cette conception opératoire selon laquelle « la mémoire ne repose pas sur des souvenirs, mais sur une dynamique, un processus, où l'on se saisit d'objets comme témoins du passé, dont on réactive le caractère de souvenirs à chaque fois qu'on se souvient » (Bachimont, 2010, p. 283). La mémoire n'est pas automatique et infinie, elle est une opération consciente qui sélectionne quelques fragments du passé, puis qui les requalifie, les réordonne et les récite en fonction des questionnements actuels et des perspectives futures. Les archives sont des entités (matière et contenu) qui permettent aux fragments du passé de subsister, mais à condition d'être régulièrement réactivés. Les archives ne fixent et ne perpétuent pas la mémoire d'elles-mêmes. Elles sont plutôt des « véhicules de mémoire » (Lemay et Klein, 2012) que des consciences humaines doivent expérimenter, selon leur propre actualité, pour conserver un lien avec ce qui a déjà été et en créer un avec ce qui s'en vient. Derrida le signale bien, « l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir. [...] On associe l'archive avec la répétition et la répétition avec le passé. Mais c'est d'avenir qu'il s'agit ici et de l'archive comme expérience irréductible de l'avenir. » (1995, p. 109)

L'archivage et l'utilisation font ainsi partie de l'archive, ils en sont deux actes constitutifs qui, en la déplaçant dans de nouveaux milieux sensibles, réactivent chaque fois la réalité enregistrée et lui attribuent des significations supplémentaires par rapport aux réalités actuelles : « Every interaction, intervention, interrogation, and interpretation by creator, user, and archivist is an activ[ation]of the record. The archive is an infinite activation of the record. Each activation leaves fingerprints which are attributes to the archive's infinite meaning. » (Ketelaar, 2001, p. 137) Étant redéfinies d'un milieu sensible à l'autre et d'un regard à l'autre, « ce dont témoignent toujours les archives, c'est le monde dans lequel elles sont, non seulement produites, mais surtout reçues et utilisées » (Klein, 2014, p. 252). Leurs significations sont à chercher autant dans le contexte de création que dans les contextes d'archivage et d'utilisation, et ce, en envisageant les dimensions socioculturelle, politique et technologique de ces contextes.

En somme, les archives sont des entités ouvertes et dynamiques qui demeurent pertinentes lorsqu'une communauté d'archivistes-éditeurs et d'utilisateurs-lecteurs s'efforce de les prendre en charge.

3.3 La communauté des archives : favoriser l'exploitation et le partage

L'approche postmoderne a entrouvert les perspectives traditionnelles en octroyant de la valeur à une plus grande diversité de documents, en établissant le caractère dynamique des archives et en mettant de l'avant le principe d'archive comme potentiel à exploiter. Klein (2014) en soulève toutefois deux lacunes restreignantes. La première est que « les archivistes postmodernes s'inscrivent d'emblée dans une perspective culturelle et patrimoniale qui semble cantonner les archives à des finalités mémorielles »

(p. 230). Guidés par « l'obsession de l'héritage à constituer » (p. 232), ils se confinent dans un cadre de référence restreint qui ne tient pas compte de la multiplicité des utilisations possibles. La seconde lacune est que les archivistes postmodernes ne considèrent pas suffisamment le rôle des utilisateurs dans le processus d'archivage et d'exploitation. S'ils admettent que le travail des utilisateurs est essentiel à la réactivation et donc à l'« existence » des archives, « ils en restent à l'indétermination de l'objet, à la fluidité de la signification sans vraiment aller au-delà » (p. 231). Leur modèle se concentre sur la pratique professionnelle et le pouvoir des archivistes, mais « reste aveugle aux aspects concrets de l'exploitation des documents » (p. 259), c'est-à-dire à la manière dont ceux-ci s'inscrivent et transforment les milieux sensibles dans lesquels ils sont exploités.

Pour remédier à ces lacunes, Klein invite à concevoir la transmission du passé non plus comme un héritage à constituer et à conserver, mais comme une « tradition à porter dans le temps » par la transmission des expériences et des récits suscités par les archives : « La tradition, portée par la narration, serait cette modalité de la pérennisation qui vise à la transmission d'une expérience toujours vivante et actuelle du passé et serait la condition de possibilité de la mémoire collective » (p. 250). C'est là un renversement de perspectives qui positionne l'exploitation, soit les actes dynamiques d'utilisation et de rénonciation des archives, « au cœur de toute pratique archivistique et de toute pensée des archives » (p. 264), qui « ancre la réflexion sur les archives dans l'espace social » et ses évolutions (p. 229), et qui amène à penser la « vie » des archives non plus au sein d'un cycle linéaire allant de la création à un terme définitif, mais au sein d'une trajectoire non linéaire où le même élément se renouvelle sans cesse et « est représentable de différentes manières selon le point de sa trajectoire auquel il se trouve » (p. 263).

Il convient alors d'étudier la variété des utilisations possibles, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des lieux d'archives, et d'analyser les conditions spécifiques qui caractérisent chacune de ces utilisations, à savoir : 1) le rapport à la matérialité, telles les textures singulières et les traces imprégnées sur le support qui révèlent les techniques de production des documents et le passage du temps; 2) le dispositif de mise en présence qui, en articulant l'ensemble des éléments « dans le temps ou dans l'espace pour former un récit, permet le dépassement du sens inhérent aux documents » (p. 255); 3) le rôle attribué aux utilisateurs qui peuvent ou bien se faire imposer une vision des archives et des choses, ou bien être invités à déployer leur propre vision et à réimaginer les liens entre passé, présent et futur; et 4) le contexte à la fois particulier et social de l'utilisation qui, en déplaçant les documents et en les actualisant au sein de nouveaux milieux sensibles, peut leur conférer de nouvelles fonctions.

Klein considère que :

Ces différents éléments, qui sont mis en œuvre lors de toute forme d'utilisation des documents d'archives, forment un outil favorisant une meilleure compréhension de la manière dont les archives sont mises à profit et la façon dont les utilisateurs les conçoivent, à quelles fonctions ils les associent (preuve, témoignage, information, émotion) et quelles caractéristiques elles possèdent. L'attention portée aux conditions d'utilisation, comprises comme outil d'analyse des conditions sociales d'existence des archives, permet donc de dégager de nouvelles perspectives pour et sur

l'archivistique. Plus précisément, elles lèvent le voile sur ce qui advient des archives lorsqu'elles deviennent archives. (p. 257)

Plus encore, « la pratique archivistique peut être considérée comme une forme d'exploitation des documents parmi d'autres » et devrait être étudiée au prisme des conditions d'utilisation, afin de mettre en lumière son caractère résolument social et « la manière dont les archives procèdent d'une forme d'inconscient collectif » (p. 274). Selon Klein, la prise en considération de l'exploitation comme « moment central de leur pratique » permettrait aux archivistes de valoriser leur rôle et d'être plus présents dans l'espace public : « La profession gagnerait en visibilité en même temps que les archives sortiraient des dépôts et des services. » (p. 275) Elle ajoute, sans les préciser, que l'environnement numérique offre les moyens nécessaires au recentrage de la pratique archivistique et à l'établissement de collaborations fécondes avec les utilisateurs.

Parallèlement à l'idée d'exploitation accrue des archives, plusieurs théoriciens et archivistes, dont Aasman (2014), Cook (2012), Flinn (2007, 2015), Flinn, Stevens et Shepherd (2009), Mitchell (2017), Moore et Pell (2010), et Ormond-Parker et Sloggett (2012), mettent de l'avant le modèle des « community archives ». De définition imprécise et prenant des formes variables, les archives de communauté ne s'éloignent pas des archives traditionnelles dans la mesure où elles rassemblent des documents qui portent sur l'histoire d'une communauté précise de créateurs étant liés sur une base ethnique, territoriale, politique ou administrative. Cependant, à la différence des archives traditionnelles, « it is not sufficient that the collections are about the community, the community must also be fully involved, maintaining that community archives are grassroots activities of documenting, recording and exploring community heritage in which community participation, control and ownership of the project is essential » (Flinn, 2015, p. 145). Le principe fondamental du « respect de la provenance » ne se traduit plus seulement par le rassemblement des documents d'une même provenance, mais aussi par l'implication directe des créateurs des documents et des membres de la communauté dans l'archivage et l'exploitation de leurs documents.

Le modèle des archives de communauté s'impose de plus en plus en raison de changements documentaires, technologiques et sociopolitiques. D'abord, la croissance exponentielle du nombre de documents produits par toute communauté, accentuée par l'attribution d'une valeur historique à une plus grande variété de documents (voir 3.1), rend pratiquement impossible leur gestion archivistique complète uniquement par des archivistes professionnels : « There is simply too much evidence, too much memory, too much identity, to acquire more than a mere fragment of it in our established archives. » (Cook, 2012, p. 113) Ensuite, l'environnement numérique est propice à la participation communautaire en facilitant grandement le rassemblement des documents au sein d'espaces potentiellement accessibles à tous, leur traitement « à distance » par l'ajout de métadonnées, ainsi que leur partage via des plateformes ouvertes et mobiles. Enfin, plusieurs groupes se méfiant des instances traditionnelles souhaitent contrôler davantage les processus de constitution de leur mémoire collective et voient dans l'archive de communauté « not only an archive, documenting a defined community and an independence from mainstream heritage bodies, but also the collection and use of archives by social movements to challenge existing historical and political narratives » (Flinn, 2015, p. 146). Mitchell rapproche par ailleurs les archives de communauté de la culture

grandissante du « Do-It-Yourself », culture qui favorise l'autosuffisance, la débrouillardise et le partage des connaissances et qui incarne une « “form of activity that creates value outside of capitalism” and in turn, creates a public commons. » (2017, p. 17) Dans cette lignée, la Library of Congress⁶⁹ et l'Association of Moving Image Archivists⁷⁰ proposent des ressources pour aider les archives de communauté à se développer de façon autonome.

Alors que l'approche postmoderne a fait valoir le caractère ouvert et dynamique des documents d'archives, l'approche contemporaine suggère d'ouvrir et de dynamiser la pratique archivistique en tant que telle. Il y a effectivement déplacement d'un archivage systématique, qui est opéré par des archivistes professionnels, soumis à des méthodes rigoureuses et limité à des lieux physiques contrôlés, vers un archivage flexible, qui est opéré en bonne partie par des archivistes « amateurs » et des membres de la communauté, qui suit plus ou moins les méthodes établies en s'adaptant plutôt aux besoins et aux manières de faire de la communauté, et qui prend place dans des espaces numériques ouverts. Aasman constate ces bouleversements majeurs :

These new digital archives are unlimited resources open to anyone who desires to store, access, reuse, and reproduce documents, including his or her own digital memories. [...] Archives are no longer stable institutions. The emphasis is on immateriality, instability, fluidity, dynamism, lack of hierarchy, and plurality. The new archives are being reconceptualised as living archives, global media archives, popular archives, fluid archives, archives without walls, or simply databases. (2014, p. 255)

Si elles permettent d'archiver un plus grand nombre de documents, de les traiter avec plus de précisions et d'accroître leur partage, les archives de communauté entraînent également leurs lots de problèmes. Le contrôle matériel et intellectuel des archives devient notamment de plus en plus complexe, d'une part, parce que l'archivage s'effectue au sein d'espaces numériques souvent instables dans lesquelles on manipule des contenus « dématérialisés » facilement recomposables plutôt que des documents circonscrits matériellement, et d'autre part, parce que la gestion de l'archivage est réalisée de manière collaborative par divers intervenants qui possèdent des connaissances et des compétences archivistiques variables et qui privilégient souvent l'accumulation et la diffusion-exploitation à la sélection et la préservation. L'intégrité, l'authenticité et la pertinence des archives sont mises en jeu.

Pour surmonter ces difficultés et tirer profit de la communauté, Cook estime que l'archiviste n'a d'autre choix que d'adapter son rôle en devenant un « community facilitator » :

In this new digital, political, and pluralistic universe, professional archivists need to transform themselves from elite experts behind institutional walls to becoming mentors, facilitators, coaches, who work in the community to encourage archiving as a participatory process shared with many in

⁶⁹ LOC. 10 Resources for Community Digital Archives: <https://blogs.loc.gov/thesignal/2013/06/10-resources-for-community-digital-archives/>

⁷⁰ AMIA. Do It Yourself and Community Archiving: <http://www.amiaconference.net/diyca-stream-do-it-yourself-and-community-archiving/>

society, rather than necessarily acquiring all the archival products in our established archives. [...] The new model suggests empowering communities to look after their own records, especially their digital records, by partnering professional archival expertise and archival digital infrastructures with communities' deep sense of commitment and pride in their own heritage and identity. (2012, p. 114 à 116)

L'archiviste se doit de devenir un passeur en mettant directement les membres de la communauté en contact avec leurs archives, en les guidant dans la préservation et le traitement archivistiques, et en favorisant l'exploitation des archives et le partage des expériences qu'elles suscitent.

Émergeant pour la plupart au sein même des communautés, les initiatives d'archivage de films de famille forment un terrain propice à l'analyse de ce rôle d'archiviste-passeur et des nouvelles pratiques de l'approche contemporaine qui renouvellent l'archivistique.

4. Pratiques d'archivage de films de famille

De nombreuses initiatives d'archivage de films de famille ont été mises sur pied au cours des quarante et surtout vingt dernières années à différents endroits sur la planète, principalement en Europe et en Amérique du Nord (voir liste en annexe 1). Relevant d'une diversité d'acteurs, de missions et de moyens, elles peuvent être réparties en quatre catégories non exclusives, soit les initiatives menées par :

- 1) De grandes institutions patrimoniales qui archivent des documents de tous types et de toutes formes, par exemple Bibliothèque et Archives Canada, la Library of Congress et la Smithsonian Institution;
- 2) Des institutions nationales de l'audiovisuel qui archivent tous les types de documents audiovisuels, produits aussi bien dans des cadres professionnels et commerciaux que dans des cadres amateurs (non professionnels et non commerciaux), par exemple le Centre national de l'audiovisuel, la Netherlands Institute for Sound and Vision et la Ngā Taonga Sound & Vision;
- 3) Des organismes régionaux⁷¹ qui archivent tous les types de documents audiovisuels, mais principalement des films amateurs et autres films dits « orphelins », par exemple la Cinémathèque de Bretagne, la East Anglian Film Archive, la Northeast Historic Film et la Texas Archive of the Moving Image;
- 4) Des organismes régionaux ou des regroupements indépendants, souvent fondés par des collectionneurs, qui archivent presque exclusivement des films amateurs et de famille, par exemple l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia, le Center for Home Movies, Ciclic, Cinémémoire et Paraloecil.

La majorité des initiatives appartiennent aux catégories 3 et 4, et sont donc gérées par des organismes régionaux et des regroupements indépendants qui évoluent en marge des institutions traditionnelles. Révélatrices de l'approche contemporaine, ces initiatives tentent de surmonter les problèmes liés à l'archivage des films de famille en déployant des pratiques archivistiques parallèles axées sur la participation directe de la communauté à toutes les étapes d'archivage, sur les gestes d'édition, de partage et d'exploitation rendus possibles grâce aux outils numériques, ainsi que sur le rassemblement des archives en collections et la mise en relation de collections apparentées.

Dans le but d'analyser les forces et les faiblesses de ces pratiques parallèles et de mieux cerner leurs implications pour l'archivistique et le travail de l'archiviste, nous allons procéder à l'étude de quelques cas significatifs. Dans un premier temps (4.1), nous comparerons l'initiative d'archivage de films de famille de Bibliothèque et Archives Canada, une grande institution nationale qui fonctionne selon un modèle traditionnel tout en s'ouvrant aux pratiques participatives, à l'initiative *Mémoires vives* menée par Paraloecil, un petit organisme de l'Est-du-Québec qui applique le modèle des archives de communauté à l'échelle

⁷¹ Par « organismes régionaux », nous entendons les organismes qui archivent les films produits sur le territoire ou par les habitants d'une agglomération urbaine, d'une région administrative, d'une province, d'un département, etc.

régionale. Dans un second temps (4.2), nous examinerons comment le numérique représente à la fois un trouble et une opportunité pour la pratique archivistique en nous penchant sur deux initiatives qui, privilégiant l'expérimentation des archives à la préservation de leur intégrité, tentent d'entretenir le sens des films archivés à travers leur édition, leur partage et leur exploitation au sein d'espaces numériques. Il s'agit de l'initiative *Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire* menée par Ciclic, une agence régionale pour la culture, et de l'initiative *J'ai la mémoire qui tourne* menée à l'échelle du Québec par le groupe de collectionneurs des Productions du passé simple en collaboration avec les Productions de la ruelle et le diffuseur Historia. Dans un troisième temps (4.3), nous explorerons quelques pratiques porteuses qui tentent d'améliorer l'accessibilité, le traitement et l'exploitation des archives par la mise en relation de collections et de ressources. Nous observerons entre autres les pratiques du Center for Home Movie, un organisme indépendant qui promeut l'archivage des films de famille et qui dirige l'implantation d'un registre national.

4.1 De l'institutionnel au communautaire

Nous savons (voir 1.2) que de nombreux facteurs problématiques entravent l'archivage des films de famille, dont leur contenu et leur allure souvent similaires, leur dispersion chez les particuliers, leur signification lacunaire, le manque d'informations contextuelles les concernant, ainsi que la dégradation des supports matériels et l'obsolescence des appareils de lecture. Leur archivage est alors appréhendé selon deux modèles plutôt antinomiques : celui traditionnel, qui mise sur la sélection stricte, le respect des fonds et la préservation (4.1.1), et celui communautaire, qui mise sur les acquisitions de masse, la création de collections d'intérêt, la facilité d'accès aux contenus et l'exploitation (4.1.2).

4.1.1 Bibliothèque et Archives Canada : sélectionner et préserver

Le cas de Bibliothèque et Archives Canada (BAC)⁷² démontre à quel point les films de famille, et plus généralement les documents personnels produits par les individus ordinaires, représentent un véritable casse-tête pour les grandes institutions patrimoniales fonctionnant selon des méthodes traditionnelles.

BAC a le vaste mandat de « préserver le patrimoine documentaire⁷³ pour les générations présentes et futures » et d'« être une source de savoir permanent accessible à tous, qui contribue à l'épanouissement culturel, social et économique de la société libre et démocratique que constitue le Canada »⁷⁴. Il est possible de croire que l'acquisition de films de famille favorise l'accomplissement de ce mandat, sachant qu'ils constituent des productions uniques témoignant du déroulement de la vie quotidienne en différents temps et lieux, des activités de nombreux groupes minoritaires, de la culture visuelle domestique, ou encore de

⁷² Bibliothèque et Archives Canada : www.bac-lac.gc.ca/

⁷³ « Le patrimoine documentaire comprend les publications et les documents qui présentent un intérêt pour le Canada. » (BAC, 2016a)

⁷⁴ BAC. Notre mandat : <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/Pages/notre-mandat.aspx>

tensions sociopolitiques (voir 2.1). En regardant plus attentivement la *Stratégie d'acquisition* de l'institution (BAC, 2016b), nous constatons qu'ils peuvent certainement aider à documenter certains éléments appartenant aux « cinq grandes dimensions de la vie canadienne »⁷⁵, tels que la vie personnelle des politiciens fédéraux ou la place des enfants et des familles dans la société, ainsi que la majorité des éléments identifiés comme « cibles spécifiques sur lesquelles nous ferons porter une bonne part de nos acquisitions afin que la collection soit représentative du Canada d'aujourd'hui », soit les peuples autochtones, la diversité régionale, la diversité culturelle, la culture francophone, la voix des minorités et les questions liées aux genres.

Possédant toutefois des ressources limitées pour remplir ce vaste mandat et étant redevables auprès des citoyens canadiens, les archivistes de BAC sont dans l'obligation d'appliquer des principes directeurs et des critères de sélection plus précis lors du travail d'évaluation. Avant toute chose, « BAC priorise, identifie et acquiert le patrimoine documentaire ayant une importance nationale » (BAC, 2016a), c'est-à-dire témoignant de l'expérience canadienne d'un point de vue fédéral ou pancanadien, ou ayant eu un impact sur le développement, les tendances ou les événements nationaux. À cela s'ajoute, entre autres, le critère de pertinence par rapport à la collection déjà constituée, celui de densité (densification qualitative) qui vise à retrouver un maximum d'informations dans un minimum de documents, de même que celui de pérennité qui renvoie à la capacité de préserver et de rendre accessibles les documents dans le temps en fonction de la condition physique des supports et de l'obsolescence des appareils de lecture. Par ailleurs, suivant la vision archivistique traditionnelle fondée sur le respect des fonds, BAC privilégie l'acquisition de fonds les plus significatifs et complets possibles au rassemblement de documents d'intérêt provenant de différents créateurs, donc privilégie le statut du créateur à la nature (matérielle, discursive ou expressive) des documents. Cela se traduit dans le fonctionnement même de l'institution qui repose actuellement sur la méthode « un archiviste, un fonds », signifiant que chaque archiviste s'occupe normalement d'évaluer, d'acquérir, de traiter et de gérer la totalité des documents d'un fonds plutôt qu'un type de documents en particulier⁷⁶.

L'ensemble de ces éléments font en sorte que la majorité des films de famille acquis par BAC le sont parce qu'ils ont été produits par des personnalités canadiennes reconnues à l'échelle nationale, dont le réalisateur Budge Crawley, ou par leurs proches, comme ceux du premier ministre Pierre-Elliott Trudeau. Ils s'ajoutent à d'autres types de documents à l'intérieur du fonds d'archives de ces personnalités et servent à enrichir l'information disponible à leur égard en offrant une vision plus intime sur leur carrière ou leur œuvre. Parallèlement, quelques films sont acquis de manière isolée, et non à l'intérieur d'un fonds, parce qu'ils ont été produits dans des circonstances exceptionnelles ou portent un regard inédit sur des sujets

⁷⁵ Ces dimensions sont : 1) le Canada sur la scène internationale; 2) la politique et la gouvernance; 3) l'économie; 4) la société; 5) la culture.

⁷⁶ Certains archivistes possèdent tout de même une expertise relativement à des « supports spécialisés », comme les dessins d'architecture, les photographies ou les films et vidéos, et peuvent soutenir leurs collègues dans leur travail, principalement à l'étape du traitement.

correspondant aux cibles d'acquisition institutionnelles, telles les expéditions en Arctique, la vie des communautés autochtones, ou la présence des industries minières et forestières en régions éloignées.

Pour être admis, ces films doivent se trouver dans un état physique convenable nécessitant peu d'interventions de restauration et de préservation, doivent posséder une qualité visuelle et sonore suffisante pour apprécier leur contenu (peu de plans flous, de bruits parasites, de coupures imprévisibles, etc.), et doivent être soutenus par un minimum d'informations permettant de les contextualiser. Qui plus est, ce sont principalement des films réalisés entre 1930 et 1965, d'une part, parce qu'il s'agit d'une époque où peu d'images étaient tournées, ce qui leur procure un caractère de rareté, et d'autre part, parce que les films de famille tombent dans le domaine public canadien 50 ans après leur production. Sachant que l'historique de conservation des films de famille est souvent flou, avec une transmission non formelle entre membres de la famille, et sachant que le détenteur des droits corporels ne détient pas nécessairement les droits d'auteurs, ce qui implique que l'acquisition d'un enregistrement original ne permet pas nécessairement de rendre son contenu accessible, le respect de ce délai de 50 ans s'avère essentiel pour une institution gouvernementale qui se doit de montrer l'exemple et éviter tout impairement légal.

Bien qu'elle ait permis de constituer une collection remarquable⁷⁷, très utile pour la recherche et la connaissance historiques, cette approche d'évaluation stricte exclut la plupart des films produits par les individus ordinaires qui, pourtant, peuvent répondre à divers besoins informationnels et « apport[er] un éclairage complémentaire sur l'évolution de la société canadienne » (BAC, 2016a). De plus, consacrant davantage de ressources à la numérisation et à la préservation matérielle de la collection existante qu'à la recherche active de films dispersés chez les particuliers à travers le pays, BAC n'en acquiert, outre ceux arrivant avec d'autres documents d'un fonds, que lorsqu'un donateur se présente de lui-même ou lorsqu'un archiviste en découvre en prenant part à des projections ou des événements spéciaux. Seulement une dizaine d'acquisitions sont ainsi effectuées chaque année et certains sujets et territoires restent sous-représentés au sein de la collection, comme les activités multiethniques, les communautés franco-ontariennes et les provinces atlantiques.

Quand des films ne correspondent pas aux critères de BAC, les donateurs sont redirigés vers d'autres services d'archives présents dans leur ville ou leur région. Cependant, la plupart d'entre eux ne possèdent ni l'expertise, ni le budget, ni les équipements spécialisés nécessaires pour recevoir ce type de document. La création de programmes d'archivistique audiovisuelle plus complets au sein des universités canadiennes, une plus grande sensibilisation à la valeur des films de famille, de même que la mise en place d'installations

⁷⁷ La collection est constituée d'environ 1000 films de famille. Son accroissement s'est cependant surtout fait dans les années 1970 et 1980, suite à l'implantation d'une division dédiée au film et à la télévision au sein des Archives nationales du Canada. Se manifestait alors un empressement à constituer une mémoire filmique canadienne exhaustive et de nombreux documents audiovisuels étaient acquis sans que leur contexte de création soit bien connu et sans qu'il y ait nécessairement de réflexion approfondie à propos de leur valeur et de leurs possibles utilités. Le nombre d'acquisitions de films de famille a grandement diminué à partir des années 1990, alors que des principes et critères d'évaluation plus stricts ont été mis en application.

d'entreposage régionales communes telle que suggérée dans le rapport *Patrimoine en péril* (GSMPAC, 1995; voir aussi 2.2.2) aideraient certainement à pallier ce problème et contribueraient à enrichir le patrimoine audiovisuel canadien.

La description des films de famille acquis par BAC s'effectue à l'aide du Moving Image and Sound Archives Control System (MISACS), une base de données institutionnelle utilisée pour l'ensemble des documents audiovisuels. Les films y sont décrits à la pièce de façon assez uniforme par l'entremise de champs concernant les créateurs, la date de production, les restrictions d'accès, etc. Ce système uniformisé facilite la recherche et le repérage à l'interne, mais n'est toutefois pas accessible en ligne aux usagers externes. Ceux-ci doivent utiliser d'autres outils de recherche, qui ne fournissent pas autant d'informations que MISACS, ou bien passer par le service de référence institutionnel pour repérer des films et y avoir accès. Ce problème a déjà été constaté, puisqu'un rapport concernant l'accès au patrimoine documentaire recommande « l'amélioration des outils de recherche et de navigation du site Internet de BAC » dans le but de faciliter le repérage des documents (BAC, 2017a). Par ailleurs, la description des contenus est laissée à la discrétion des archivistes qui peuvent inscrire des informations d'ordre général au sujet d'un film ou bien décrire chacune des séquences de manière détaillée. Cela peut compliquer la recherche, d'autant plus qu'aucune indexation en vocabulaire contrôlée n'est réalisée.

Si l'accès aux films de famille détenus par BAC demeure difficile pour l'instant, différentes actions ont été entreprises au cours des dernières années afin de l'améliorer. La plus importante est sans doute la migration numérique (numérisation) de l'ensemble des contenus audiovisuels vers des formats de fichiers informatiques normalisés (BAC, 2017b). Cette stratégie en est d'abord une de préservation qui vise à protéger les enregistrements originaux (bobines, cassettes), qu'il n'est plus obligatoire de projeter pour accéder aux contenus, et à assurer la lisibilité technique des contenus à long terme malgré la dégradation des supports matériels et l'obsolescence des appareils de lecture. Pour assurer la possibilité de retourner aux traces d'origine, les enregistrements originaux sont gardés dans des voûtes qui bénéficient de conditions de conservation optimales. Qui plus est, une veille technologique est effectuée afin de suivre l'évolution des logiciels et formats numériques et, au besoin, procéder à de nouvelles migrations.

Au-delà de la préservation, la numérisation offre évidemment la possibilité de transmettre une copie numérique des films aux usagers au lieu qu'ils soient obligés de se déplacer. Elle permet aussi de diffuser en ligne, via le site web institutionnel ou des plateformes de partage comme YouTube ou Vimeo, des films appartenant au domaine public de façon à attirer le regard de la population. Plus important encore, des films dont le contexte de création ou certains éléments du contenu sont inconnus pourraient être intégrés au Co-Lab de BAC, un outil participatif en ligne qui permet aux utilisateurs, guidés par des lignes directrices, « de transcrire, d'étiqueter, de traduire ou de décrire des images et des documents numérisés de la collection »⁷⁸. Développé dans l'esprit des archives de communauté, ce nouvel outil favorise la participation du public et permet l'ajout d'informations que les archivistes peuvent difficilement trouver. Des activités de valorisation

⁷⁸ BAC. Co-Lab : <https://co-lab.bac-lac.gc.ca/fra>

ponctuelles sont également réalisées dans l'intention d'accroître l'intérêt envers les films de famille, notamment des projections suivies de périodes de discussion ou des interventions lors de la Journée des films de famille (voir 4.3). BAC collabore en outre, par du soutien financier, technique ou de référence, à différents projets comme celui « Domaine public », mené par le centre d'arts médiatiques SAW Video d'Ottawa⁷⁹, où des artistes sont invités à créer des vidéos à partir de films, dont plusieurs films de famille, appartenant au domaine public et provenant des collections de BAC.

Une des expériences de valorisation les plus intéressantes, assez inhabituelle pour l'institution nationale, a été tentée par Caroline Forcier-Holloway, archiviste spécialisée dans la gestion des documents audiovisuels. Afin de mieux saisir la teneur de films de famille réalisés par Doug Betts, un membre de la Gendarmerie royale du Canada ayant fait carrière au Yukon durant les années 1930 et 1940, Forcier-Holloway a interviewé son fils, Norman Betts, tout en lui projetant certaines séquences jugées plus intéressantes ou émouvantes. Percevant « the often overlooked use of oral history interviewing as a tool to gain significant contextual information from archival donors and/or creators of silent home movies » (Forcier-Holloway, 2006, p. 41), l'archiviste souhaitait ainsi enrichir la description des films, mais aussi accéder aux « thoughts of the person behind the camera, what and why he documented what he did, his curiosity as a newcomer to the North, and his appreciation for the natural beauty of the land » (p. 45)⁸⁰. À partir des séquences sélectionnées et des commentaires recueillis, Forcier-Holloway a coproduit un vidéo intitulé *Lure of the Lens: A Father and Son's Experience of the North*, vidéo qui dépasse le stade informatif pour nous faire éprouver le quotidien des habitants du Nord dans la double perspective du père et du fils, du filmeur d'autrefois et du spectateur d'aujourd'hui. Plutôt que de rester une simple « gardienne de la mémoire », l'archiviste en suscite ici l'expérience en créant un nouveau contenu qui établit un lien sensible entre le passé et le présent. Les réactions du fils face aux images du passé renforcent le sentiment du « ça a été » et contribuent à transmettre le vécu, à la fois unique et collectif, d'une famille canadienne en territoire nordique.

Ces gestes éditoriaux, par lesquels l'archiviste sort de sa neutralité pour favoriser la transmission, demeurent peu répandus à BAC, mais sont au cœur de nombreuses initiatives d'archivage de films de famille menées en marge des institutions traditionnelles. Alors que BAC privilégie la préservation des originaux et la migration des contenus comme moyens de sauvegarder le patrimoine pour les générations futures, ces initiatives misent sur l'édition et l'exploitation comme moyens d'entretenir le patrimoine vivant à travers la communauté.

⁷⁹ SAW Video : <https://www.sawvideo.com/>

⁸⁰ Pour Mörner (2011), les méthodes d'enquête ethnographique, comme les entrevues avec les filmeurs et les filmés ou l'observation lors de projections, s'avèrent indispensables à la compréhension du « texte » des films, de leur contexte socioculturel de création et de diffusion, et aux effets qu'ils ont engendrés et engendrent encore au sein de la communauté. Elle souligne toutefois que « ethnographic methods should be used to cross-check the outcome of the textual analysis, not to substitute for it » (p. 40).

4.1.1 *Mémoires vives* : Accumuler et exploiter

Préconisant une approche opposée à celle de BAC, l'initiative *Mémoires vives*⁸¹ permet d'examiner les principales composantes du modèle des archives de communauté appliqué pour l'archivage de films de famille à l'échelle régionale.

Lancée en 2009 par des cinéastes et des producteurs de Paraloëil, un cinéma et centre de production indépendant de Rimouski, l'initiative s'est donnée pour objectif de « dépolssiérer le patrimoine audiovisuel de l'Est-du-Québec et de le rendre accessible aux nouvelles générations et aux créateurs en arts médiatiques ». Accueillant d'ordinaire une clientèle de cinéphiles et d'intellectuels, Paraloëil souhaitait « démocratiser » l'histoire et l'accès au patrimoine en mettant sur pied un projet rassembleur susceptible d'interpeller l'ensemble de la population, plus particulièrement les jeunes, les gens des classes populaires et les personnes qui fréquentent rarement les lieux de culture et de mémoire. Les films de famille apparaissaient alors comme des objets patrimoniaux idéals (voir 2.1.2.2), ayant été initialement produits par et pour des gens de tous les horizons et montrant l'évolution, à travers les générations, d'activités régionales reconnaissables par tous.

Le premier défi du projet consistait à rejoindre les détenteurs de films, dispersés au sein de la population et méconnaissant souvent les services d'archives, et à les convaincre de rendre accessibles à tous leurs trésors familiaux. Fisher (2015) démontre que la décision des « agents donateurs » de remettre ou non leurs documents personnels à un service d'archives dépend de considérations psychologiques, comme le désir de reconnaissance de soi ou de ses proches, de considérations idéologiques, comme la volonté de faire connaître sa vision des choses ou son rôle lors d'événements controversés, ainsi que de considérations plus pragmatiques, comme l'occasion de recevoir un crédit d'impôt ou de libérer de l'espace physique sans être obligé de jeter ce qui pourrait avoir de la valeur. Parmi les facteurs influençant le choix du service d'archives auquel seront remis les documents, Fisher identifie, entre autres, la proximité, alors que « many donors want to feel that their personal archives are preserved within their community, that their story is part of their community's story » (p. 103), l'influence de l'entourage, alors que « a positive donor experience will translate into further offers from their community or other related donors » (p. 104), et, peut-être le plus important, la confiance « in the archivist's ability, including the resolve to keep sensitive material confidential, to protect family secrets, and to ensure copyright is respected » (p. 104). Norris-Nicholson constate justement que les initiatives d'archivage de films amateurs qui connaissent le plus de succès « rely upon trust, openness and reassurances about the integrity and future ownership of any materials that may be transferred from private settings into more public contexts » (2012, p. 169). Elle fait par ailleurs remarquer que certains membres de minorités ethniques ou sociales semblent peu enclins à remettre leurs documents à des services d'archives « généralistes », craignant une mauvaise interprétation ou représentation des particularités de leur réalité.

⁸¹ Paraloëil. Collection *Mémoires vives* : <http://www.paraloëil.com/memoires-vives>

Tenant compte de ces différents facteurs, les responsables de *Mémoires vives* ont élaboré une stratégie de communication afin de faire connaître leur démarche et aviver l'intérêt de potentiels donateurs. Par l'entremise de communiqués et de vidéos promotionnels⁸², le projet a d'abord été présenté comme une opportunité pour les particuliers de redécouvrir et sauvegarder leur héritage familial, la plupart ne possédant plus le matériel nécessaire pour visionner les anciennes bobines traînant ici et là comme des reliquats inaccessibles. À l'instar de la majorité des initiatives d'archivage de films de famille, une copie numérique des films était, à titre incitatif, remise aux donateurs en échange des droits de diffusion, de reproduction et de modification. L'obtention de ces droits est habituellement une condition *sine qua non* à l'acquisition des films, puisqu'elle assure qu'ils ne seront pas accumulés en vain et qu'ils pourront servir à la quête de connaissance et à la création de récits mémoriels. Les responsables de l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia affirment au sujet de ce donnant-donnant :

We don't seek out the family, the family comes to us. [...] They give us the film and the rights to it, we guarantee the preservation and cultural use, and in return they receive a digital copy, as it's the only way they can see the film. In certain cases, we accept film without rights, but for us without a cultural presentation there is no real preservation. Almost everybody agrees with this. (Fiorini citée dans Edmonds, 2007, p. 426-427)

Néanmoins, il n'est pas rare que des organismes régionaux et des regroupements indépendants, surtout ceux dirigés par des collectionneurs, acceptent des films dont la provenance et les droits sont flous en raison de leur intérêt sociohistorique, patrimonial ou esthétique. Afin de diminuer les risques de contestation, plusieurs initiatives s'assurent, dans la mesure du possible, que l'utilisation des images respecte la dignité et l'intégrité des personnes représentées, donc qu'il y ait en partie respect du droit à l'image⁸³. Il reste que pour des collectionneurs et artistes engagés tels Rigole et Forgàcs, la volonté de sauvegarder et de rendre accessibles des images inédites, différentes des images officielles, surpasse les questions de propriété et de droits. Pour leur part, les Prelinger Archives ont identifié un maximum de contenus libres de droits, pour lesquels ils tentent d'assurer une forme de crédit grâce à l'utilisation des licences Creative Commons, puis se sont associées à Getty Images afin de gérer l'utilisation et la vente des contenus toujours protégés⁸⁴.

Paraloeil a par ailleurs misé sur le désir de reconnaissance lors de la promotion de *Mémoires vives*. La possibilité pour le peuple d'écrire sa propre histoire et de mettre en valeur la vie « ordinaire » de personnes proches a en effet été évoquée en signalant, par exemple, que « tous les contenus sont dignes d'intérêt » et en faisant mention des futures activités de valorisation à travers lesquelles « monsieur et madame tout le

⁸² Voir notamment <https://vimeo.com/17603499> et http://www.paraloeil.com/nouvelles/33_projet-de-collecte-d-archives-en-2009

⁸³ Au Québec, ce droit problématique est énoncé dans les articles 3, 35 et 36 du Code civil (<http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/CCQ-1991>)

⁸⁴ Voir notamment <https://archive.org/details/prelinger&tab=about> et <http://www.prelinger.com/prelarch.html>

monde » pourront intégrer leur voix aux récits collectifs. Dans le même esprit, Cinémémoire soutient que « l'intérêt pour nos déposants consiste avant tout à participer à une collection de films unique et inédite qui permettra à des chercheurs mais aussi au grand public de voir, grâce à des images animées, la petite histoire se transformer en grande histoire »⁸⁵. Prelinger insiste sur l'importance de cet attrait psychologique en affirmant que « showing and reusing them [home movies] today invests audiences with the feeling that their lives are also worth recording » (2012).

Sur le plan symbolique, Paraloel a tenu une conférence de presse en compagnie de Suzanne Tremblay, une politicienne très appréciée et estimée par la population. Devant la foule, celle-ci a reproduit la remise de bobines appartenant à sa famille, a relaté son expérience positive vécue avec l'organisme, et a reconnu les compétences des responsables et les mérites d'une initiative réalisée par et pour la communauté. En allant chercher l'appui (la bénédiction) d'une telle figure populaire, l'organisme espérait établir un lien de confiance avec les détenteurs de films et apaiser leurs craintes face à la remise et à la diffusion de documents dévoilant une part de leur intimité familiale. Étant donné que plusieurs donateurs, surtout des personnes âgées, redoutaient effectivement que leurs images soient détournées à mauvais escient, Paraloel a mis en place des mesures préventives visant à contrecarrer la réutilisation non appropriée des films mis en ligne : apposition d'un logo, réduction de la qualité, diffusion en streaming, supervision des commentaires, etc. Un autre argument invoqué était la possibilité pour les donateurs et leur entourage de maintenir un certain contrôle sur leurs images en retirant des passages embarrassants, mais aussi en participant à la description des contenus par l'ajout de commentaires et de mots-clés en vocabulaire libre, c'est-à-dire énoncés selon leurs propres termes.

Étant parvenu à susciter un certain engouement grâce à cette campagne de promotion, qui a trouvé un écho favorable dans la presse régionale et nationale, et au bouche-à-oreille qui s'en est suivi, Paraloel a recueilli pour numérisation, en à peine un mois, près de 500 bobines équivalant à 55 000 pieds et représentant environ 60 heures de contenu. L'évaluation raisonnée, encadrée par des principes directeurs et des critères de sélection précis, telle que pratiquée par BAC a laissé place à la volonté d'accumuler rapidement le plus d'images possible, puisque pour être sélectionnés, les films devaient uniquement avoir été réalisés dans l'Est-du-Québec avant 1980 et posséder une qualité audiovisuelle minimale permettant de percevoir le contenu. La cession des droits était également prioritaire. Cette manière de procéder est assez répandue au sein des organismes régionaux, dont la Chicago Film Archives, la Northeast Historic Film, la East Anglian Film Archive, la Cinémathèque de Bretagne et la Texas Archive of the Moving Image. La décision d'accepter la presque totalité des films soumis est motivée, d'une part, par l'ambition de constituer un véritable patrimoine audiovisuel régional permettant aux membres de la communauté de se voir et de se dire entre eux et, d'autre part, par la perspective de pertes irrémédiables causées par la dégradation rapide des supports matériels qui sont trop souvent mal manipulés ou mal conservés.

⁸⁵ Cinémémoire. Collecte de films : <http://www.cinememoire.net/index.php/numerisation-de-films/collecte-de-films>

Même si elle assure la création de banques de films inédits qui n'auraient jamais existées autrement, cette stratégie d'acquisition de masse sans réelle évaluation s'avère problématique, car elle entraîne des coûts de gestion considérables qui diminuent les budgets disponibles pour les futures acquisitions. L'Institut des archives filmiques de Suède a ainsi dû réajuster le tir après que sa promesse de remettre une copie numérique sur DVD des films reçus eu pour effet que « within weeks, the archive was swamped with home movies. Today, the archive does not accept home movies unless they are unique in some way. » (Mörner, 2011, p. 33) De manière générale, les collections de films de famille ont connu un accroissement important dans la première décennie du millénaire, avant de stagner ou d'être carrément interrompues, telles celles de *J'ai la mémoire qui tourne*, de la UMass Lowell Library et du Centre Image Lorraine. De nombreuses productions amateurs potentiellement significatives demeurent par conséquent dans un état de précarité, hors des services archives et hors de la vue des utilisateurs.

Du côté de Paraloelil, la numérisation gratuite de bobines fut arrêtée après seulement un mois, parce que le quota était atteint. Les donateurs qui se présentaient par la suite étaient redirigés vers des entreprises privées offrant un service de numérisation, mais leurs films n'étaient pas intégrés à la base de données de *Mémoires vives*. De plus, faute d'espace et de ressources pour les conserver, l'organisme redonnait les bobines aux donateurs après leur numérisation. Il ne s'agissait donc pas d'un archivage de documents dans leur intégralité expressive et matérielle originale, mais plutôt d'un archivage de contenus par réinscription sur un nouveau support. Se justifiant par la volonté d'optimiser les ressources disponibles et d'accroître l'accès aux images du passé en profitant des possibilités offertes par le numérique, ce passage d'un archivage de documents à un archivage de contenus représente un renversement majeur dans la pensée et la pratique archivistiques ainsi que dans le rapport de l'être humain à la trace (voir 4.2.1). Le fait de ne pas avoir conservé les bobines originales, et donc de ne pas pouvoir procéder à de nouvelles numérisations, joue en défaveur de Paraloelil, car les contenus ont été numérisés dans des formats de définition standard (SD), et ce, tout juste avant l'implantation généralisée de la haute définition (HD). À cause de leur qualité moindre, les images sont moins attrayantes pour les réalisateurs et les diffuseurs qui pourraient les réutiliser, et la possibilité de vendre des extraits est grandement diminuée.

À défaut d'avoir effectué une évaluation-sélection au moment de l'acquisition, les responsables de *Mémoires vives* en ont effectué une au moment de la diffusion en déposant sur la plateforme web seulement les films jugés plus intéressants d'un point de vue patrimonial ou esthétique, soit environ 300. Une interface conviviale a été créée par souci que quiconque, peu importe ses compétences informationnelles, puisse facilement y naviguer et entrer en contact avec le passé de la communauté. Les films y sont notamment répartis selon de grandes classes thématiques, comme les loisirs, et sous-classes, comme la baignade et la chasse. Même si elles peuvent paraître simplistes, ces classes permettent d'identifier les éléments simples de la vie qui sont représentés dans les films et, conséquemment, « might invite study and engagement, providing intellectual purchase on a otherwise amorphous landscape » (CHM, s. d.). Rigole insiste sur ce point dans le film *Paradise Recollected* (2008) : « Classification is one of the most creative activities. Without classification, memory would not exist. Classification, in fact, means to give shape to the world.

Without classification, it would be impossible to imagine reality. » Devant gérer une collection de pièces d'archives plutôt que des fonds complets, il est impossible pour les responsables de suivre un quelconque « ordre organique », et la classification par thèmes devient un moyen d'orienter les utilisateurs dans leur découverte des archives⁸⁶.

Alors que d'autres initiatives ont poussé plus loin les pratiques éditoriales et participatives (voir 4.2.2) ou l'exploration de l'identité collective (voir 4.2.3), *Mémoires vives* s'est démarquée en élaborant, en collaboration avec des artistes et des citoyens de la région, différents projets d'arts médiatiques⁸⁷ qui visaient à redonner une pertinence aux films de famille d'autrefois en les faisant entrer dans des dimensions sensibles contemporaines. Cinq cinéastes ont notamment réalisé l'essai documentaire *Remonter le temps* (2013) qui, au fil de quatre courts-métrages entremêlant des images d'archives avec des images actuelles, nous fait ressentir l'ambivalence entre la densité et la fugacité du temps qui passe et nous incite à nous interroger sur les rapports que nous entretenons avec ceux qui nous ont précédés. Dans le but de rejoindre de nouveaux publics, particulièrement les étudiants et les jeunes adultes, les archives ont aussi été exploitées dans des contextes plus originaux, par exemple lors de projections sur des bâtiments du centre-ville de Rimouski ou lors du concours Remix Mémoires, organisé dans le cadre du Festival du DocuMenteur de l'Abitibi-Témiscamingue, où les participants devaient composer une fausse trame sonore pour des films muets. Une soirée Vjing a en outre été organisée, au cours de laquelle des VJ devaient « mixer et projeter sur écran, en temps réel, les images d'antan au rythme de séquenceurs et de fréquences libres »⁸⁸.

Détonnant avec les activités de commémoration traditionnelles, ces performances multimédias dynamiques, que Zimmerman (2014) désigne comme le « home movie archive live », incarnent en quelque sorte une nouvelle forme d'historiographie, plus esthétique que scientifique, dans laquelle le passé, au lieu d'être fixé au sein de conceptions immuables, est toujours en processus de questionnement et de reconstruction. Mobilisant les archives de manière à la fois instinctive et critique, ces performances permettent d'expérimenter collectivement des moments du passé et d'instaurer « dialogic relationships with specific histories, a relocation away from nostalgia into a transversal social, political, aesthetic, and historical structure » (Zimmermann, 2014, p. 259). En se référant entre autres aux Magical History Film and Video Bus Tours organisés par la Florida Moving Image Archive⁸⁹, des tours interactifs aux chemins variables durant lesquels les voyageurs sont invités à partager leurs impressions en visionnant des films de famille et des actualités tournés sur les lieux aujourd'hui reparcourus⁹⁰, Zimmerman démontre les mérites

⁸⁶ Il est néanmoins possible de repérer aisément tous les films produits par un même créateur en cliquant sur son nom (hyperlien) dans la fiche descriptive d'un film.

⁸⁷ Voir notamment <https://vimeo.com/80338294> et <http://nousmedia.ca/le-dernier-ne-de-memoires-vives/>

⁸⁸ Paraloel. Soirée Vjing et vieilles bobines : <http://www.paraloel.com/cinema-paraloel/horaire/55-paraloel-express-vjing-et-vieilles-bobines>

⁸⁹ Lynn and Louis Wolfson II Florida Moving Image Archives: <http://www.wolfsonarchives.info/>

⁹⁰ Zimmermann relate ainsi sa participation : « I experienced firsthand how amateur films in a dynamic context can energize history, a kind of twenty-first century reinvention of the Soviet kino-trains. [...] On

de tels actes de reformulation du passé à plusieurs voix, et en appelle conséquemment à une nouvelle conception du service d'archives « as an experimental encounter [...] and] as a mobilizer of spaces, communities, resonances, multisensory environments, sensualities, and histories » (2014, p. 269).

C'est là le moteur des initiatives d'archivage communautaire comme *Mémoires vives* : créer des espaces de rencontre, autant réels que virtuels, où l'ensemble des citoyens peuvent facilement consulter, s'approprier, expérimenter, recomposer et partager les entités ouvertes et dynamiques que sont les archives, et ce, dans l'intention de mieux discerner ce qui a été et envisager ce qui s'en vient, autrement dit, dans l'intention de créer du sens relativement aux transformations de la communauté, bien au-delà du simple devoir de mémoire.

4.2 De la collection à la transmission

La raison d'être des archives, peu importe leur nature, est de permettre la transmission d'éléments sensibles (énoncés, perceptions, sensations, etc.) d'un temps à un autre, de consciences humaines à d'autres. En l'espace de quelques années, l'implantation du numérique a bouleversé les fondements de la transmission en occasionnant, de façon paradoxale, une rupture ontologique des archives doublée de possibilités de liaison et de recomposition infinies (4.2.1). Face à cet éclatement aussi troublant que prometteur, des initiatives tentent d'entretenir le sens de certaines images du passé en posant des gestes d'édition critique (4.2.2) ou des gestes de réinvention fictionnelle (4.2.3), redéfinissant dès lors le rôle de l'archiviste.

4.2.1 Les troubles du numérique

Nous l'avons déjà évoqué (voir 1.1.1, 3.1 et 3.2), connaître et transmettre dans le régime documentaire classique, au sein duquel le support papier prédomine, repose sur une série d'interventions à la fois matérielles et intellectuelles : la disposition d'évidences sensibles par l'archivage; leur appropriation-interprétation via les médiums; et le contrôle autoritaire des récits qui en découlent. Tout d'abord, la sélection d'éléments sensibles (contenus) valables et la mise en réserve des supports matériels (contenants) sur lesquels ils sont inscrits permettent de circonscrire des traces du passé en tant que documents de référence (archives) qui servent à maintenir l'évidence des éléments sensibles sélectionnés. Pour que ceux-ci prennent effet, il faut ensuite que se réalisent des actes dynamiques de lecture à travers lesquels des consciences humaines tentent de se remettre en présence de la réalité passée en concrétisant, par l'entremise de médiums, leur rapport à la trace, c'est-à-dire en utilisant les « tunnels sensibles » que sont les médiums pour percevoir la matière sensible, y saisir certains éléments, les confronter à des questionnements actuels

the tour, juxtaposed with news, history, and concrete places, the home movies acquired an urgency and depth as historical documents and as ideology that watching them alone could never sustain and inserting them into an analogy documentary would flatten. Images from the past on the screen contrasted with images out the window in a dynamic, constantly shifting montage of collision. [...] A home movie or a news film form one layer of history juxtaposed with contemporary landscapes and memories of participants, a kind of free-associative people's oral history combining images and words. » (2003, p. 161-163)

et les recomposer en des récits nouveaux qui font évoluer la signification et la compréhension de l'archive. Cependant : « tout performatif produit quelque chose, sans doute, il fait advenir un événement, mais ce qu'il fait ainsi et fait ainsi arriver n'est pas nécessairement une œuvre, et doit toujours être autorisé par un ensemble de conventions [...] sur lesquelles une communauté institutionnelle, [socioculturelle ou d'intérêts] se fonde et s'accorde » (Derrida, 2001, p. 46). Pour être jugées valables et intégrées au système d'énonciabilité de l'archive, les élaborations des lecteurs doivent être soumises à un contrôle de leur pertinence empirique (le processus de questionnement de la matière sensible est adéquat) et de leur cohérence logique (le récit élaboré respecte les règles d'écriture en vigueur).

Le sens des choses persiste ainsi, parce que le cadre documentaire de l'archive fixe une matière sensible au sein d'une version de référence, faisant autorité pour une communauté, que chaque lecteur peut objectiver comme une matière provenant d'un autre temps, s'approprier par réflexion, puis reperformer subjectivement selon ses propres termes et sa propre actualité. Le sens des choses persiste concurremment, parce qu'il ne cesse de différer d'un récit à l'autre, dans la mesure où chaque lecteur interprète en son temps – historique, culturel, personnel, etc. – la version de référence (source primaire), en tenant compte des interprétations valables effectuées en d'autres temps (métadonnées et sources secondaires), puis l'éclaire sous un autre jour en laissant ses propres marques aux abords. Le sens des choses persiste enfin, parce que des autorités supposées compétentes (archivistes, chercheurs, érudits, etc.) maintiennent un appareil critique autour de l'archive en contrôlant, selon l'évolution des modes de pensée, les élaborations qui en sont effectuées.

La migration des contenus vers le numérique met en défaut ces modalités de la transmission, puisque par nature, celui-ci n'a pas de sens et ne répond qu'à sa propre réalité. Un contenu y est en effet ramené, par discrétisation, à un ensemble d'entités primitives et élémentaires (les bits) qui sont vides de sens et distinctes les unes des autres, entités infiniment manipulables sur lesquelles des règles calculatoires formelles, également vides de sens, sont appliquées par un dispositif machinal afin de redonner au contenu des formes perceptibles. La numérisation rompt la cohérence matérielle et sémantique du document d'archives en substituant la trace d'origine, ou la source de la matière sensible, par un code binaire indépendant et inintelligible en lui-même, donc par une ressource distincte, qui doit nécessairement être manipulé machinalement pour atteindre non pas la matière comme telle, mais des substitutions formelles. Autrement dit, le lecteur n'est plus en présence d'une trace circonscrite intègre lui permettant d'objectiver la matière sensible comme ayant déjà existée dans un autre temps, mais en présence de formes dérivées incarnant déjà des recompositions de la matière d'origine, ce qui altère le rapport d'identité fondamental au processus de référence. Les ressources numériques ne possèdent par ailleurs ni permanence ni finitude spatio-temporelle, étant constamment transformées par des mises à jour, par des combinaisons diverses avec d'autres ressources, ou par l'ajout d'hyperliens qui empêchent de leur assigner un début et une fin.

En dépit de cette perte de stabilité documentaire, le numérique ouvre un éventail de possibilités pour le partage, l'étude et l'exploitation des contenus. Il permet notamment de décomposer ceux audiovisuels, par nature temporels, en plusieurs unités entre lesquelles il devient possible de naviguer spatialement. Les chercheurs obtiennent ainsi un moyen d'analyse fort utile leur permettant de scruter et de rapprocher de

petits segments à leur guise, sans être contraints par le flux temporel continu. Le numérique permet également de relier des fragments de contenus dispersés en divers lieux et sur divers supports. Des outils de « repurposing », comme les systèmes de gestion de médias numériques (Bachimont, 2007b; Stockinger, 2011a, 2014), facilitent l'importation, l'indexation et la recombinaison des ressources existantes en vue de générer de nouvelles ressources pouvant être adaptées selon les publics, agrémentées d'informations en tout genre et diffusées sur différentes plateformes. Du reste, les contraintes d'accès et d'expression tombent, alors que les utilisateurs peuvent consulter les ressources virtuellement en tout temps et en tout lieu, puis en émettre des commentaires librement, sur le site même ou via d'autres réseaux, sans devoir tenir compte du régime de vérité en vigueur.

En offrant ces possibilités de décomposition analytique et de réédition multimédia des contenus, le numérique permet de multiplier les passages vers le passé (Besson, 2015), d'accéder à une meilleure représentation de réalités habituellement occultées et, ultimement, de favoriser la connaissance du monde. Toutefois, en permettant un stockage sans limites qui favorise l'inflation mémorielle et en supprimant le cadre documentaire de l'archive, il entraîne une grande confusion où l'on peut tout voir en même temps, mais n'avoir au fond aucune idée de ce que l'on voit. Étant en présence d'une multiplicité de formes dérivées ne cessant d'être annotées et recomposées par quiconque, le lecteur perd ses points de repère : il ne peut plus s'adresser à l'objet propre d'une trace circonscrite (version de référence), ni positionner le sens de sa lecture en regard d'un appart critique ayant été façonné par des instances érudites depuis la version de référence. Tandis que l'évolution rapide des formats d'encodage et des systèmes et logiciels de lecture génère un fossé d'obsolescence qui désunit l'humanité de ses traces, la prolifération de ressources recomposées librement, avec plus ou moins d'attachement vis-à-vis leurs sources d'origine, génère un fossé d'intelligibilité qui exténue le sens des choses

Face à ce défi sociotechnique, l'archiviste, au sens large de celui qui gère la matière du passé, se doit de trouver des alternatives aux interventions archivistiques traditionnelles par souci de redonner une cohérence matérielle et sémantique aux ressources et d'impulser leur lecture et leur élaboration au sein d'espaces critiques. Des initiatives prouvent que ce défi peut se surmonter à même l'environnement numérique en impliquant directement la communauté.

4.2.2 Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire : éditer et faire participer

L'initiative *Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire*⁹¹ démontre, de façon exemplaire, comment il est possible de tirer profit du numérique afin de réunir une communauté intersubjective d'éditeurs et de lecteurs autour des archives et ainsi entretenir leur potentiel de signification à travers le temps.

⁹¹ Ciclic. Mémoire, les images d'archives en Centre-Val de Loire : <http://memoire.ciclic.fr>

Menée par Ciclic, une agence régionale pour la culture, *Mémoire* a pour mission de « constituer et faire vivre une mémoire collective autour de l'histoire de la région et de ses habitants à travers un travail d'animation éditoriale [...] et en favorisant la participation active des internautes abonnés »⁹². Des activités de collecte organisées dans les différentes communes ont jusqu'à maintenant permis à l'agence de récolter plus de 15 000 films amateurs et de famille pour lesquels elle détient la garde (les déposants restent propriétaires) et les droits de diffusion, de reproduction et de modification. Les supports matériels sont conservés dans des voûtes contrôlées, ce qui assure leur pérennité et permet, au besoin, la consultation des contenus d'origine dans leur matérialité d'origine. L'ensemble des films sont numérisés, processus au cours duquel des techniciens créent un fichier pivot, dédié à la préservation et éventuellement à la migration des données, et un fichier de production, servant à la diffusion, la consultation et l'exploitation des données⁹³.

Par l'entremise de la base de données relationnelle DIAZ (voir 4.3.), des documentalistes créent pour chaque film une fiche descriptive détaillée qui contient toutes les informations d'identification connues (titre, réalisateur, date, lieu, format, son, durée, etc.), de même qu'un résumé analytique présentant les principaux éléments de chacune des séquences (sujet, décor, action réalisée, mouvement de caméra particulier, etc.). Traitées selon les recommandations du Dublin Core dans le but d'en faciliter l'interopérabilité (BNF, 2016), les données sont ensuite intégrées à différents modules au sein de la plateforme numérique, dont un qui permet de localiser les lieux de tournage sur une carte interactive et d'autres qui permettent la recherche par mots-clés, par dates, par thèmes et par critères techniques. Rarement offerte, cette dernière modalité de recherche s'avère pourtant fort utile pour les artistes qui désirent travailler avec des textures particulières ou pour les chercheurs qui souhaitent étudier l'impact expressif de tel appareil ou tel type de pellicule. Les utilisateurs peuvent aussi explorer la liste des films les plus récents, les plus visionnés ou les mieux notés.

Au-delà de la diffusion, Ciclic éveille l'intérêt envers les films de famille à travers un travail d'édition soutenu. Alors que la diffusion, appréhendée comme fonction archivistique traditionnelle, « est l'action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre et de rendre accessibles une ou des informations contenues dans les documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques » (Charbonneau, 1999, p. 374), l'édition, pratiquée davantage dans une perspective de documentation, consiste à sélectionner certaines ressources, à les enrichir sémantiquement par des annotations critiques, des commentaires ou des mises en relation avec d'autres ressources, et ce, en vue d'en dégager une orientation de lecture. La diffusion donne à voir à l'identique, de manière fiable et authentique, tandis que l'édition donne à réfléchir autrement, sous diverses manières informatives ou créatives. Le travail d'édition constitue en fait un travail critique de contextualisation-recontextualisation des ressources qui, d'une part, fait ressortir les éléments-clés qui les marquent

⁹² Ciclic. Qui sommes-nous? : <http://memoire.ciclic.fr/qui-sommes-nous>

⁹³ Pour quelques informations techniques concernant la numérisation des films et l'archivage des données numériques, voir <http://www.ciclic.fr/patrimoine/conservation-et-collecte/numerisation-et-archivage-des-donnees-numeriques>

historiquement, culturellement ou esthétiquement dans l'intention de mieux comprendre leur teneur et leur portée d'origine (contexte de création), et d'autre part, qui les décompose, les relie, les compare et les interprète selon de nouvelles logiques historiques, culturelles ou esthétiques dans l'intention de les rendre pertinentes aux yeux des lecteurs actuels (contextes d'utilisation). Les gestes d'édition instaurent, à l'intérieur d'un cadre critique, des filiations sensibles qui visent tout à la fois à transmettre et recréer fertilement le sens des choses⁹⁴.

Poser de tels gestes s'avère nécessaire pour rendre les films de famille intelligibles à nouveau. Rassemblant des éléments disparates sans structure narrative, montrant des activités personnelles ou socioculturelles singulières, relevant de cultures visuelles domestiques codifiées, et étant souvent muets, ces produits médiatiques se comprennent difficilement d'eux-mêmes. Ce sont les commentaires émis par les filmeurs, les filmés et leur entourage lors du visionnement qui permettaient jadis de les appréhender. Les films de famille sont des actes de communication qui ne prenaient sens qu'au sein d'une communauté intersubjective donnée, et doivent donc être traités comme tels pour faire sens à nouveau, c'est-à-dire être traités non pas comme des objets attestant en eux-mêmes d'un passé, mais comme des pratiques discursives se réalisant et se révélant potentiellement à travers une communauté de lecteurs (ce sont bien des « user-generated contents »; voir 1.1.2). Cotte affirme ainsi :

C'est une erreur de considérer les objets de la communication en général comme des données et non comme des cristallisations de processus, des produits de métamorphoses successives qui sont toujours susceptibles d'évoluer vers un avatar nouveau. Dans ce mouvement, la notion de destinataire est essentielle, car le document [ou la ressource dans l'environnement numérique] doit être construit pour un public et un usage donné. (Cité dans Michel, 2009-2010, p. 84)

S'il souhaite retracer et réactiver la matière sensible des films de famille, l'archiviste se doit de dépasser sa neutralité habituelle en jouant un rôle actif d'éditeur-passeur :

We are working on filmic material that is perhaps nearest to oral histories or autobiography. Memories recorded onto film mean that you need to provoke a reaction between the footage and the people to recontextualise the old images, to elaborate the gap created by the passage of time. Such work may be between, for example, the historian, the anthropologist and the psychologist. To be strictly a film archivist is not enough. (Simoni cité dans Edmonds, 2007, p. 424)

Adhérant à cette vision constructive, les artisans de *Mémoire* cherchent à compenser les défauts de sens des films en éditant de nombreux parcours de découverte qui, concrètement, forment de nouvelles ressources

⁹⁴ À propos de ce travail délicat, Prelinger déclare : « My role is to present and contextualize home movies without getting in front of them. When I present my *Lost Landscapes* films, I try to add context and tell people a bit about what they are seeing without turning into the main attraction. I hope to be suggestive rather than categorical, because I want people to exercise their imagination and think their own thoughts about what they're seeing. Most of the time there are people in the audience who know much more about what I'm screening than I do, and I want to encourage them to feel free to speak out. And yet I'm also a selector and an editor, and my films are edited intricately. » (Cité dans Brosnahan, 2017)

signifiantes pour la communauté. Ils proposent notamment, via la plateforme numérique, des montages montrant la même activité à différentes époques ou selon différents points de vue (Carnaval de Manthelan, 24 heures du Mans, visite du barrage d'Éguzon); des itinéraires dans lesquels des films tournés aux quatre coins du territoire s'enchaînent sur la base d'une thématique (centrales nucléaires, vignobles, terrains de chasse) ou d'un événement (La Libération, Mai 68); des sélections commentées de la part d'invités qui posent un regard personnel sur un moment de l'histoire; ainsi que des dossiers procédant par regroupement de films, d'analyses d'experts et de témoignages, à l'étude historique ou sociologique d'un phénomène (culture du chanvre, colonies de vacances, mouvements de résistance de lycéens). Ils conçoivent également, sous forme de rétrospectives ou d'entretiens, des portraits de filmeurs plus prolifiques ou originaux en essayant de mieux comprendre les techniques, les comportements et les langages filmiques vernaculaires propres à leur région, bref la culture visuelle domestique ayant guidé leur création. Par ailleurs, dans le cadre de festivals, de journées d'études ou d'ateliers pédagogiques, les artisans de *Mémoire*, parfois accompagnés d'artistes locaux, exploitent la matière des films à dessein de créer des œuvres éprouvant le passé sous d'autres allures.

Ces gestes d'édition n'ont rien de spectaculaire, mais chacun d'entre eux constitue un dispositif de mise en présence qui, en les redisant matériellement et sémantiquement, confère aux films un sens nouveau susceptible de les faire entrer dans la réalité sensible des lecteurs actuels. La mise en perspective historique, l'analyse sociologique, la reconstitution artistique et même le clin d'œil sympathique s'avèrent profitables, parce qu'ils permettent d'articuler une réalité humaine passée avec des réalités humaines actuelles, c'est-à-dire qu'ils invitent les lecteurs à prendre un temps de regard⁹⁵ sur un fait vécu par d'autres dans un autre temps, non pas pour le voir tel qu'il a été, mais pour le voir sous un autre jour et pouvoir y réfléchir en regard de leur propre temps. Protéger l'intégrité et l'identité des archives maintient la possibilité d'atteindre le passé, mais en vrai, le passé n'existe qu'à travers le regard humain qui s'en approprie la matière sensible et l'expérimente en son temps, car le passé comme tel est inatteignable. Le motif des gestes d'édition est alors de susciter une attention nouvelle envers les archives par l'instauration d'une « distance entre l'expérience transmise (*Erfahrung*) et l'expérience vécue (*Erlebnis*) qui est, selon Benjamin, la condition de possibilité de la transmission du passé » (Klein, 2014, p. 244-245).

Cependant, distance ne signifie pas séparation, et le défi de l'édition est d'entretenir des filiations sensibles logiques entre la matière du passé et les lectures actuelles et futures. La facilité de reconstitution et d'annotation permise par le numérique ne doit pas faire perdre de vue l'exigence critique essentielle à la connaissance et la transmission du passé. L'environnement numérique et ses « réseaux » peuvent apparaître comme le moyen idéal pour rejoindre un vaste public, mais « le problème est que souvent, la présentation et publication hypermédia raisonnent en termes de présentation physique et graphique d'informations plutôt qu'en termes de parcours de lecture et de constitution de sens » (Bachimont, 2007, p. 24). Pour s'avérer

⁹⁵ Les films insérés dans un parcours de découverte sont généralement les plus visionnés. Il est alors possible de stipuler que l'acte d'édition en est un de sélection ou de discrimination positive.

crédible et pertinente, l'édition se doit d'être un travail d'enrichissement qui renouvelle les repères contextuels et interprétatifs des ressources pour permettre d'accéder diversement à leur matière.

Les archivistes ne peuvent évidemment tout connaître, surtout par rapport à des contenus lacunaires et ancrés dans la culture comme le sont les films de famille, et les risques qu'ils imposent leur vision des choses ou qu'ils en proposent une vision erronée sont grands. Kirste estime par conséquent que « educating archivists to look for images of underrepresented groups (and to look for film shot from the point of view of members of these groups) is important. It is also valuable to have people with different backgrounds and areas of expertise view a home movie to enrich documentation of its content » (2008, p. 212-213). La nature exacte des activités représentées et les particularités expressives des images sont souvent difficiles à déceler de l'extérieur ou rétrospectivement. Aux compétences de l'archiviste en gestion des ressources doivent alors s'ajouter les connaissances factuelles et affectives des membres de la communauté. Pour déployer le potentiel des films de famille, l'archiviste doit les disposer de manière à favoriser leurs expérimentations suivies de contributions discursives en tout genre⁹⁶. Autrement dit, il doit recréer une communauté intersubjective autour des films (accessibilité et partage) afin de perpétuer leur intérêt (visibilité) et leur sens (intelligibilité) à travers le temps.

Considérant cette nécessité participative, *Mémoire* a mis en place différents dispositifs encourageant la population à s'impliquer dans le travail d'enrichissement des films. En plus d'organiser des séances de projections, de discussion et d'exploitation artistiques ou pédagogiques (ex. : classes de sonorisation de films muets) un peu partout sur le territoire, *Mémoire* convie les utilisateurs de sa plateforme numérique à annoter les films et à résoudre des « énigmes » visant des personnes, des lieux et des symboliques gestuels ou vestimentaires toujours non identifiés. Les utilisateurs peuvent également exporter les extraits qui soulèvent leur curiosité (la quasi-totalité des films étant libres de droits), les segmenter, les modifier et les remonter, puis partager leurs créations au sein d'albums virtuels que les autres utilisateurs peuvent commenter. Acte d'appropriation et d'exploitation fertile autant en lui-même⁹⁷ que pour autrui, la création de ces albums personnalisés représente une forme de braconnage numérique par lequel les utilisateurs se composent de propres collections d'intérêts d'où ils tirent des récits virtuels inédits. De ce fait, ils élargissent les champs d'existence des archives et reconstituent le passé de leur communauté sous des modes indicatifs, impressionnistes ou persuasifs, élargissant corollairement le cadre de référence des archives. Pour que ces

⁹⁶ La Cinémathèque de Bretagne a ainsi mené un projet de « résidence de documentation » directement sur l'île de Molène, qui consistait à présenter des films tournés sur place à quelques habitants afin de recueillir leurs témoignages au sujet des personnes, des activités et des habitudes de vie y étant représentées. Voir http://www.cinematheque-bretagne.fr/Residence_Molene-732-201-0-0.html

⁹⁷ Selon Foucault, « l'écriture comme exercice personnel fait par soi et pour soi est un art de la vérité disparate ou, plus précisément, une manière réfléchie de combiner l'autorité traditionnelle de la chose déjà dite avec la singularité de la vérité qui s'y affirme et la particularité des circonstances qui en déterminent l'usage. » (2001, p. 1240)

gestes ne soient pas vains, les responsables de l'initiative vérifient les propositions purement informatives, tout en réagissant aux réminiscences et aux explorations imaginaires⁹⁸.

Tout compte fait, *Mémoire* met en pratique l'idée suivante :

La conservation n'est pas une préservation de l'intégrité physique des contenus ni de leur identité à soi, mais une ré-invention permanente des contenus à partir des éléments conservés. L'enjeu est de conserver une identité des contenus à travers la transformation de leur ressource et la variabilité de leurs vues ré-inventées. Au lieu d'une permanence garantissant l'identité à soi du contenu, il convient de parler d'une transmanence où le contenu évolue pour rester lui-même, où son identité n'est plus par coïncidence avec soi mais par évolution. (Bachimont, 2009, p. 39)

Lors de la numérisation, il convient de reproduire le plus fidèlement possible l'allure originale des films, avec leurs imperfections tels les papillotements, les bruits parasites et les défauts d'exposition. Cela procure une sensation d'authenticité et permet d'historiciser son rapport aux images, mais inévitablement, la migration de support crée un écart significatif entre la trace originaire et la nouvelle ressource numérique qui porte la matière. Dans ces conditions, afin que les films de famille ne sombrent dans l'indifférence (devenir sans intérêt ou être simplement oubliés) et que leur gestion ne devienne gaspillage de temps, d'espace et d'argent, ils doivent non seulement être accompagnés d'un discours, mais aussi d'outils incitant à en créer d'autres. Alors que les énigmes suscitent les discussions au sujet d'éléments précis, les possibilités de segmentation et de remontage des films permettent une diversité de lectures qui en réactivent par moments la matière sensible. Afin d'amplifier ces activités d'élaboration, il s'avérerait utile d'effectuer une indexation fine du contenu (Bachimont, 2007) qui, au-delà de l'ajout de mots-clés et de descripteurs qui facilitent la recherche de ressources intégrales, consiste à intégrer des pointeurs descriptifs au travers des ressources en vue d'encourager le repérage, l'exploitation et la redistribution de segments d'intérêt. Lors du refaçonnage des ressources multimédia, l'emploi d'un format tel l'Advanced Authoring Format (AAF)⁹⁹ aide également à assurer la traçabilité des modifications et donc à rétablir des relations entre la ressource première et les recompositions subséquentes.

Certes, les pratiques documentaires collaboratives « ne permettent de protéger l'information à un niveau atteignant les normes de plusieurs organismes » (Rajotte, 2010-2011, p. 89), mais ce que les dispositifs d'édition et de participation de *Mémoire* tentent de mobiliser n'est pas tant l'intelligence collective que le vécu collectif. Alliant le factuel à l'émotion, les parcours de découverte et les compositions des utilisateurs sont pertinents, parce qu'à l'imitation des visionnements d'autrefois, ils énoncent des faits, des impressions et des souvenirs à propos de ce qui s'est passé dans leur milieu de vie et tissent ainsi une toile interprétative

⁹⁸ Pour sa part, *Cinémémoire* organise divers ateliers participatifs, notamment d'indexation collaborative et de remontage, qui permettent à la fois d'accroître et de contrôler les compositions autour des films. Voir <http://cinememoire.net/index.php/activites-pedagogiques/ateliers-et-formations-professionnelles-pour-adultes> et <http://cinememoire.net/index.php/cinematheque/valorisation-du-patrimoine>

⁹⁹Advanced Media Workflow Association. AMWA specifications: https://www.amwa.tv/projects/amwa_projects.shtml

qui rend présentement effectives et supportent vers l'avenir les qualités des films. Ces gestes d'élaboration recréent un certain appareil critique à coup de voix multiples qui ne sont pas nécessairement érudites ou officiellement reconnues. L'écart d'autorité entre archivistes et utilisateurs se réduit au profit d'une plus grande circulation de l'information et d'un repartage du sensible. En rassemblant des ressources du passé avec les discours et les créations qui en découlent, la plateforme *Mémoire* contribue à donner une vision plus complète non seulement des transformations socioculturelles de la communauté, mais également des manières dont le sens des archives, et donc la mémoire, se configure et reconfigure à travers le temps.

4.2.3 *J'ai la mémoire qui tourne* : Collectionner et raconter

Menée par des collectionneurs et des producteurs de contenus, l'initiative québécoise *J'ai la mémoire qui tourne*¹⁰⁰ fait réaliser la pertinence des collections d'archives et le pouvoir du récit comme moyen de connaissance et de réinvention.

Ce projet a d'abord germé dans l'esprit de Sylvain Cormier, critique musical au journal *Le Devoir* et adepte de marchés aux puces, qui lors d'une flânerie s'est procuré, sans doute par instinct, un lot de films de famille en 8 mm Kodachrome. Lorsqu'il parvient à les visionner, il est immédiatement impressionné par la beauté des couleurs sursaturées et la texture étrange de la pellicule, il vit une sorte d'éblouissement esthétique, d'attrait sensationnel envers la matérialité des films. Après-coup, il prend conscience que les extraits documentaires qu'il a sous les yeux ne sont pas des productions banales, mais des fragments de monde révélateurs de la culture québécoise en de multiples points de vue. Les moments d'existence (paysages, activités, agissements) embobinés dans les films d'autrui évoquent en effet vivement sa propre existence et celle de tout un peuple. Rapidement, le plaisir procuré par cette trouvaille se transforme en quête d'accumuler d'autres images et, surtout, en désir d'en partager la richesse informative et expressive. Deux autres collectionneurs animés par la même passion, Olivier Granger et Daniel Dupré, se joignent alors à lui et forment les Productions du passé simple. Pour passer le temps, le trio se charge de recueillir et de décrire les films tout en développant un concept télévisuel de mise en valeur.

Quelques années plus tard, les collectionneurs s'associent à Guylaine Maroist et Éric Ruel, deux réalisateurs des Productions de la Ruelle qui savent faire valoir la collection grâce à leur regard d'éditeurs, puis au diffuseur spécialisé Historia, qui possède les moyens et les stratégies de communication nécessaires pour la promouvoir. Sous l'impulsion de ce regroupement, *J'ai la mémoire qui tourne* devient un vaste projet d'archivage multimédia impliquant divers acteurs de la communauté : Au final, près de 20 000 films provenant de l'ensemble du territoire québécois sont amassés¹⁰¹, numérisés, décrits et déposés sur une plateforme web, où les utilisateurs peuvent les commenter et annoter des segments précis. À partir de cette

¹⁰⁰ La plateforme web du projet (<http://jailamemoirequitourne.historiatv.com>) n'est plus accessible. Il est possible d'accéder à des aperçus par l'entremise de la Wayback Machine (<https://archive.org/web>) et d'obtenir des informations au https://productionsdelaruelle.ca/PDLRweb_2018/nos-productions/jai-la-memoire-qui-tourne et au <https://fr-ca.facebook.com/jailamemoirequitourne>

¹⁰¹ Les bobines sont conservées, sauf si les donateurs demandent de les récupérer après leur numérisation.

matière commune sont réalisés trois séries télévisuelles, de quatre épisodes chacune, et 83 webépisodes abordant des éléments caractéristiques, parfois ritualisés, de la vie quotidienne des Québécois, comme les promenades en raquette ou en voiture, la messe du dimanche, les fêtes de Pâques à la cabane à sucre, ou les vacances d'été sur la côte est américaine, de même que des éléments révélateurs de transformations sociales, comme l'entrée des femmes sur le marché du travail, la laïcisation des institutions, ou le développement de l'hydroélectricité. Afin d'orienter et d'agrémenter la découverte des films, sont aussi réalisés des centaines d'articles de blogue mélangeant analyse sociohistorique et impressions subjectives, ainsi qu'une quarantaine de capsules dans lesquelles des personnalités invitées relatent des souvenirs en lien avec des montages thématiques. Parallèlement, une zone pour les professeurs est aménagée en collaboration avec le ministère de l'Éducation dans le but d'offrir des parcours pédagogiques, adaptés selon les différents niveaux scolaires, qui explorent chacun les variations d'une réalité au fil du temps (agriculture, transports, droits des femmes, etc.). Au terme de l'entente avec le diffuseur Historia, la plateforme web et l'ensemble des ressources numériques ont été retirées. Pour l'instant, l'accès aux films se fait uniquement sur demande, en attendant la mise en place de nouvelles voies de diffusion et de valorisation.

De manière encore plus probante que *Mémoires vives* et *Mémoire, J'ai la mémoire qui tourne* tire avant tout sa force de la constitution d'une collection d'intérêt. Étant en présence d'une importante quantité de films de famille, dont plusieurs orphelins, les responsables ne pouvaient logiquement adhérer aux « central professional concepts of respect des fonds, original order, and provenance designed precisely in order to preserve records as evidence of the functional-structural context and actions that caused their creation, [...] thus safeguarding the documentary “Truth” of the modern world » (Cook, 2012, p. 100). Constituer un fonds pour chaque créateur de films de famille serait pratiquement impossible et irait à l'encontre du devoir de sauvegarde patrimonial en obligeant à rejeter tous ceux qui sont orphelins. Même si c'était faisable, ce serait généralement peu utile dans la mesure où ne serait accumulée qu'une masse d'informations anodines refermées sur elles-mêmes. En effet, considérant que l'environnement socioculturel exerce une influence considérable, voire quasi organique, dans leur processus de production et que les discours émis lors de leur visionnement les régénèrent à chaque fois, il apparaît nécessaire d'envisager leur provenance non plus comme dans le cadre objectif et définitif d'une seule personne ou famille, mais dans le cadre intersubjectif et évolutif d'une communauté sensible. Les films de famille sont moins des produits d'entités particulières que des manifestations socioculturelles qui requièrent un rassemblement en collection pour que leur matière et leur processus de production et de réélaboration puissent être connus et transmis.

Contrairement au fonds qui, consiste en l'accumulation automatique et organique d'éléments produits ou reçus par une même personne, la collection consiste en la réunion artificielle d'éléments apparentés, c'est-à-dire produits par diverses personnes possédant des caractéristiques communes. Le principe de provenance reste donc primordial dans le traitement de la collection, mais de façon renouvelée, au sens où elle se constitue d'éléments qui proviennent d'entités physiquement distinctes, mais sensiblement correspondantes. Dans ces circonstances, « la notion d'objet unique et exceptionnel s'efface devant celle de collection : des objets de faible valeur prennent un sens les uns par rapport aux autres et reçoivent leur statut

patrimonial du fait de leur rassemblement » (Le Roy, 2013, p. 184). L'intérêt d'initiatives d'archivage communautaire basées sur la collection comme *J'ai la mémoire qui tourne* n'est pas de prouver fidèlement qu'une personne a réellement accompli telle activité de telle façon à tel moment, mais de signifier sensiblement que plusieurs personnes, vivant dans un même ordre de réalité, ont accompli la même activité de façon similaire à différents moments. La « vérité » transmise par la collection est moins celle historique du fait précis que celle socioculturelle du vécu partagé. Cook fait ainsi remarquer que « the records in community archives are not just archival resources, but part of the identity of those communities – there is an “identity provenance” that gives them significant meaning as autonomous archives » (2012, p. 114). Supportant cette conception, les responsables de la Northeast Historic Film « believed that a collection of moving images could help to strengthen regional identity: “We saw that people could really connect to a film that had been made for an entirely different purpose” » (Jones, 2004).

Exploitant cet attrait identitaire, la première série d'épisodes de *J'ai la mémoire qui tourne*, composée majoritairement de films glanés dans les marchés aux puces et les ventes de garage, a connu un vif succès à la fois critique, populaire et « archivistique » en obtenant plusieurs prix et nominations, en attirant près de 200 000 téléspectateurs ainsi que de nombreux visiteurs web et, surtout, en entraînant un afflux de dons. Touchés par ce qu'ils voyaient à l'écran, par le défilement de vies semblables aux leurs, les détenteurs de films ont pris conscience que leurs propres images et expériences possédaient une portée patrimoniale susceptible de signifier bien au-delà du cercle familial, et ont donc souhaité les partager à leur tour : des aspects banals, ritualisés ou perturbants de leur vie et de celle de leurs proches prenaient un nouveau sens en s'intégrant à la collection. Cet engouement à faire partie de la création d'un patrimoine commun, doublé de la fierté de se voir à l'écran, corrobore le constat suivant :

When studies in the UK suggest that “community archiving” initiatives offer benefits in terms of “supporting lifelong learning, community empowerment, digital inclusion ... a dialogue about identities ... and ... a greater sense of self-belief and esteem,” they emphatically claim that these benefits are achieved through engagement with a collection of materials, and perhaps also through the act of collecting. (Yeo, 2012a, p. 62)

Cette volonté de générer un espace de mémoire inclusif et participatif permettant à l'ensemble des membres de la communauté, toutes générations confondues, d'échanger, de se lier et de créer du sens autour d'une collection partagée se retrouve au cœur de *J'ai la mémoire qui tourne*. La vidéo de présentation¹⁰² annonce ainsi l'intention de réaliser une « autobiographie collective », de « tracer le film de nos vies » en « mettant en vedette Nous », qui représente « la grande famille québécoise au complet ».

Ce que dénote concurremment cette formule, c'est que la mémoire est un exercice dynamique dont le principal moteur est le récit. Cammaer signale que « the principal idea that connects Borges, Perec, and Rigole is the concept that collections and archives are by nature narrative, that they tell a story, which is particularly the case for collections of memories and historical archives » (2012, p. 44). Elle rappelle

¹⁰² Productions de la ruelle. Bande-annonce *J'ai la mémoire qui tourne* : <https://vimeo.com/143438193>

également que ces qualités narratives ne se manifestent qu'à travers des gestes d'« active remembering » qui creusent, confrontent et façonnent la matière pour la faire parler en son temps. L'histoire d'une communauté ne se compose pas uniquement à travers le collectionnement de fragments sensibles apparentés, mais surtout à travers des gestes d'édition ou d'exploitation narratifs capables de les faire expérimenter à rebours, c'est-à-dire de les inscrire ou les tracer dans le déjà vécu des lecteurs comme s'ils appartenaient réellement à leur histoire (biographie). Pour déclencher le processus dynamique de la mémoire, il faut qu'à la mise en réserve de fragments ayant possiblement du sens entre eux s'ajoute une mise en récit qui les articule en regard de l'expérience contemporaine, dans un mouvement de va-et-vient dialectique qui éveille l'empathie des lecteurs envers l'humanité passée de manière à pouvoir la figurer sensiblement en tant que réalité possible. Le récit permet de s'écarter du temps et de la pensée linéaires en renouvelant maintenant ce qui a été vécu autrefois, c'est-à-dire en envisageant la matière des archives comme un champ de possibles pouvant encore s'actualiser et faire advenir d'autres histoires, à l'avenant de cette vision bergsonienne : « le devenir ne fonctionne pas de façon linéaire en allant du possible au réel, mais à rebours, du réel au possible : “c'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel” » (Méchoulan, 2004, p. 120).

L'équipe de *J'ai la mémoire qui tourne* s'est justement rassemblée autour du goût de raconter. En plus des deux réalisateurs habitués à scénariser et cadrer le monde selon des angles qui interpellent, les trois collectionneurs à la source du projet occupent habituellement des emplois de journalistes culturels et de professeurs de littérature, et tous sont animés par ce que Derrida appelle la « pulsion d'archive » :

La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. [...] Comme le disait Nietzsche, une interprétation est toujours active et sélective. Quand on interprète, on ne trouve pas un sens qui est là, donné, et qu'on n'aurait qu'à élucider ou dévoiler, on impose du sens, on constitue du sens. La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. (2014, p. 62)

Le collectionneur, soit celui qui possède un désir irraisonné envers les choses du passé ayant perdu leur utilité d'origine, est aussi souvent un conteur qui possède le goût d'exposer aux autres les « richesses » qu'il a accumulées afin qu'ils en profitent à leur tour. Et mieux que quiconque, le collectionneur est en mesure de raconter, faire valoir et même légitimer la matière collectée, parce qu'à force de fouiller, d'accumuler, de comparer et d'expérimenter, tout en consultant ses semblables, il en arrive à connaître presque viscéralement chacun des éléments de sa collection et à extraire les liens, réels, expérimentaux ou imaginaires, qui les unissent. Passionné par les détails, par les infléchissements technologiques et socioculturels, le collectionneur veut trouver un sens à tout, et il finira par savoir, par exemple, pourquoi a été inventé et comment était utilisé tel appareil ou telle pellicule, et même pourquoi le style fluctue d'un village à l'autre. Ce qu'il recherche et raconte reste au plus près de la matière.

Porté par cet esprit de collectionneur-conteur, *J'ai la mémoire qui tourne* a mis en place différents dispositifs narratifs concourant à ce que les spectateurs reconnaissent la richesse sensible des films de

famille et se l'approprient. Il s'agit d'abord de montages qui enchaînent, au rythme d'une musique de circonstance (entraînante, périlleuse, mélancolique), des moments d'existence vraisemblablement caractéristiques de l'existence québécoise, ou bien qui font défiler en accéléré les étapes de métamorphoses courantes, telles celles d'une région s'urbanisant ou d'un enfant devenant adulte. Grâce à ces montages d'expériences communes, chacun peut retracer le fil de sa propre vie et la tisser à celle des autres. Cormier considère qu'il s'y dégage une émotion qui dépasse complètement l'anecdotique, par laquelle chacun peut éprouver une matière qui nous concerne tous. Granger déclare quant à lui, à propos de cette charge émotive :

Une des particularités de ces images, [...] c'est l'identification extrêmement forte qu'elles suscitent. Si ceux qui apparaissent à l'écran sont inconnus, il en est autrement pour l'émotion qui s'en dégage. [...] C'est comme si l'on "ressentait" les images, comme si l'on pouvait s'approprier le passé, en quelque sorte. Ce pouvoir est probablement dû, en partie, à leur grande authenticité, elles sont criantes de vérité. (Cité dans Gibeault, 2011, p. 54)

Cette impression de familiarité et de vécu partagé est mise de l'avant dans les épisodes grâce à des interventions formelles qui, par exemple, reproduisent les grincements du projecteur comme si la projection se passait en temps réel¹⁰³. En jouant de la sorte avec le contexte de visionnement et la matérialité des images, comme le font souvent les artistes, « les fonctions de témoignage et d'information sont amoindries au profit d'une plus forte capacité d'évocation, et cela, sans que l'authenticité des documents soit pour autant remise en cause. On pourrait même dire, au contraire, que l'authenticité est tout à fait essentielle à l'acte d'appropriation. » (Lemay, 2010, p. 73)

La familiarité évocatrice de la projection est renforcée par la présence éloquente d'un narrateur-conteur, Marcel Sabourin, qui incarne à la fois tous les parents ayant filmé leur famille et le projectionniste qui sélectionne et aiguille la lecture des films. Employant un langage populaire et un ton affectueux modulé d'intonations saisissantes, Sabourin parvient à mettre en valeur les décors les plus humbles, les situations banales et les petits vertiges du quotidien. Il apparaît non pas sous l'allure d'un narrateur omniscient, mais d'un chroniqueur de la richesse sensible :

Nous voulions qu'il soit le moins fictif possible, c'était important pour nous de rester au plus près de la "vérité" du documentaire : ce qu'il raconte vient avant tout de sa connaissance des films qui constituent "sa" collection. En ce sens, le commentaire n'est pas seulement ethnographique, il touche également le film amateur lui-même, ses particularités, son histoire, etc. (Granger cité dans Gibeault, 2011, p. 55)

Sa présence rejoint celle du conteur benjaminien qui « emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été apportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. » (Benjamin, 2000, p. 121) Pour assurer le relais vers la communauté, des

¹⁰³ Odin souligne d'ailleurs que l'« une des grandes différences entre la séance de cinéma traditionnelle et la séance de film de famille réside dans la présence insistante du bruit du projecteur : cette figure de la projection est sans doute l'un des traits les plus caractéristiques du film de famille » (1995, p. 36).

personnalités provenant de différents milieux agissent à titre de premiers spectateurs et leurs réactions spontanées aux images accentuent l'effet d'un visionnement en famille. Cet échange de paroles fait revivre la tradition de l'oralité, si marquante pour le Québec et sa production audiovisuelle (Froger, 2009; Lacasse, 2006, 2008; Marsolais, 1997), favorise la figuration de réalités humaines passées, et multiplie les chances que se perpétue le vécu de l'histoire : « L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. » (Benjamin, 2000, p. 118)

Les pratiques de collectionnement et de narration de *J'ai la mémoire qui tourne* soutiennent finalement un nouveau partage du sensible sur le principe du : « C'est nous autres, subjectivités du peuple québécois, qui nous entrevoyons, nous amassons et nous racontons par nous-mêmes. » Elles génèrent en réalité un espace de « fabulation » où chaque spectateur peut se muer en conteur de sa propre vie, où se découvre « le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à “fictionner”, quand il entre “en flagrant délit de légèrer”, et contribue ainsi à l'invention de son peuple » (Deleuze, 1985, p. 196). Les possibilités du voir, du dire et du pensable s'ouvrent, alors que chacun peut distribuer la matière de son vécu et puiser dans celles des autres afin d'en métisser, d'en fictionner de nouvelles histoires.

Odin émet toutefois une mise en garde : « Relations between democracy and amateur documents are neither always simple nor always positive. We must resist mystifying these productions as much as we formerly scorned them. » (2008, p. 267) Norris Nicholson ajoute :

As with all historical texts, these subjective narratives should be read with care. Their visual details remain partial, incomplete, and inscribed with the perspectives of their maker. Class, gender, education, age, faith, occupation, and other variables affected each cine enthusiast's reputation and identity and how he or she chose, gained access to, and dealt with different material. (2014, p. 73)

Les films de famille sont à appréhender avec discernement pour éviter de s'enliser dans la nostalgie ou le tautologique qui restreignent à ne voir que du même, comme si quelques marqueurs socioculturels constituaient l'ensemble de la communauté.

La limite est précaire entre les récits qui orientent la lecture et ceux qui en imposent une et, lorsqu'il cherche à atteindre la justesse, le conteur « ne vise pas à enchaîner rigoureusement les événements les uns aux autres, mais à les insérer dans le cours insondable du monde » (Benjamin, 2000, p. 133). La contrariété narrative consiste à déployer les richesses d'un monde commun pour mieux la dérober, à rendre ce monde à la fois lisible et incertain, car « donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet » (Didi-Huberman, 1992, p. 51). Le rôle, ou plutôt le pouvoir du conteur est de faire résonner et circuler des fragments d'existence normalement occultés, de donner accès à une multiplicité de présences au monde, et donc à une multiplicité de possibles pour la mémoire, la connaissance et la réinvention de soi et des autres. Ses récits doivent aider à enrichir la vision des choses et à attiser les capacités d'interprétation et de composition. Rancière soutient en ce sens qu'« une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs » (2008, p. 29).

Dans cette perspective d'égalité et de liberté, l'archiviste doit, en toute conscience, envisager l'archivage, le traitement et la diffusion des archives en regard du « performatif à venir » (Derrida, 1995, p. 114), c'est-à-dire en établissant des repères matériels et sémantiques, en donnant des pistes de lecture, en renouvelant les traditions de transmission, mais aussi en laissant le soin aux utilisateurs de découvrir leurs propres passages vers le sens et d'énoncer d'autres expériences de l'histoire, à la fois critiques et fictionnelles.

4.3 De l'archivage local à l'exploration sans limites

Menées par des organismes régionaux et des regroupements indépendants au financement irrégulier, qui relève principalement de dons, de la vente de services documentaires et de subventions non renouvelables, plusieurs initiatives d'archivage de films de famille demeurent dans un état de précarité. La plupart du temps, après une mise sur pied précipitée du projet et un accroissement rapide de la collection, elles stagnent ou sont carrément interrompues, mettant alors en péril des archives et des ressources significatives pour les communautés. Dans le but de garantir la pérennité et la vitalité de ces initiatives parallèles, certains acteurs explorent de nouvelles approches archivistiques, qui tentent d'améliorer l'accessibilité, le traitement et l'exploitation des films par la mise en relation de collections et de ressources.

Agissant comme soutien aux archives de communauté, le Center for Home Movies (CHM)¹⁰⁴ est un organisme indépendant qui sensibilise la population à la valeur des films de famille, qui dirige les donateurs potentiels vers le lieu de dépôt le plus approprié, qui archive lui-même certains films risquant d'être négligés, et qui fournit une expertise documentaire à ceux qui mènent des projets d'archivage. En plus de cette promotion active, le CHM coordonne la Journée des films de famille¹⁰⁵ qui se tient à travers le monde dans des cinémathèques, des centres d'archives, des bibliothèques, des musées et des ciné-clubs. Le déroulement de la Journée varie d'un site à l'autre, mais comporte généralement des services gratuits d'inspection et de numérisation de bobines et de cassettes, des expositions de collectionneurs, des visionnements commentés à l'aide de vieux projecteurs, ainsi que des performances musicales ou artistiques inspirées par le défilement des films. L'objectif est d'aviver la curiosité et la discussion autour des films de famille en faisant revivre la magie du visionnement et de l'expérimentation en communauté. Afin de mieux cerner la teneur des films présentés, le public cible, et les questionnements soulevés lors des différentes séances, le CHM demande aux organisateurs de produire un rapport d'activité. Lorsque des films plus remarquables sont découverts, ils sont intégrés au Home Grown Movie¹⁰⁶, une compilation ouverte accessible à tous, d'où a notamment été tiré *Living Room Cinema : Films from Home Movie Day, Vol. 1* (CHM, 2007).

¹⁰⁴ CHM: <http://www.centerforhomemovies.org/>

¹⁰⁵ CHM. Home Movie Day: <http://www.centerforhomemovies.org/hmd>

¹⁰⁶ CHM. Home Grown Movie: <http://www.centerforhomemovies.org/home-grown-movies/>

L'autre apport substantiel du CHM est la création des plateformes Home Movie Archives Database¹⁰⁷ et Home Movie Registry¹⁰⁸. Alors que la première, axée sur une diffusion plus traditionnelle, vise à recenser tous les films de famille et organismes qui les archivent aux États-Unis dans le but de faciliter leur recherche, la seconde, axée davantage sur l'édition et l'exploitation, réunit les collections de quelques organismes et s'efforce de tisser des liens entre elles, sur la base de leur contexte de production ou de leurs qualités expressives, dans le but d'accroître leur intelligibilité. En conformité avec la majorité des initiatives, le registre met de l'avant le mérite de la collection : « Every home movie is eligible for the Registry; the site's guiding principle is that even the most modest film or video gains value through a public inclusion within the larger practice of amateur media making. » Souhaitant entretenir le potentiel des films, le CHM élabore des expositions en ligne et des outils de recherche variés qui permettent, entre autres, de localiser les lieux de tournage sur une carte interactive ou d'atteindre directement des segments de film correspondant à une requête précise, ce qui peut s'avérer fort utile pour étudier, rapprocher et comparer des éléments de la vie quotidienne. Passant de l'archivage local au partage universel, le registre représente en fait une collection de collections qui multiplie les possibilités d'exploration et d'exploitation des archives.

Le numérique facilite, voire requiert, le développement de tels systèmes de troisième ordre où la priorité n'est plus accordée à l'unité du fonds, mais aux multiples relations possibles entre des pièces provenant et étant utilisées par différentes personnes. Les pratiques d'archivage doivent prendre en considération, d'une part, le fait que les utilisations des archives réactivent et renouvellent leur sens en regard des réalités actuelles, permettant par la même occasion de réellement les sauvegarder, et d'autre part, le fait que les utilisateurs et les modes de consultation et d'utilisation ne cessent de varier, à plus forte raison dans l'environnement numérique (Didier et Raynaud, 2014; Herold, 2010; Stockinger, 2011b; Vilar et Sauperl, 2015). Face à ces circonstances fluctuantes, Yeo (2012b) estime que maintenir la rigidité du fonds, qui n'est en vrai qu'une « conceptual entity » déterminée de façon subjective par une conscience humaine, n'est pas nécessairement profitable :

Because sets of items can be brought together when we want them, structures emerge from interaction and no single structure need to be canonized [...] In developing third-order systems that span the needs of different users, we can provide for the realization of aggregate records, but we can no longer adhere to customary assumptions about fixed boundaries and linear ordering. (p. 90-91)

Considérant que « perceived logical relationships between one record and another, and relationships of records to activities and to agents such as creators, collectors, custodians, and users can all be modelled, as can relationships with other entities such as places and dates » (p. 81-82), Yeo privilégie, dans une vision englobante, les « approaches derived from relational and object-oriented modelling, [because] they are more

¹⁰⁷ CHM. Home Movie Archives Database: <https://homemoviearchives.org/>

¹⁰⁸ CHM. Home Movie Registry: <http://homemovieregistry.org/wp>

adaptable, more responsive to diachronic change, and better able to encode complexity and reduce the risk of decontextualization in the third order » (p. 81).

C'est en accord avec cette vision que l'association Diazinteregio, qui repose sur la collaboration active d'une quinzaine d'organismes et cinémathèques établis principalement en France, développe la base de données relationnelle DIAZ¹⁰⁹. Conçue spécialement pour traiter les films amateurs et de famille, mais pouvant néanmoins servir pour les films professionnels, la base contient plusieurs fichiers de données plutôt exhaustifs couvrant chacun un aspect de l'unité documentaire traité (le film), tels le contenu, le support, le créateur, les droits, la diffusion et la conservation, qui sont reliés entre eux à travers un ou plusieurs champs. Cette séparation facilite la gestion, la recherche et l'exploitation, autant intellectuelles que matérielles, des ressources en permettant de repérer et modifier rapidement les informations nécessaires et de relier entre eux, à un niveau supérieur, les films qui, par exemple, présentent des éléments de contenus similaires, ont été réalisés par un même créateur mais sont conservés dans différentes voûtes, ou sont diffusés sur la même plateforme mais conservés par différentes cinémathèques. Afin d'accroître l'interopérabilité des données, DIAZ, à l'instar de la base de données servant au registre du CHM, se conforme aux recommandations du Dublin Core en y intégrant des métadonnées plus spécifiques aux films de famille. Ces métadonnées sont validées et communiquées lors de rencontres professionnelles, comme celles de l'association INEDITS, de l'AMIA ou le Digitization and Access Summit, ouvrant par le fait même les perspectives de rassemblement virtuel des collections (CHM, 2011; Otto, 2006).

La description, à la fois uniforme et détaillée, reste ainsi au cœur du travail archivistique à l'intérieur de l'environnement numérique¹¹⁰. Dans la mouvance du web sémantique, divers outils ont été développés afin que des machines puissent intelligemment, par elles-mêmes, analyser des banques de contenus audiovisuels, comparer leur teneur et leurs métadonnées, puis générer des classifications, des résumés ou des montages représentatifs (Abowd, Gauger et Lachenmann, 2003; Corray, Lee et O'Connor, 2011; Hawkins, 2013, 2016). Si ces outils peuvent aider à maîtriser la prolifération des contenus, numérisés ou nativement numériques, ils ne peuvent remplacer le regard humain qui, seul, est capable d'éprouver les faits humains passés et de les relier à son propre vécu. Aux yeux de Stockinger, l'analyse constitue

[...] l'activité centrale via laquelle un acteur (une personne, un groupe de personnes, une institution, etc.) s'approprié et exploite – selon ses compétences, ses attentes et ses besoins, mais aussi dans les limites imposées par les outils, méthodes et modèles disponibles – des données audiovisuelles

¹⁰⁹ Ciclic. Diazinteregio, une coopération nationale : <http://www.ciclic.fr/patrimoine/collecte-conservation/catalogage-des-films/diaz-et-l-association-diazinteregio>

¹¹⁰ Ayant pour mandat d'élaborer un nouveau modèle conceptuel pour la description archivistique, un groupe d'experts du Conseil international des archives (ICA) déclare que les objectifs énoncés en 1989 pour guider l'élaboration des premières normes de l'ICA demeurent pertinents encore aujourd'hui, à savoir : « assurer la cohérence de la description, faciliter la récupération et l'échange d'informations sur les documents d'archives et permettre l'intégration de descriptions provenant de différentes institutions de conservation dans un système d'information unifié » (Gueguen, Marques da Fonseca, Pitti et Sibille, 2013, p. 2).

numériques pour en faire de réelles ressources cognitives qui lui sont “utiles”, “agréables”, “intéressantes” ou tout simplement pertinentes, qui représentent pour lui, en d’autres mots, une valeur. (2011a, p. 15)

L’environnement numérique est un gisement incroyable, l’utopie d’une mémoire parfaite, où il est cependant facile de se perdre. Le rôle d’un médium n’est pas de tout faire voir, car cela ne fait qu’excéder les capacités de vision, mais de faire signe en transportant et inscrivant certains éléments sensibles dans la réalité des lecteurs. Donner accès à tout ne sert à rien s’il n’y a ni points de repère ni pistes de lecture. Assurer la lisibilité technique, l’intelligibilité socioculturelle et l’appropriation intersubjective de matières du passé justement sélectionnées est le défi des archivistes. Pour y contribuer, les institutions nationales peuvent agir favorablement « as economic manager or “resource base” for subnational collections, “more specialized in their functions” » (Frick, 2011, p. 129), en fournissant des services de numérisation et d’entreposage, en aidant à élaborer des systèmes et des normes de traitement, et en aménageant des plateformes de diffusion pour des collections similaires, comme l’accomplit la British Film Institute (BFI) avec la plateforme *Britain on Film*¹¹¹ qui accroît la visibilité d’initiatives d’archivage et les possibilités de lecture de films amateurs dispersés sur le territoire britannique.

Les mieux positionnés pour décrire et faire valoir des éléments sensibles apparentés restent toutefois les initiatives d’archivage régionales, puisqu’elles sont généralement « grounded in the community, often benefiting from long-standing relationships with donors of audiovisual media. Staff members have a sense of the significance of a particular collection both in relation to other collections within that institution and in the culture of the region. » (Sheldon, 2007, p. 122) Souvent portés par un esprit de collectionneur-conteur, les artisans des initiatives régionales sont plus à même de respecter la provenance sensible des archives, ou leurs spécificités socioculturelles, et d’encourager leur utilisation dynamique par les membres de la communauté. Frick (2015) suggère que « echoing the Ecomuseum call to empower “local people, not trained specialists, to make decisions about how to define and sustain their identity”, local distinctiveness could be driving media preservation work in every part of the United States » (p. 126). Elle ajoute que « digital technologies allow for an unparalleled opportunity to reevaluate not only the value and purpose of the media archive but also how, where, and for whom it collects and functions on its very basic level » (p. 127). L’archivage dans et par la communauté contribue à créer du sens autour des archives, particulièrement celles à teneur personnelle tels les films de famille, en les introduisant à nouveau dans la réalité quotidienne des individus, là où peuvent se tisser des filiations sensibles.

L’autre conduite qui favorise l’appropriation des films est le retour à leur matérialité. Partant du principe que « if we want to reuse the film, sometimes we need not only the film but other kinds of memories and documents as well » (Fiorini citée dans Edmonds, 2007, p. 427), plusieurs organismes, dont l’Archivio Nazionale del Film di Famiglia, le EYE Filmmuseum, et la Northeast Historic Film, archivent et rendent accessibles non seulement des films amateurs et de famille, mais aussi des appareils de prise de vues et de

¹¹¹ BFI. Britain on Film: <http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>

projection, des outils de montage, des carnets de notes et des journaux de bord, des photographies et des croquis utilisés pour les tournages, des publications d'amateurs annotées (livres, revues, guides, pamphlets), etc. Dans cette lignée, qui est celle de l'archéologie des médias, Fossati et Van den Oever « propose to reframe the archive as a research laboratory, that is, place allows hands-on research on its objects and enables us to study the materiality of the medium, the specific formats used, its experiential impact, and its discursive context » (2016, p. 24). Le triple objectif est de faire découvrir au public les films dans leur ensemble, de mobiliser les connaissances des chercheurs et des collectionneurs concernant les techniques, les pratiques et les cultures visuelles domestiques ayant guidé leur réalisation et leur projection, et d'explorer des visions encore inimaginées, en puissance, en invitant les artistes à utiliser d'anciens appareils avec un regard actuel.

L'évolution rapide des technologies dans l'environnement numérique bouleverse l'allure du réel et les manières dont les humains communiquent et se représentent : « With the loss of clear ontological boundaries, the identities of each medium seem to have evaporated. Format, use and users, multiple overlapping technologies, economic and social aspects, aesthetics and narratives, authorship and ownership, public and private, are all under construction. » (Aasman, 2013, p. 112) Afin de mieux appréhender la nature et les effets de ces transformations, il apparaît essentiel de retracer l'évolution des pratiques et des productions médiatiques socioculturelles, particulièrement des films de famille qui sont à la fois les plus communs et les plus singuliers, au prisme de leurs trois composantes fondamentales (matérielle, discursive et expressive). La responsabilité des initiatives d'archivage consiste alors à faciliter le travail de contextualisation-recontextualisation en réunissant matériellement et surtout sensiblement les matières du passé apparentées, en procurant des repères descriptifs et des orientations de lecture, et en ouvrant des espaces communs permettant d'expérimenter et d'exploiter sans limites les différentes composantes.

Conclusion

L'archivage des films de famille contribue au renouvellement des perspectives archivistiques. D'une part, la prise en considération de ces fragments d'existence communs coïncide avec le désir de l'approche postmoderne d'enrichir et hétérogénéiser la réserve d'évidences sensibles de la société. L'ouverture à d'autres champs disciplinaires, dont les études cinématographiques, l'histoire des médias, l'anthropologie et la philosophie, et à différentes pratiques médiatiques et artistiques – ouverture qui devrait en fait se situer au cœur de toute démarche archivistique étant donné que les archives n'existent réellement qu'à travers les utilisations et les perceptions humaines – permet de constater à quel point les films de famille représentent des sources d'informations et de sensations fécondes pour une diversité de chercheurs, d'artistes et de citoyens. En effet, en plus d'offrir des textures visuelles et sonores singulières, ils supportent des points de vue originaux sur le monde qui révèlent, entre autres, les activités quotidiennes, la culture visuelle domestique, et les processus d'élaboration identitaire et mémorielle d'individus ordinaires ou de groupes minoritaires.

D'autre part, les pratiques alternatives déployées pour les archiver participent à l'établissement de l'approche contemporaine. Se développant pour la plupart selon le modèle des archives de communauté, par l'entremise d'organismes régionaux et de regroupements indépendants, les initiatives d'archivage de films de famille visent avant tout à recréer une communauté intersubjective d'éditeurs et de lecteurs autour des archives afin de pouvoir débusquer et réactualiser leur signification au fil du temps. Pour ce faire, elles s'écartent de la rigidité du fonds d'archives, de la nécessité de préserver l'intégrité absolue des documents, ainsi que de la neutralité de l'archiviste, et privilégient plutôt la création de collections d'intérêt, l'exploitation accrue de la matière sensible, et l'implication subjective des archivistes et autres artisans dans l'édition de parcours de découverte et la figuration de récits familiaux qui favorisent l'inscription de la matière dans le vécu des lecteurs. Dans le but de légitimer l'archivage de films de famille orphelins et combler leurs lacunes significatives et contextuelles, une des interventions majeures consiste à mettre de l'avant un principe renouvelé de provenance sensible, où ce qui compte n'est plus seulement le créateur des films, mais l'environnement socioculturel dans lesquels ils ont été produits et diffusés, du fait que cet environnement exerce une influence quasi organique sur leur existence. Le rassemblement en collection de matières du passé apparentées et leur gestion par des archivistes locaux, ou « de proximité », accompagnés de membres de la communauté apparaît alors comme le moyen le plus approprié pour tisser des filiations sensibles et ainsi sauvegarder les choses et leurs sens pour les générations futures.

Ce travail actif d'interprétation, de recontextualisation et de réinvention s'avère d'autant plus essentiel au temps du numérique. Celui-ci bouleverse effectivement les fondements de la transmission, d'un côté, en substituant les traces d'origine par des codes binaires inintelligibles en eux-mêmes, qui doivent nécessairement être manipulés machinalement pour atteindre non pas la matière sensible comme telle, mais des substitutions formelles et, de l'autre côté, en ouvrant des possibilités de liaison et de recombinaison infinies des ressources, et ce, sans devoir se soumettre à quelconque appareil critique, d'où l'éclatement des principes de référence et d'autorité. Cette multiplicité intangible entrave forcément le processus dynamique

de la mémoire qui, habituellement, implique qu'une conscience humaine concrétise son rapport à une trace dans l'intention de faire l'expérience sensible d'une réalité déjà vécue par un autre être humain. Mais concurremment, les initiatives d'archivage de films de famille prouvent qu'il est possible et profitable de créer, au sein même de l'environnement numérique, des espaces communs raisonnés à l'intérieur desquels chacun peut explorer et expérimenter dynamiquement les entités archivées, puis en proposer d'autres visions. Elles prouvent par le fait même que s'ils doivent faire preuve de flexibilité dans leurs approches et pratiques, les archivistes se doivent de demeurer non pas les gardiens de la mémoire, mais les gardiens du potentiel de signification des archives en configurant des collections pertinentes, en leur procurant des repères matériels et sémantiques et, surtout, en entretenant une activité critique à leur égard.

Les initiatives d'archivage de films de famille sont appelées à évoluer. Elles devront trouver des moyens d'intégrer, de traiter et de valoriser les productions plus récentes, qui foisonnent depuis l'apparition des téléphones intelligents, tout en s'assurant de maintenir vivantes les collections et les ressources déjà créées. Pour assurer le renouvellement de liens fertiles entre les vécus d'autrefois et les réalités à venir, les archivistes devront, comme toujours, déployer leur force créatrice.

Bibliographie¹¹²

- Aasman, S. (2013). Impossible family portraits. Users, new media technologies and the writing of amateur media history. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 11(2-3), 111-125. Doi: 10.1386/ncin.11.2-3.111_1
- Aasman, S. (2014). Saving private reels: Archival practices and digital memories (formerly known as home movies) in the digital age. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 245-256). New York, NY: Bloomsbury.
- Aasman, S. (2016). The introduction of Ciné-Kodak: “The long-awaited answer”. Dans G. Fossati et A. Van Den Oever, A. (dir.), *Exposing the film apparatus. The film archive as a research laboratory* (p.119-129). Amsterdam, Pays-Bas : Amsterdam University Press.
- Abowd, G. D., Gauger, M. et Lachenmann, A. (Novembre, 2003). *The Family Video Archive: An annotation and browsing environment for home movies*. Conférence présentée au 5th ACM SIGMM international workshop on Multimedia information retrieval, Berkeley, CA. Doi : 10.1145/973264.973266
- Allard, L. (1995). Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public* (p. 113-125). Paris, France : Méridiens.
- AMIA (Association of Moving Image Archivists). (2004). Amateur film preservation in the context of the Association of Moving Image Archivists. Repéré à <http://www.oldfilm.org/files/file/Amateurtimeline.pdf>
- BAC (Bibliothèque et Archives Canada). (2016a). *Cadre de politique d'évaluation et d'acquisition*. Repéré à <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/politiques/Pages/politiques-evaluation-acquisition.aspx>
- BAC (Bibliothèque et Archives Canada). (2016b). *Stratégie d'acquisition de Bibliothèque et Archives Canada 2016-2019*. Repéré à <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/Pages/strategie-acquisition.aspx>
- BAC (Bibliothèque et Archives Canada). (2017a). *Évaluation du Programme d'accès au patrimoine documentaire de 2011-2012 à 2015-2016*. Repéré à <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/evaluations-verifications/Documents/evaluation-programme-acces-patrimoine-documentaire.pdf>
- BAC (Bibliothèque et Archives Canada). (2017b). *Stratégie de migration des enregistrements audiovisuels de Bibliothèque et Archives Canada*. Repéré à <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/Pages/strategie-migration-enregistrements-audiovisuels.aspx>
- Bachimont, B. (2003). L'indexation multimédia. Dans É. Gaussier et M.-H. Stéfanini (dir.), *Assistance intelligente à la recherche d'informations* (p. 139-170). Paris, France : Hermès.

¹¹² La bibliographie comprend les références citées dans le texte ainsi que celles consultées dans le cadre de la recherche.

- Bachimont, B. (2007a). *Ingénierie des connaissances et des contenus. Le numérique entre ontologies et documents*. Paris, France : Hermès.
- Bachimont, B. (2007b). Nouvelles tendances applicatives : de l'indexation à l'éditorialisation. Dans P. Gros (dir.), *L'indexation multimédia* (p. 313-326). Paris, France : Hermès.
- Bachimont, B. (2009). Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée. Dans C. Leblond (dir.), *Archivage et stockage pérennes* (p. 195-222). Paris, France : Hermès.
- Bachimont, B. (2010). La présence de l'archive : réinventer et justifier. *Intellectica*, (53-54), 281-309. Repéré à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769664>
- Bachimont, B. (2014). Disponibilité et patrimonialisation : le numérique et le passage du temps. Dans B. Saou-Dufrène (dir.), *Patrimoine et humanités numériques*. Berlin, Allemagne : LIT.
- Balint, R. (2014). Representing the past and the meaning of home in Péter Forgács's *Private Hungary*. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 193-206). New York, NY: Bloomsbury.
- Baron, J. (2012). The experimental film remake and the digital archive effect: *A Movie by Jen Proctor and Man with a Movie Camera: The Global Remake. Framework*, 53(2), 467-490. Repéré à https://era.library.ualberta.ca/items/1fbdcf72-6987-4da6-836e-df6723f6c784/view/44872237-e6c6-4ab2-b97f-62f90529e15f/FTJoCaM_53_2012_467.pdf
- Baron, J. (2014). *The archive effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. New-York, NY: Routledge.
- Benjamin, W. (2000). *Œuvres III*. Paris, France : Gallimard.
- Besson, R. (2015). Archives visuelles et documentaire interactif : vers un nouveau mode de médiation du passé? *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, 4(1), 86-104. Repéré à <http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/85>
- BNF (Bibliothèque nationale de France). (2016). Dublin Core. Repéré à http://www.bnf.fr/fr/professionnels/formats_catalogage/a.f_dublin_core.html
- Bigourdan, J.-L., Coffey, L. et Swanson, D. (s. d.). *Film Forever: Home Film Preservation Guide*. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/filmforever/>
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris, France : Klincksieck.
- Blümlinger, C. (2014). L'attrait de plans retrouvés. *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, 24(2-3), 69-96. Doi : 10.7202/1025149
- Bogart, J.V. (1995). *Magnetic tape storage and handling: A guide for libraries and archives*. Washington, DC: Council on Library and Information Resources.

- Booms, H. (1987). Society and the formation of a documentary heritage: Issues in the appraisal of archival sources ». *Archivaria*, (24), 69-107. Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/11415/12357>
- Booms, H. (2001-2002). Ordre social et constitution du patrimoine archivistique. À propos de l'évaluation des sources d'archives. *Archives*, 33(3-4), 7-44. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol33_3-4/33-3-4-booms.pdf
- Brakhage, S. (2001). (1^{ère} édition, 1971). In defense of amateur. *Hambre Espacio Cine Experimental*. Repéré à <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf>
- Brenez, N. (2002). Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas*, 13(1-2), 49-67. Doi : 10.7202/007956ar
- Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation?*. Paris, France : EDIT
- Brochu, S. (2015). *Le respect dans le cinéma de Jia Zhang-ke ou les empreintes fertiles du conteur ignorant*. (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12466>
- Brodsky, R. P. et Treadway, A. (1982). *Super 8 in the Video Age*. Somerville, MA : Brodsky & Treadway.
- Brosnahan, C. (2017). Personalizing the past: History through home movies. An interview with archivist Rick Prelinger, who's been collecting home movies since the 1980s. Repéré à <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/personalizing-past-interview-rick-prelinger/>
- Brothman, B. (1991). Orders of value: Probing the theoretical terms of archival practice. *Archivaria*, (32), 78-100. Repéré à <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11761/12711>
- Brothman, B. (2001). The past that archives keep: Memory, history, and the preservation of archival records. *Archivaria*, (51), 48-80. Repéré à <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12794/13993>
- Brothman, B. (2002). Afterglow: Conceptions of record and evidence in archival discourse. *Archival Science*, 2(3-4), 311-342.
- Brunow, D. (2012). Amateur home movies and the archive of migration: Sandhya Suri's "I for India". Dans S. Kmec et V. T. Marburg (dir.), *Tourist and Nomads. Amateur Images of Migration* (p. 153-160). Kromsdorf, Allemagne : Jonas Verlag.
- Cammaer, G. (2012). Jasper Rigole's quixotic art experiments with home movies and archival practices. *The Moving Image*, 12(2), 41-69. Doi: 10.5749/movingimage.12.2.0041
- Cammaer, G. et Druick, Z. (2014). *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada*. Montréal, QC: McGill-Queen's University Press.
- Camper, F. (1986). Some notes on the home movie. *Journal of Film and Video*, 38(3-4), 9-14. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/20687731>

- Cardin, M. (2013-2014). Penser l'exploitation des archives en tant que système complexe. *Archives*, 45(1), 135-146. Repéré à https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol45_1/45_1_cardin.pdf
- CCA (Conseil canadien des archives). (1995). Chapitre 3 : Recommandations concernant les critères d'évaluation. Dans *Vers l'élaboration d'une stratégie nationale d'acquisition : recommandations concernant la planification des acquisitions* (p. 43-54). Ottawa, ON : Le Conseil.
- Ceja Alcalá, J. (2013). Imperfect archives and the principle of social praxis in the history of film preservation in Latin America. *The Moving Image*, 13(1), 66-97. Doi: 10.5749/movingimage.13.1.0066
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Charbonneau, N. (1999). La diffusion. Dans C. Couture (dir.), *Les fonctions de l'archivistique contemporaine* (p. 373-428). Québec, QC : Presses de l'Université du Québec.
- Charbonneau, N. (1998-1999). Le tri des photographies. *Archives*, 30(2), 29-42. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol30_2/30-2-charbonneau.pdf
- CHM (Center for Home Movies). (2011). *Final Report. The Center for Home Movies 2010 Digitization & Access Summit*. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/digitization-summit/>
- CHM (Center for Home Movies). (2016). *Questions of Values*. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/questions-of-value/>
- CHM (Center for Home Movies). (s. d.). *Home Movie Terminology*. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/home-movie-terminology/>
- Cinémathèque de Bretagne. (s. d.). Le film amateur : une spécificité. Repéré à <https://www.cinematheque-bretagne.fr/Historique-361-0-0-0.html>
- Compton, M. A.. (2003). Collecting Georgia's hometown movies: Acquisition, ownership, preservation, and access. *The Moving Image*, 10(1), 89-101. Repéré à <https://muse.jhu.edu/article/405393>
- Conseil de l'Europe. (2001). *Convention européenne relative à la protection du patrimoine audiovisuel*. Repéré à <https://www.coe.int/fr/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/090000168008156b>
- Cook, S., Herrera, B.B. et Robins, P. (2015). Interview with Rick Prelinger. *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, 4(1), 165-191. Repéré à <http://synoptique.hybrid.concordia.ca/index.php/main/article/view/114>
- Cook, T. (1979). The tyranny of the medium: A comment on "total archives". *Archivaria*, (9), 141-149. Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12566/13724>
- Cook, T. (1992). Mind over matter: Towards a new theory of archival appraisal. Dans B. L. Craig (dir.), *The archival imagination: Essays in honour of Hugh A. Taylor* (p. 38-70). Ottawa, ON: Association of Canadian Archivists.

- Cook, T. (1993). The concept of the archival fonds in the post-custodial era: Theory, problems and solutions. *Archivaria*, (35), 24-37. Repéré à <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11882/12835>
- Cook, T. (1997). What is past is prologue: A history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. *Archivaria*, (43), 17-63. Repéré à <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12175/13184>
- Cook, T. (2001a). Archival science and postmodernism: New formulations for old concepts. *Archival Sciences*, 1(1), 3-24, Repéré à <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F02435636.pdf>
- Cook, T. (2001b). Fashionable nonsense or professional rebirth: Postmodernism and the practice of archives. *Archivaria*, (51), 14-35, Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12792/13989>
- Cook, T. (2009). The archive(s) is a foreign country: Historians, archivists, and the changing archival landscape. *The Canadian Historical Review*, 90(3), 497-534. Doi: 10.3138/chr.90.3.497
- Cook, T. (2012). Evidence, memory, identity, and community: Four shifting archival paradigms. *Archival Sciences*, 13(2-3), 95-120. Doi : 10.1007/s10502-012-9180-7
- Cook, T. et Schwartz, J. M. (2002). Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Sciences*, 2(1), 1-19, Repéré à <https://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/schwartz.pdf>
- Corray, S., Lee, H., et O'Connor, N. (2011, janvier). *A User-Centric System for Home Movie Summarisation*. Communication présentée à la 17th International Conference on Multimedia Modeling, Taïwan. Repéré à <http://doras.dcu.ie/16461/>
- Couture C. (1996-1997). L'évaluation des archives. État de la question. *Archives*, 28(1), 3-31. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol28_1/28-1-couture.pdf
- Couture, C. (1998, mars). *Les fondements théoriques de l'évaluation des archives*. Communication présentée au 3^e Symposium en archivistique organisé par le GIRA (Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique) (p. 7-26), Montréal, Qc : GIRA. Repéré à http://gira-archives.org/files/2014/11/gira_1998.pdf
- Couture, C. (dir.). (1999). *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec
- Couture, C., Ducharme, J. et Rousseau, J.-Y. (1988). L'archivistique a-t-elle trouvé son identité? *Argus*, 17(2), 51-60.
- Couture, C. et Lajeunesse, M. (2014). *L'archivistique à l'ère du numérique. Les éléments fondamentaux de la discipline*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec
- Cox, R. (1990) *American archival analysis: The recent development of the archival profession in the United States*. Metuchen, NJ: Scarecrow.

- Cuevas, E. (2014). Change of scale: Home movies as microhistory in documentary. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 139-151). New York, NY: Bloomsbury.
- Czach, L. (2008a). *Careless rapture: Artifacts and archives of the home movie*. (Thèse de doctorat, University of Rochester). Accessible par ProQuest Dissertations & Theses (3326528).
- Czach, L. (2008b). Selected filmography and videography. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 289-297). Berkeley, CA: University of California Press.
- Czach, L. (2014). Home movies and amateur film as national cinema. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 27-37). New York, NY: Bloomsbury.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Paris, France : Gallimard.
- De Klerk, N. (2008). Home away from home: Private films from the Dutch East Indies. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 148-162). Berkeley, CA: University of California Press.
- De Kuyper, E. (1995). Aux origines du cinéma : le film de famille. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public* (p. 11-15). Paris, France : Méridiens.
- Deleuze, G. (1983). *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris, France : Les éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris, France : Les éditions de Minuit.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive*. Paris, France : Galilée.
- Derrida, J. (2001). *L'Université sans condition*. Paris : France : Galilée.
- Derrida, J. (2014). *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne, France : INA Éditions.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, France : Les éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps*. Paris, France : Les éditions de Minuit.
- Didier, I et Raynaud, P. (dir.) (2014). *E-dossiers de l'audiovisuel : l'extension des usages de l'archive audiovisuelle*. Paris, France : INA. Repéré à <https://www.ina-expert.com/content/download/7411/142459/version/1/file/lexension-des-usages-de-l-archive-juin2014.pdf>
- Dupin, C. (2012). Je t'aime - moi non plus : Ernest Lindgren and Henri Langlois. Dans C. Dupin et G. Nowell-Smith (dir.), *The British Film Institute, the government and film culture, 1933–2000*. Manchester, UK: Manchester University Press.

- Edmonds, G. (2007). Associazione Home Movies, l'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. An Interview with Paolo Simoni and Karianne Fiorini of Italy's Amateur-Film Archive. *Film History*, 19(4), 423-428. Repéré à <https://muse.jhu.edu/article/231804/pdf>
- Edmondson, R. (2002). *Mémoire du monde : principes directeurs pour la sauvegarde du patrimoine documentaire*. Paris, France : Unesco. Repéré à <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637f.pdf>
- Edmondson, R. (2004). *Philosophie et principes de l'archivistique audiovisuelle*. Paris, France : Unesco. Repéré à <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001364/136477f.pdf>
- Enticknap, L. (2005). *Moving image technology: From Zoetrope to digital*. Londres, Royaume-Uni : Wallflower Press.
- Erens, P. (1986). From the Editor. *Journal of Film and Video*, 38(3-4), 4-7. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/20687730>
- Esquenazi, J.-P. (1995). L'effet « film de famille ». Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public* (p. 207-224). Paris, France : Méridiens.
- Farge, A. (1989). *Le goût de l'archive*. Paris, France : Seuil.
- Fickers, A et al.. (2016). *Home Movies Project. Technologies of Memory and the Cultural Dynamics of Home Movies*. Repéré à <https://homemoviesproject.wordpress.com/>
- Fisher, R. (2015). Donors and donor agency: Implications for private archives theory and practice. *Archivaria*, (79), 91-119. Repéré à <https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13528>
- Flinn, A. (2007). Community histories, community archives: Somme opportunities and challenges. *Journal of the Society of Archivists*, 28(2), 151-176,
- Flinn, A. (2015). Community archives. Dans P. C. Franks et L. Duranti (dir.), *Encyclopedia of archival science* (p. 145-149). Lanham, MD: Rowman & Littlefield
- Flinn, A., Stevens, M. et Shepherd, E. (2009). Whose memories, whose archives? Independent community archives, autonomy and the mainstream. *Archival Science*, 9(1-2), 71-86, Doi: 10.1007/s10502-009-9105-2
- Forcier Holloway, C. (2006). Making a case for the donor interview: Giving a voice to the Doug Betts silent home movie collection. *Oral History Forum d'histoire orale*, (26), 41-51. Repéré à <http://www.oralhistoryforum.ca/index.php/ohf/article/viewFile/562/640>
- Forgàs, P. (2008). *Wittgenstein Tractatus: Personal reflections on home movies*. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 47-56). Berkeley, CA: University of California Press.
- Fossati, G. et Van Den Oever, A. (dir.). (2016). *Exposing the film apparatus. The film archive as a research laboratory*. Amsterdam, Pays-Bas : Amsterdam University Press.

- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (1970). *L'ordre du discours*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (2001). *Dits et écrits II. 1976-1988*. Paris, France : Gallimard.
- Foucault, M. (2009). (1^{ère} édition, 1966). *Le corps utopique, Les hétérotopies*. Paris, France : Lignes.
- Frick, C. (2011). *Saving cinema. The politics of preservation*. NewYork, NY: Oxford University Press.
- Frick, C. (2015). Repatriating American film heritage or heritage hoarding? Digital opportunities for traditional film archive policy. *Convergence*, 21(1), 116-131. Doi: 10.1177/1354856514560999
- Froger, M. (2009). *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal, QC : Presses de l'Université de Montréal.
- Gee, A. (2016, 11 mai). The Moving Revelations of Gay Home Movies. *The New Yorker*. Repéré à <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-moving-revelations-of-gay-home-movies>
- Gibeault, S. (2011). Collectionneurs de bobines, tisseurs de passé : entretien avec Olivier Granger. *Spirale*, (238), 53-56. Repéré à id.erudit.org/iderudit/65508ac
- Ginzburg, C. et Poni, C. (1981). La micro-histoire. *Le Débat*, 10(17), 133-136. Doi : 10.3917/deba.017.0133
- Gitelman, L. (2008). *Always already new. Media, history, and the data of culture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gracy, K. F. (2015). Archival description and linked data: A preliminary study of opportunities and implementation challenges. *Archival Science*, 15(3), 239–294. Doi : 10.1007/s10502-014-9216-2
- GSMPAC (Groupe de travail sur la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine audiovisuel canadien). (1995). *Patrimoine en péril. Options stratégiques pour assurer la protection et l'accès à notre mémoire audio-visuelle*. Ottawa, ON : Archives nationales du Canada.
- Gueguen, G., Marques da Fonseca, V. M., Pitti, D. V. et Sibille, C. (2013). Vers un modèle conceptuel international pour la description archivistique. Repéré à https://www.ica.org/sites/default/files/EGAD_French.pdf
- Guyot, J. et Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles. Histoire, culture, politique*. Paris, France : Armand Colin.
- Habib, A., (2014). Preserving/burning : Karl Lemieux's Film Performance. Dans G. Cammaer et Z. Druick (dir.), *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada* (p. 273-283). Montréal, QC: McGill-Queen's University Press.

- Habib, A. et Marie, M. (dir.). (2013). *L'avenir de la mémoire : patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq, France : Septentrion.
- Hall, R. (2014). Amateurs in the archive: The Northeast Historic Film symposium. *Film Quarterly*, 68(2), 57-61. Doi: 10.1525/fq.2014.68.2.57
- Harrison, H. P. (1995). Selection and audiovisual collections. *IFLA Journal* 21(3), 185-190. Repéré à <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/034003529502100306>
- Harrison, H. P. (1997). *Audiovisual Archives. A Practical Reader*. Paris, France : UNESCO.
- Hawkins, D. T. (dir.). (2013). *Personal Archiving: Preserving our Digital Heritage*. Medford, NJ: Information Today
- Hawkins, D. T. (2016). Personal digital archiving update: Software tools and systems. *Computers in Libraries*, 36(6), 16-19. Repéré à <https://www.questia.com/magazine/1G1-457390867/personal-digital-archiving-update-software-tools>
- Herold, I. (2010). Digital archival image collections : Who are the users?. *Behavioral & Social Sciences Librarian*, 29(4), 267-282. Doi : 10.1080/01639269.2010.521024
- Hetrick, J. (2006). Amateur video must not be overlooked. *The Moving Image*, 6(1), 66-81. Doi : 10.1353/mov.2006.0010
- Hiroux, F. (dir.). (2009). *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*. Louvain-la-Neuve, Belgique : Academia-Bruylant.
- Hiroux, F. (2012). La valorisation des archives. Dans F. Hiroux et F. Mirguet (dir.), *La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations : enjeux et pratiques actuels* (p. 9-19). Louvain-la-Neuve, France : Academia-L'Harmattan.
- Hiroux, F. et Mirguet, F. (dir.). (2012). *La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations : enjeux et pratiques actuels*. Louvain-la-Neuve, France : Academia-L'Harmattan.
- Hiroux, F. et Mirguet, F. (dir.). (2013). *Les archives personnelles. Enjeux, acquisition, valorisation*. Louvain-la-Neuve, France : Academia-L'Harmattan.
- Homiak, J. et Wintle, P. (2008). The Human studies films archives, Smithsonian Institution. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 41-46). Berkeley, CA: University of California Press.
- INEDITS, Association européenne. (s. d.). Inédits : films amateurs, mémoire d'Europe. Repéré à <http://www.inedits-europe.org/>
- Iraci, J. (2018). Le soin des supports d'enregistrement audio, vidéo et de données. Repéré à <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/soin-supports-enregistrement-audio-video-donnees.html>

- Ishizuka, K. L. (2008). The Moving Image Archive of the Japanese American National Museum. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 122-125). Berkeley, CA: University of California Press.
- Ishizuka, K. L. et Nakamura, R. A. (2008). *Something Strong Within: A visual essay*. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 98-106). Berkeley, CA: University of California Press.
- Ishizuka, K. L. et Zimmerman, P. R. (dir.). (2008). *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jones, J. (2004). From Stump to Ship : Forgotten film to the formation of a film archives. Repéré à <https://oldfilm.org/content/stump-ship>
- Jones, J. (2012). *The past is a moving picture: Preserving the twentieth century on film*. Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Jones, J. (2014). Starring Sally Peshlakai: Rewriting the script for Tad Nichols's 1939 *Navajo Rug Weaving*. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 123-136). New York, NY: Bloomsbury.
- Jost, C. (2017). Dans l'intimité des films de famille : ce qu'ils révèlent de nos histoires familiales. *Archimag*. Repéré à <http://www.archimag.com/archives-patrimoine/2017/03/07/intimite-films-famille-revelent-histoires-familiales>
- Journot, M.-T. (1995). Le film de famille dans le film de fiction. Dans R. Odin (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public* (p. 147-162). Paris, France : Méridiens.
- Journot, M.-T. (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*. Paris, France : Armand Colin.
- Kattelle. (1986). The evolution of amateur motion picture equipment 1895-1965. *Journal of Film and Video*, 38(3-4), 47-57. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/20687736>
- Kattelle. (2003). The Amateur Cinema League and its films. *Film History*, 15(2), 238-251. Repéré à <https://www.jstor.org/stable/3815515>
- Ketelaar, E. (1999). Archivalization and archiving. *Archives and Manuscripts*, (27), 54-61.
- Ketelaar, E. (2001). Tacit narratives: The meanings of archives. *Archival Science*, 1(2), 131-141. Repéré à <http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/ketelaar2.pdf>
- Ketelaar, E. (2008). Archives as spaces of memory. *Journal of the Society of Archivists*, 29(1) 9-27. Doi : 10.1080/00379810802499678
- Ketelaar, E. (2012). Cultivating archives: Meanings and identities. *Archival Science*, 12(1), 19-33. Doi: 10.1007/s10502-011-9142-5

- Khouri, C. (s. d.). *La conservation et la valorisation des films*. Repéré à http://cinememoire.net/extra/Conservation_et_valorisation_des_films.pdf
- Kilborn, R. (2014). "I am a time archeologist": Some reflections on the filmmaking practice of Péter Forgács. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 179-192). New York, NY: Bloomsbury.
- Kirste, L. (2008). The Academy Film Archive. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 209-213). Berkeley, CA: University of California Press.
- Klein, A. (2014). *Archive(s) : approche dialectique et exploitation artistique*. (Thèse de doctorat, Université de Montréal). Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11648>
- Kula, S. (1983). *L'évaluation des images en mouvement en archivistique : étude du RAMP et principes directeurs*. Repéré sur le site de l'UNESCO : <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000576/057669fo.pdf>
- Kula, S. (2003). *Appraising Moving Images. Assessing the Archival and Monetary Value of Film and Video Records*. Lanham, MD: The Scarecrow Press
- Kula, S. (2005-2006). L'évaluation des archives audiovisuelles visant à documenter la culture populaire, la mémoire collective et l'identité nationale. *Archives*, 37(2), 99-118. Repéré à https://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol37_2/37-2-kula.pdf
- Lacasse, G. (2006). L'accent aigu du cinéma oral. Dans S.-A. Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité* (p. 47-60). Montréal, QC : Éditions Fides.
- Lacasse, G. (2008). L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois. *Glottopol*, (12), 57-64.
- Lacombe, C. (2012-2013). Les principes directeurs de l'évaluation archivistique en question. *Archives*, 44(1), 35-43. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol44_1/44_1_lacombe.pdf
- Laplantine, F. (2005). *Le social et le sensible : introduction à une anthropologie modale*. Paris, France : Téraèdre.
- Lemay, Y. (2010). Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, (2), 70-81. Repéré à http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, (73), 105-134. Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13386/14695>
- Lemay, Y. et Klein, A. (2014a). Les archives définitives : un début de parcours. *Archivaria*, (77), 73-102. Repéré à <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13484/14806>

- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2014b). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/11324>
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2015). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 2*. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/12267>
- Lemay, Y. et Klein, A. (dir.). (2016) *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 3*. Repéré à <http://hdl.handle.net/1866/16353>
- Le Roy, É. (2013). *Cinémathèques et archives du film*. Paris, France : Armand Colin.
- Lioult, J.-L. (2014). L'œuvre d'Alan Berliner ou l'autobiographie comme l'affaire de tous. *Revue LISA 12*(1). Repéré à <http://journals.openedition.org/lisa/5596>
- Marsolais, G. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisité*. Laval, QC : Les 400 coups.
- McNamara, M. J. et Sheldon, K. (dir.). (2017). *Amateur movie making: The aesthetics of the everyday in New England film, 1915-1960*. Bloomington, IN: Indiana University Press
- Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, (1), 9-27. Doi : 10.7202/1005442
- Méchoulan, É. (2004). Bergson anachronique, ou la métaphysique est-elle soluble dans l'intermédialité?. *Intermédialités*, (3), 119-135. Doi : 10.7202/1005471
- Méchoulan, É. (2011a). Introduction. Des archives à l'archive. *Intermédialités*, (18), 9-15. Doi : 10.7202/1009071ar
- Méchoulan, É. (2011b). Archiver – geste du temps, esprit d'escalier et conversion numérique. *Intermédialités*, (18), 151-169. Doi : 10.7202/1009079
- Melville, A. et Simmon, S. (1993). *Film preservation 1993: A study of the current state of American film preservation. Report of the Librarian of Congress*. Washington, DC: National Film Preservation Board of the Library of Congress.
- Melville, A. et Simmon, S. (1994). *Redefining film preservation: A national plan. Recommendations of the Librarian of Congress in consultation with the National Film Preservation Board*. Washington, DC: National Film Preservation Board of the Library of Congress.
- Memoriav. (2001). *Recommandations pour la conservation des films*. Repéré à https://www.cine-super8.net/pub/tzips/conservation_film_recommandations.pdf
- Menager, G. et Odin, R. (1999). La presse du cinéma amateur : brève note et bibliographie. *Communications*, (68), 193-205. Doi : 10.3406/comm.1999.2036
- Michel, K. (2009-2010). À l'ère du numérique, les documents audiovisuels sont-ils sur le point de passer du statut de documents à part au statut de documents comme les autres? *Archives*, 41(2), 79-114. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol41_2/41_2_michel.pdf

- Millar, L. (1998). Discharging our debt: The evolution of the total archives concept in english Canada. *Archivaria*, (46), 103-146. Repéré à <https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12677/13846>
- Mitchell, A. (2017). Canadian audiovisual archives: The politics of preservation and access. (Thèse de doctorat, York University). Repéré à <http://hdl.handle.net/10315/34359>
- Monahan, B., Rascaroli, L. et Young, G. (dir.). (2014). *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*. New York, NY: Bloomsbury.
- Moore, S. et Pell, S. (2010). Autonomous archives. *International Journal of Heritage Studies*, 16(4-5), 255-268. Doi : 10.1080/13527251003775513
- Moran, J. M. (2002). *There's no Place Like Home Video*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Mörner, C. (2011). Dealing with domestic films: Methodological strategies and pitfalls in studies of home movies from the predigital era. *The Moving Image*, 11(2), 22-45. Doi: 10.5749/movingimage.11.2.0022
- Motrescu-Mayes, A. (2008). *British identities in amateur films from India and Australia, 1920s-1940s*. (Thèse de doctorat, University of Bristol).
- Motrescu-Mayes, A. (2013). Women, personal films and colonial intimacies. *Close Up: Film and Media Studies*, 1(2), 37-49.
- Motrescu-Mayes, A. (2014). Uncensored imperial politics in British home movies from 1920s-1950s. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 95-107). New York, NY: Bloomsbury.
- Noordegraaf, J. et Pouw, E. (2009). Extended family films: Home movies in the state-sponsored archive. *The Moving Image*, 9(1), 83-103. Doi: 10.1353/mov.0.0037
- Norris Nicholson, H. (2006). Through the Balkan States: Home movies as travel texts and tourism histories in the Mediterranean, 1923-39. *Tourist Studies*, 6(1), 13-36. Doi: 10.1177/1468797606070584
- Norris Nicholson, H. (2008). "As if by magic": Authority, aesthetics, and visions of the workplace in home movies, circa 1931-1949. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 214-230). Berkeley, CA: University of California Press.
- Norris Nicholson, H. (2012). *Amateur film: Meaning and practice, 1927-77*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Norris Nicholson, H. (2014). Cinemas of catastrophe and continuity: Mapping out twentieth-century amateur practices of intentional history-making in Northern England. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 67-80). New York, NY: Bloomsbury.

- Odin, R. (1979). Rhétorique du film de famille. *Revue d'Esthétique*, (1-2), 340-373.
- Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*, (1), 67-82.
- Odin, R. (dir.). (1995). *Le film de famille : usage privé, usage public*. Paris, France : Méridiens.
- Odin, R. (2008). Reflections on the family home movie as document: A semio-pragmatic approach. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 255-271). Berkeley, CA: University of California Press.
- Odin, R. (2014a). The home movie and space of communication. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 15-26). New York, NY: Bloomsbury.
- Odin, R. (2014b). The mobile phone, cinema and archiving logic. Dans F. Giordano et B. Perron (dir.), *The archives. Post-cinema and video game between memory and the image of the present* (p. 51-60). Milan, Italie: Mimesis International.
- Odin, R. (2017). De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur. Dans O. Leclerc (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?* (p. 53-80). Éditions science et bien commun. Repéré à <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01461169>
- Ongena, G., Huizer, E. et Wijngaert, L. (2013). Acceptance of online audio-visual cultural heritage archive services: a study of the general public. *Information Research* 18(2).
- Orgeron, D. (2006). Mobile home movies: Travel and *le politique des amateurs*. *The Moving Image*, 6(2), 74-100. Doi : 10.1353/mov.2007.0013
- Ormond-Parker, L. et Sloggett, R. (2012). Local archives and community collecting in the digital age. *Archival Science*, 12(2), 191-212, Doi: 10.1007/s10502-011-9154-1
- Otto, J. (2006). MIC (Moving Image Collection). Accessible par Rutgers University Community Repository. Doi : 10.7282/T3QJ7FP4
- Paasche, J. (2010, septembre). *Professional soldiers/amateur filmmakers: Home movies far away from home*. Communication présentée à la Saving private reels presentation: Appropriation and re-contextualisation of the amateur moving image conference, Cork, Irlande.
- Paquet, S. (2011). Introduction. Le multiple et le transmissible. *Intermédialités*, (17), 9-17. Doi : 10.7202/1005745ar
- Prelinger, R. (2006). *The Field Guide to Sponsored Films*. San Francisco, CA: National Film Preservation Foundation. Repéré à <https://www.filmpreservation.org/userfiles/image/PDFs/sponsored-2017-10-30.pdf>
- Prelinger, R. (2012). Home movies are important. Repéré à <https://openspace.sfmoma.org/2012/07/home-movies-are-important/>

- Québec, Éditeur officiel du Québec. (2001) *Loi concernant le cadre juridique des technologies de l'information*. Repéré à <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/C-1.1>
- Rajotte, D. (2010-2011). La réflexion archivistique à l'ère du document numérique : un bilan historique. *Archives*, 42(2), 69-105. Repéré à http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_rajotte.pdf
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant*. Paris, France : Fayard.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, France : La Fabrique.
- Rancière, J. (2001). *La fable cinématographique*. Paris, France : Seuil.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris, France : La Fabrique.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris, France : Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris, France : La Fabrique.
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris, France : La Fabrique.
- Real, B. (2013). From colorization to orphans: The evolution of american public policy on film preservation. *The Moving Image*, 13(1), 129-150. Doi: 10.5749/movingimage.13.1.0129
- Revel, J. (2010). Microstoria. Dans C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt (dir.), *Historiographies concepts et débats* (p. 529-534). Paris, France : Gallimard.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, France : Seuil.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, France : Seuil.
- Ricœur, P. (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, France : Seuil.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, France : Seuil.
- Rosen, R. (2008). *Something Strong Within* as historical memory. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 107-121). Berkeley, CA: University of California Press.
- Rousseau, J.-Y. et Couture, C. (dir.). (1994). *Les fondements de la discipline archivistique*. Québec, QC : Presses de l'Université du Québec
- Samuels, H. W. (1986). Who controls the past. *The American Archivist*, 49(2), 109-124. Repéré à <http://archivists.metapress.com/content/t76m2130txw40746/fulltext.pdf>
- Sapio, G. (2014). La noce à l'écran : interactions et représentations familiales dans les home movies. *RESET*, (3), 1-20. Doi : 10.4000/reset.390

- Schneider, A. (2003). Home movie-making and Swiss expatriate identities in the 1920s and 1930s. *Film History*, 15(2), 166-176. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/3815508>
- Schneider, A. (2007). Time travel with Pathé Baby: The small-gauge film collection as historical archive. *Film History*, 19(4), 353-360. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/25165441>
- Shand, (2008). Theorizing amateur cinema: Limitations and possibilities. *The Moving Image*, 8(2), 36-60. Doi: 10.1353/mov.0.0017
- Shay, W., et Tarr, K. (2013). How film (and video) found its way into “Our Nation’s Attic”: A conversation about the origins of audiovisual collecting and archiving at the Smithsonian Institution. *The Moving Image*, 13(1), 178-184. Repéré à <https://muse.jhu.edu/article/517546>
- Sheffield, R. (2010). Total archives: A brief history. Repéré à <http://www.rebeckasheffield.com/total-archives>
- Sheldon, K. (2007). The 21st century archive: Regional moving image archives in the United States. *Cinema Journal*, 46(3), 118-123. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/30130533>
- Silveira, G. (2014). Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970. *Artlas Bulletin*, 3(2), 36-47.
- Stockinger, P. (dir.). (2011a). *Les archives audiovisuelles : description, indexation, publication*. Paris, France : Lavoisier.
- Stockinger, P. (dir.). (2011b). *Nouveaux usages des archives audiovisuelles numériques*. Paris, France : Lavoisier.
- Stockinger, P. (2014). *ESCoM-AAR 2014 : Rapport d’activités de l’équipe Sémiotique cognitive et nouveaux médias - Archives audiovisuelles de la recherche*. Repéré à <https://hal-inalco.archives-ouvertes.fr/hal-01330114>
- Streible, D. (2006). What is an orphan film? Repéré à <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>
- Streible, D. (2007). The role of orphan films in the 21st century archive. *Cinema Journal*, 46(3), 124-128. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/30130534>
- Streible, D. (2009). The state of orphan films: Editor’s introduction. *The Moving Image*, 9(1), vi-xix. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/41167314>
- Taves, B. (2008). The Library of Congress. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 163-167). Berkeley, CA: University of California Press.
- Taylor, H. A. (1990) The totemic universe: appraising the documentary future. Dans C. Hives (dir.), *Archival appraisal: Theory and practice* (p. 15-29). Vancouver, BC: Archives Association of British Columbia.

- Tepperman, C. (2014). Uncovering Canada's amateur film tradition: Leslie Thatcher's films and contexts. Dans G. Cammaer et Z. Druick, *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada* (p. 39-57). Montréal, QC: McGill-Queen's University Press.
- Tepperman, C. (2015). *Amateur cinema. The rise of North American moviemaking*. Oakland, CA: University of California Press.
- Termium Plus. (2003). Alliance pour le patrimoine audiovisuel canadien. Repéré à <http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&index=alt&srchtxt=ALLIANCE%20PATRIMOINE%20AUDIOVISUEL%20CANADIEN>
- UNESCO. (1980). *Recommandation pour la sauvegarde et la conservation des images en mouvement*. Paris : UNESCO. Repéré à <http://portal.unesco.org/fr/files/13139/10666389561rec27oct1980mouv.pdf/rec27oct1980mouv.pdf>
- Van der Heijden, T. (2018). *Hybrid histories: Technologies of memory and the cultural dynamics of home movies, 1895-2005*. Maastricht, Pays-Bas : Maastricht University. Doi: 10.26481/dis.20180118tvdh
- Vignaux, V. (2016). Du cinéma amateur à l'amateur en cinéma. Repéré à <http://www.ciclic.fr/ciclic-celebre-10-ans-de-memoire-filmee>
- Vilar, P. et Šauperl, A. (2015). Archives, quo vadis et cum quibus? : Archivists' self-perceptions and perceptions of users of contemporary archives. *International Journal of Information Management*, 35(5), 551-560. Doi: 10.1016/j.ijinfomgt.2015.06.001
- Wees, W. C. (2014). Breaking new ground: Canada's first found-footage films. Dans G. Cammaer et Z. Druick, *Cinephemera. Archives, ephemeral cinema, and new screen histories in Canada* (p. 112-135). Montréal, QC : McGill-Queen's University Press.
- Yeo, G. (2012a). The conceptual fonds and the physical collection. *Archivaria*, (73), 43-80. Repéré à <https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13384/14691>
- Yeo, G. (2012b). Bringing things together: Aggregate records in a digital age. *Archivaria*, (74), 43-91. Repéré à <https://archivaria.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13407/14713>
- Zimmerman, P. R. (1995). *Reel families. A social history of amateur film*. Indianapolis, IN: IndianaUniversity Press.
- Zimmerman, P. R. (2003). Magical History Film and Video Bus Tour, Florida Moving Image Archive, January 2002 (review). *The Moving Image*, 3(1), 161-163. Doi: 10.1353/mov.2003.0019
- Zimmermann, P. R. (2008a). The home movie movement: Excavations, artifacts, minings. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 1-28). Berkeley, CA: University of California Press.
- Zimmermann, P. R. (2008b). Morphing history into histories: From amateur film to the archive of the future. Dans K. L. Ishizuka et P. R. Zimmermann (dir.), *Mining the home movie. Excavations in histories and memories* (p. 275-288). Berkeley, CA: University of California Press.

Zimmermann, P. R. (2014). The home movie archive live. Dans B. Monahan, L. Rascaroli et G. Young (dir.), *Amateur filmmaking: The home movie, the archive, the web* (p. 257-269). New York, NY: Bloomsbury.

Annexe 1. Initiatives d'archivage de films de famille

Liste non exhaustive d'initiatives d'archivage de films de famille et de films amateurs, d'organismes et d'institutions qui archivent certains films de famille parmi d'autres documents, et d'autres sites d'intérêt pour la recherche et la découverte.

Academy Film Archive. *Home Movie Collection*. Repéré à <http://www.oscars.org/film-archive/collections/home-movie-collection>

Amateur Cinema Project. Amateur Movie Database. Repéré à <http://www.amateurcinema.org/>

Anthology Film Archives. Repéré à <http://anthologyfilmarchives.org/>

Associazione Home Movies. *Home Movies Italy's Amateur Film Archive*. Repéré à http://homemovies.it/who_en.html

Beeld en Geluid (Netherlands Institute for Sound and Vision). *Amateurfilm Platform*. Repéré à <http://www.amateurfilmplatform.nl/>

Bibliothèque et Archives Canada. [*Collection de films de famille et de films amateurs*]. Repéré à <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/films-videos-enregistrements-sonores>

Bibliothèque et Archives nationales du Québec. *Archives*. Repéré à <http://www.banq.qc.ca/archives/>
- Voir aussi : *BAnQ Films d'archives*. <https://www.youtube.com/user/BAnQFilmsArchives/featured>

Black Film Center/Archive. Repéré à <http://www.indiana.edu/~bfca/home/>

British Film Institute. *Britain on film*. Repéré à <http://www.bfi.org.uk/britain-on-film>
- Voir aussi : *Home Movies & Amateur Film*. <http://player.bfi.org.uk/collections/home-movies-amateur-film/>

Center for Asian American Media. *Memories to Light*. Repéré à <http://caamedia.org/memoriestolight/>

Center for Home Movies. Repéré à <http://www.centerforhomemovies.org/>

Center for Home Movies et collab. *Home Movie Registry*. Repéré à <http://homemovieregistry.org/wp/>

Centre Image Lorraine. Désormais fermé.

Centre National de l'audiovisuel. *Le fonds Amateur du CNA*. Repéré à <http://www.cna.public.lu/fr/fonds-archives/film-tv/amateurs/index.html>

Chicago Film Archives. *Home Movies*. Repéré à <http://www.chicagofilmarchives.org/home-movies>

Ciclic. *Mémoire, les images d'archives en région Centre*. Repéré à <http://memoire.ciclic.fr/>

Cinémathèque de Bretagne. Repéré à <http://www.cinematheque-bretagne.fr/>

Cinémathèque de Corse *Casa di Lume*. Repéré à <http://casadilume.corse.fr/>

Cinémathèque de Saint-Étienne. Repéré à www.saint-etienne.fr

Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Ain. Repéré à <http://www.letelepherique.org/>

Cinémathèque d'images de montagne. Repéré à <http://www.cimalpes.fr/>

Cinémathèque Gnidzaz. *Cinémartigues*. Repéré à <http://www.cinemartigues.com/>

Cinémathèque de Marseille. *Cinémémoire*. Repéré à <http://www.cinememoire.net/>

Cinémathèque de Nice. Repéré à <http://www.cinematheque-nice.com/>

Cinémathèque régionale de Bourgogne. Repéré à <http://www.cinemathequedebourgogne.fr/>

Cinémathèque de Toulouse et Institut Jean Vigo. *Mémoire filmique Pyrénées-Méditerranée*. Repéré à <http://www.memoirefilmiquedusud.eu/>

City of Vancouver Archives. *Reflecting the City*. Repéré à <https://www.vancouverarchives.ca/2013/11/14/reflecting-the-city-vintage-movies-from-the-city-of-vancouver-archives/>

Collectie Filmcollectief. Repéré à https://archive.org/details/collectie_filmcollectief

EYE Filmmuseum. Repéré à <https://www.eyefilm.nl/en>

Festival du film de famille (Saint-Ouen, France). Repéré à <http://www.filmsdefamille.com/>

Filmoteca Vasca. Repéré à <http://www.filmotecavasca.com/es/>

Filmoteca de Andalucía. Repéré à <http://www.filmotecadeandalucia.es/>

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Repéré à <https://www.filmoteca.unam.mx/>

Home Movie History Project. Repéré à <https://sites.google.com/site/homemoviehistoryproject/home>

House of Alijn. *Museum of Things that (N)ever Pass*. Repéré à <http://www.huisvanalijn.be/>

IICADOM (The International Institute for the Conservation, Archiving and Distribution of Other People's Memories). *Orphaned Home Movies Collection*. Repéré à <https://archive.org/details/iicadom>
- Voir aussi <http://iicadom.org/> et <http://www.jasperrigole.com/>

Internet Archive. *Home Movies Collection*. Repéré à https://archive.org/details/home_movies&tab=collection

Institut national de l'audiovisuel. *Mémoires partagées*. Repéré à <http://www.ina.fr/memoires-partagees>

Israel Film Archive. Repéré à <http://www.jer-cin.org.il/Archive/main.aspx>

Japanese American National Museum. *Home Movies Collections*. Repéré à <http://www.janm.org/collections/homemovies/>

Korean Film Archive. Repéré à <http://www.koreafilm.org/main/main.asp>

Library of Congress. *Films and Videos*. Repéré à <https://www.loc.gov/film-and-videos/>

Lynn and Louis Wolfson II Florida Moving Image Archives. Repéré à <http://www.wolfsonarchives.info/>

Manchester Metropolitan University. *North West Film Archive*. Repéré à <http://www.nwfa.mmu.ac.uk/>

Media Archive for Central England. Repéré à <http://www.macearchive.org/>

National Center for Jewish Film. Repéré à <http://www.jewishfilm.org/index.html>

National Library of Wales. *National Screen and Sound Archive of Wales*. Repéré à <https://www.llgc.org.uk/en/collections/learn-more/the-national-screen-and-sound-archive-of-wales/>

National Library of Scotland Moving Image Archive. Repéré à <http://movingimage.nls.uk/>

Ngā Taonga Sound & Vision. *New Zealand's moving image and sound archive*. Repéré à <http://www.ngataonga.org.nz/>

Northeast Historic Film. *Moving Image Collections*. Repéré à <http://oldfilm.org/collection/index.php>

Northern Region Film and Television Archive. Repéré à <http://www.nrfta.org.uk/>

Paraloeil. *Collection Mémoires vives*. Repéré à <http://www.paraloeil.com/memoires-vives/>

Pôle Image Haute-Normandie. *Archives en ligne*. Repéré à <http://www.archivesenligne.fr/>

Prelinger, R. *Prelinger Archives Home Movies*. Repéré à <https://archive.org/details/prelingerhomemovies>

Production du passé simple, Productions de la Ruelle et Historia. *J'ai la mémoire qui tourne*.
 - Le site Web officiel du projet (<http://jailamemoirequitourne.historiatv.com>) n'est plus accessible.
 On peut néanmoins obtenir des informations au https://productionsdelaruelle.ca/PDLRweb_2018/nos-productions/jai-la-memoire-qui-tourne et au <https://fr-ca.facebook.com/jailamemoirequitourne>

Taiwan Film Institute. Repéré à <http://www.tfi.org.tw/en/index.asp>
 - Avant était la Chinese Taipei Film Archive. Repéré à http://www.ctfa.org.tw/en_index.htm

Texas Archive of the Moving Image. Repéré à http://texasarchive.org/library/index.php?title=Main_Page

Smithsonian Museum. *Human Studies Film Archives*. Repéré à <http://anthropology.si.edu/naa/home/hsfahome.html>

South West Film and Television Archive. Repéré à <http://swfta.co.uk/>

Swedish Film Institute's Archive in Grängesberg. Repéré à <http://www.kb.se/english/collections/Film-tv-and-radio/Archival-Film-Collections-in-Grangesberg/>

UMass Lowell Library. *Home Movie Archives*. Repéré à <http://www.library.uml.edu/homemovies/>

United States Holocaust Memorial Museum. *Film and Video Archive*. Repéré à <https://www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/about/film-and-video-archive>

University of Brighton. *Screen Archive South East*. Repéré à <http://screenarchive.brighton.ac.uk/>

University of East Anglia. *East Anglian Film Archive*. Repéré à <http://www.eafa.org.uk/>

University of Groningen. *Home Film Archive*. Repéré à <http://filmarchief.ub.rug.nl/>

Wessex Film and Sound Archive. Repéré à <http://www3.hants.gov.uk/wfsa.htm>

Western University Archives. *Stars of the Town*. Repéré à <https://www.lib.uwo.ca/archives/starsofthetown.html>

York St John University. *Yorkshire Film Archive*. Repéré à <http://www.yorkshirefilmarchive.com/>

