



HAL
open science

**Katherine Groo. 2019. Bad Film Histories:
Ethnography and the Early Archive. Minneapolis:
University of Minnesota Press**

Jonathan Larcher

► **To cite this version:**

Jonathan Larcher. Katherine Groo. 2019. Bad Film Histories: Ethnography and the Early Archive. Minneapolis: University of Minnesota Press. *Synoptique An Online Journal of Film and Moving Image Studies*, 2020, Animating LGBTQ+ Representations: Queering the Production of Movement, 9 (1), pp.150-153. hal-03505294

HAL Id: hal-03505294

<https://hal.science/hal-03505294>

Submitted on 30 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Book Review

Katherine Groo. 2019. *Bad Film Histories: Ethnography and the Early Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jonathan Larcher

Avec *Bad Film Histories*, Katherine Groo conduit un vaste travail archéologique, enquêtant sur des objets des trois premières décennies du cinéma (1895–1925)—les archives filmiques, leurs supports et représentations visuelles—tout en interrogeant les concepts utilisés par les historiens du cinéma pour rendre compte de la genèse et du devenir de ces objets filmiques. En parcourant les archives d'une institution à l'autre—l'EYE Film-museum, la Fondation Albert Kahn, l'American Museum of Natural History (AMNH) et d'autres encore—l'autrice nous présente une historiographie singulière des vues ethnographiques du début du cinéma, décrivant leur contenu et l'histoire de leur réalisation et analysant les conditions matérielles de production et diffusion de ces archives. Produit de ses recherches doctorales, Katherine Groo livre une analyse de plusieurs corpus et archives ethnographiques de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle en s'appuyant sur un important travail de documentation, une excellente connaissance de la littérature et des descriptions filmiques fines. L'enjeu soulevé par ces *Bad Film Histories* dépasse toutefois largement ces objets "mineurs"—au sens entendu par Deleuze et Guattari (1975). En cela, il suscitera sans aucun doute l'enthousiasme bien au-delà du domaine de recherche du cinéma des premiers temps ou des archives filmiques. À la manière des deux philosophes entrant dans la littérature à partir du corpus

kafkaïen, l'autrice décrit comment ces *bad films*—ces « recherches ethnographiques pour des altérités non européennes »—« produisent un ensemble de fractures internes qui minent la stabilité [...] et les pouvoirs hégémoniques de l'archive » (Groo 2019, 46).¹ Des failles qui, en définitive, remettent en cause les pratiques les plus établies de l'historiographie du cinéma.

Il faut le dire d'emblée, le sujet central du livre est moins une chronologie des vues ethnographiques du cinéma des premiers temps qu'une réflexion sur les fondements épistémologiques et méthodologiques de pratiques filmiques—du tournage à la préservation des films—entièrement orientées vers le *sauvetage urgent et la sauvegarde* de représentations et d'images en voie de disparition. L'hypothèse provocante de Katherine Groo est la suivante : cette conception de l'histoire est partagée par l'ensemble hétéroclite de vues ethnographiques du début du XX^e siècle *et* par les pratiques et théories prenant pour objet le cinéma des premiers temps.² Au premier abord, cette idée d'une ethnologie d'urgence des cultures à l'aune de leur disparition (*salvage ethnography*), appliquée au champ de l'anthropologie et ses disciplines adjacentes au tournant du siècle, n'étonne guère. Elle a été vivement critiquée depuis le début des années 1980, en anthropologie d'abord, puis dans le champ des études cinématographiques—avec les travaux de Trinh T. Minh ha, Bill Nichols ou Fatimah Tobing

Rony.³ Pourtant, Katherine Groo parvient à surprendre son lecteur en montrant toutes les contradictions qui habitent cette pratique de la ‘taxidermie’ du cinéma ethnographique (Rony 1996). Par une fine analyse filmique, elle montre combien les scènes de danse et de mort animale (chapitres 2 et 3) tranchent avec l’idée de collecte et de préservation archivistique, pourtant présente dans les écrits ethnographiques. L’autrice fait un pas de côté supplémentaire. Elle démontre que la vision positiviste et empiriste de l’histoire qui traverse l’ethnographie et la géographie humaine du début du XX^e siècle est reprise par les auteurs de la New Film History (particulièrement entre 1976 et 1985), pourtant contemporains de la micro-histoire et du tournant littéraire en historiographie, puis prolongée par une partie de la littérature sur les vues ethnographiques du cinéma des premiers temps (notamment Griffiths 2002). L’entreprise critique proposée dès l’introduction du livre suit deux lignes parallèles. La première, théorique et épistémologique, consiste à révéler et interroger les mécanismes qui ont produit au sein de l’historiographie du cinéma une telle conception de l’histoire. Katherine Groo en identifie deux. L’accent porté sur l’accès aux copies des films et aux artefacts filmiques depuis le milieu des années 1970 a parfois occulté les préoccupations métahistoriques (Groo 2019, 14; 257). Enfin, les découpages institutionnels, les postures adoptées (la répartition genrée des spécialités disciplinaires !) ont contribué à dissocier une théorie du film d’une recherche historiographique, laissant ainsi en suspens toute réflexion métahistorique. Complémentairement à cette critique de la littérature, Katherine Groo confronte cette conception de l’histoire, focalisée sur la stabilité des archives et l’objectivité de l’historien du cinéma, avec les *fragments filmiques anonymes* (et parfois sans titre) qui reposent à la marge des fonds d’archives.

Composée d’une introduction et de cinq chapitres, dont le dernier fait office de coda plus que conclusion, la structure du livre se déploie autour de différents thèmes : l’archive, les conventions génériques et iconographiques, les pratiques langagières qui entourent et parcourent les films, la surface matérielle des supports filmiques. En travaillant depuis les marges de l’histoire du cinéma, Katherine Groo pose deux questions fondamentales : quels outils/

concepts employer pour analyser ces images à propos desquelles le chercheur et l’archiviste ne possèdent pas ou peu d’informations ? Quelle conception de l’histoire émerge d’une telle recherche ? À la première question, l’autrice répond par la reprise et la poursuite d’une analyse figurale appliquée au cinéma. Jean-François Lyotard, et sa conception d’un “acinéma”, d’une analyse des lignes plutôt que des lettres et des discours, Agamben et ses écrits sur le geste comme pure médialité ne pointant vers aucun autre référent que lui-même : même si elle ne l’annonce pas, Katherine Groo élabore bel et bien une théorie figurale du cinéma. Théorie dans laquelle une place de choix est réservée aux écrits de Gilles Deleuze sur la fine imbrication entre le temps et les images, et où semble manquer le travail méthodique accompli par Nicole Brenez pour fonder une théorie figurative des arts filmiques (1998).⁴ À la seconde question, traitée ici plus en détail, l’autrice répond par l’élaboration d’une théorie singulière de l’historicité des images et de la conception de l’historiographie qui compose avec la contingence et l’instabilité de l’archive plutôt que de lutter contre celles-ci.

Comme elle le précise dès le début de l’introduction, en décrivant la genèse de sa recherche doctorale, Katherine Groo s’intéresse à des fragments filmiques du cinéma des premiers temps. L’enquête commence en effet avec la rencontre fortuite avec quelques séquences d’un film anonyme, distribué “en annexe” d’un DVD édité par l’AMNH pour la consultation du film—extrêmement connu—*Simba : King of the Beasts* de Martin et Osa Johnson (1928). En remontant la piste, l’autrice découvre un vaste continent de films anonymes, sans titres ni métadonnées et dont les duplications numériques attestent qu’aucune restauration n’a été faite des copies argentiques. *Bad Film Histories* porte donc principalement sur ces films, à la marge des archives, faisant un pas de côté par rapport aux travaux de Fatimah Tobing Rony (1997) et Alison Griffiths (2002) qui avaient identifiées puis travaillées sur des films à l’intersection entre la culture populaire et la pratique ethnographique du début du XX^e siècle. L’originalité de ce livre ne se limite pas à un déplacement vers les marges, elle réside plutôt dans une définition atypique, *mineure*, de l’archive. En suivant le principe de fragmentation induit par

ces morceaux de films anonymes, Kathrine Groo aboutit à une conception de l'archive qui renvoie davantage à l'« hétérotopie »—« un lieu de tous les temps qui [est] lui-même hors du temps » (Foucault 1994, 759)—plutôt qu'à une archéologie du savoir centrée sur la constitution d'un pouvoir hégémonique.⁵

Cette conception de l'archive, l'autrice la met en œuvre en construisant ses chapitres autour de comparaisons audacieuses, qui font se côtoyer des corpus majeurs et mineurs du cinéma des premiers temps. Au premier chapitre, elle tient ainsi ensemble les réalisations de deux institutions françaises : d'un côté les vues Lumières de la fin du XIX^e siècle, des images au centre de l'historiographie du cinéma des premiers temps, et de l'autre la production plus confidentielle de films et d'autochromes au sein des Archives de la Planète. Au deuxième et quatrième chapitres, l'autrice reconduit cette exercice de comparaison, en mettant côte à côte des films quasi canoniques de l'histoire du cinéma ethnographique—*In the Land of the Headhunters* d'Edward S. Curtis (1914) et *Grass* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1925)—et des films d'expédition ou des travelogues produits par le Ministère des Colonies ou Pathé. Cette subversion de toute hiérarchie des archives filmiques s'observe également dans la matérialité du livre. En le feuilletant, le lecteur remarquera, non sans surprise, que certaines sections ne sont pas accompagnées d'iconographie—c'est le cas des autochromes et films des Archives de la planète dont l'absence de toute reproduction est admirablement justifiée par l'autrice. Bien davantage encore, le lecteur ne pourra que s'étonner de certaines reproductions de photogrammes, qui sont extraits de fichiers de base résolution et marqués par des artefacts numériques tels qu'un Timecode ou le logo de l'EYE Filmmuseum en surimpression. Ces reproductions rendent perceptible l'existence au sein de l'archive d'un « cinéma imparfait » qui évoque les « pauvres images » numériques étudiées et célébrées par Hito Steyerl (2009).

Ce lieu d'« accumulation perpétuelle et indéfinie du temps » (Foucault 1994, 759), qu'incarne l'archive hétérotopique, Katherine Groo l'observe aussi dans les détails et les accidents qui marquent la surface—analogique, numérique—du support filmique. Ainsi, l'indexicalité historique des films

ne se limite pas aux seules traces laissées sur la pellicule lors de son enregistrement, elle inclut toutes celles qui *s'accumulent* au fil de la vie des films (Groo 2019, 259). C'est notamment dans ces pages consacrées aux correspondances entre les caractéristiques internes aux représentations et celles propres au support (déchirures, griffures, textures) que l'autrice complète la boucle qui la fait tenir ensemble une théorie figurale de l'analyse filmique et une étude fine de l'historicité des images: « Ces films introduisent un autre ordre de contingence [historique], plus important. Les éraflures, les déchirures, les bulles, la décomposition et le pourrissement qui se déposent sur leurs surfaces imitent l'apparence des paysages [filmés], leurs mouvements et leurs textures » (Groo 2019, 279).

Conjuguant ainsi les enjeux de la « théorie du film » et de l'historiographie du cinéma, Katherine Groo montre avec finesse l'importance d'appréhender les images en mouvement en les faisant correspondre avec les archives photographiques et manuscrites qui les bordent (et même les débordent). En comparant la production des autochromes et des films du fonds Albert Kahn, et en distinguant les productions domestiques de celles réalisées dans les colonies, elle conclut de façon surprenante: « Dans la collection d'excursions des Archives de la Planète, les photographies sont faites pour bouger et les films pour s'arrêter [...] les fractures et les fissures qui définissent ces archives ne peuvent pas être fondées sur l'ontologie du cinéma » (Groo 2019, 99–100).

Katherine Groo opère un second pas de côté par rapport à la littérature qui a recherché depuis plusieurs décennies les formes de contre-pouvoir qui gisent dans les recoins des films ethnographiques—comme ce serait le cas du sourire d'Al-lariallak (*Nanook of the North*) analysé par Fatimah Tobing Rony. Dans ses analyses des scènes de danse, par exemple, Katherine Groo se garde d'attribuer trop rapidement un contre-pouvoir aux sujets filmés pour davantage comprendre « les origines de l'agentivité au sein de ces images comme étant multiples, discontinues, dispersées—et non limitées aux sujets humains » (Groo 2019, 156).

Avec une grande consistance et cohérence, Katherine Groo démantèle l'idée même d'une spécificité médiale du cinéma pour au contraire

mettre en exergue la manière dont les « zones de contact » (Pratt 1992), les situations de rencontre entre populations coloniales et populations colonisées, ont pu déterminer la forme et le devenir de ces traces filmiques, photographiques ou manuscrites. L'autrice opère un second tour de force, qui intéressera au plus haut point les chercheurs en sciences sociales, et plus particulièrement les anthropologues. En accordant une place centrale à l'analyse filmique et à l'architecture des archives; ses lieux de conservation, ses supports, ses modalités de consultation, Katherine Groo réalise un portrait contrasté et fragmenté de l'archive coloniale et impériale, bien différente d'une conception monolithique du pouvoir archivistique et étatique. En ce sens, *Bad Film Histories* constitue probablement le volet filmique d'une « ethnographie dans l'archive » (Stoler 2019, 79) telle qu'elle est notamment conduite par l'anthropologue Ann Laura Stoler dans la production archivistique des Indes néerlandaises du XIX^e siècle. Il faut bien sûr entendre ici *ethnographie* comme la pratique contemporaine de l'enquête en sciences sociales. Bien loin de considérer les archives comme des « 'choses' stables », limitées à des « récits majeurs » Ann Laura Stoler les appréhende au contraire comme des mouvements dans un champ de force, traversés par des « sensibilités confuses », des contrastes, bien souvent logés dans les interstices, et qu'il faut (d)écrire par une « histoire de l'empire en 'mode mineur' » (Stoler 2019, 86, 87). En s'attachant à ces fragments filmiques dénués de toute généalogie définie, et en se gardant de faire basculer les images du côté du pouvoir ou d'un contre-pouvoir, Katherine Groo nous offre un parcours passionnant au travers de ces films ethnographiques. Une histoire en « mode mineur », au présent.

Notes

1. Les traductions sont de l'auteur.
2. Comme le rappelle très justement Katherine Groo, la pratique institutionnalisée du film ethnographique en anthropologie n'apparaît qu'après la seconde guerre mondiale. Comme l'ensemble de la littérature sur les productions visuelles du tournant du siècle, le qualificatif « ethnographique » est donc appliqué à des situations et des stratégies filmiques diverses :

films d'expédition, vues prises lors des expositions universelles, etc.

3. Voir notamment à ce propos l'importante littérature anthropologique analysée par David Berliner (2018)
4. Une absence à mettre probablement sur le compte du manque de traduction de ses premiers écrits vers l'anglais.
5. Le 14 mars 1967, Michel Foucault, donne une conférence au Cercle d'études architecturales qui sera publiée bien plus tard, en 1984.

References

- Berliner, David. 2019. *Perdre sa culture*. Bruxelles: Zones Sensibles.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la Figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris/Bruxelles: De Boeck Université.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1975. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Foucault, Michel. 1994. "Des espaces autres." In *Dits et écrits 1954–1988. T.IV 1980 - 1988*. Paris: Gallimard: 752-762.
- Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology & Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Groo, Katherine. 2019. *Bad Film Histories: Ethnography and the Early Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
- Rony, Fatimah Tobing. 1996. *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham and London: Duke University Press.
- Steyerl, Hito. 2009. "In Defense of the Poor Image." *e-flux journal*, no. 10. <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (accessed on 30 Janvier 2020).
- Stoler, Ann Laura. 2019 [2009]. *Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*. Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet et Joséphine Gross. Paris: Les Éditions de l'EHESS.