

New Europe College Yearbook

2024-2025

Volume 2



BOJAN BAĆA
PANTELIS CHARALAMPAKIS
AUGUSTA DIMOU
DAVID DO PAÇO
LÁSZLÓ FERENCZI
VICTORIA FOMINA
ANA GRGIĆ
IRINA KOTKINA
JONATHAN LARCHER
PATRICK LAVIOLETTE
LOLA SAN MARTÍN ARBIDE
ANDREA TALABÉR

Editor: Andreea Eșanu

EDITORIAL BOARD

Dr. Dr. h.c. mult. Andrei PLEȘU, President of the New Europe Foundation, Professor of Philosophy of Religion, Bucharest; former Minister of Culture and former Minister of Foreign Affairs of Romania

Dr. Valentina SANDU-DEDIU, Rector, New Europe College, Bucharest, Professor of Musicology, National University of Music, Bucharest

Dr. Anca OROVEANU, Permanent Fellow, New Europe College, Bucharest; Professor of Art History, National University of Arts, Bucharest

Dr. Katharina BIEGGER, Strategic Advisor, Center for Governance and Culture in Europe, University of St. Gallen

Dr. Constantin ARDELEANU, Senior Researcher, Institute for South-East European Studies, Bucharest; Researcher, New Europe College, Bucharest

Dr. Andreea EȘANU, (non-tenure) Assistant Professor, University of Bucharest, Faculty of Philosophy

Copyright – New Europe College, 2025
ISSN 1584-0298

New Europe College
Str. Plantelor 21
023971 Bucharest
Romania
www.nec.ro; e-mail: nec@nec.ro
Tel. (+4) 021.307.99.10



JONATHAN LARCHER

NEC UEFISCDI Award Fellow

Affiliation: Maître de conférences (Associate Professor) en études cinématographiques, Université Paris Nanterre

Biographical note

Directeur du master «cinéma documentaire et anthropologie visuelle »,
Université Paris Nanterre

Docteur en anthropologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2018. Un volume collectif, trois éditions de livres ou de numéros de revue, et plusieurs articles et chapitres dans les domaines de l'anthropologie, des études cinématographiques et des études sonores. Co-direction de trois projets de recherche à l'intersection des études cinématographiques, de l'histoire et de l'anthropologie.

VIDEOS VERNACULAIRES EN ROUMANIE (1990–2010) CONTRIBUTION A UNE HISTOIRE DU MEDIUM VIDEOGRAPHIQUE COMME MARCHANDISE

Jonathan Larcher

Résumé

Et si le support vidéo n'était, en pratique, qu'une marchandise, un élément de scénographie comme un autre, qui peut être soit oublié soit réutilisé et réenregistré à l'infini ? C'est la question soulevée par ce texte, qui retrace le fil d'une ethnographie multi-site, observant à la fois les situations de tournage des vidéos vernaculaires en Roumanie et les circulations humaines et matérielles des technologies vidéo. À l'intersection de l'anthropologie visuelle et de l'archéologie des médias, cette recherche propose à la fois une première chronologie et cartographie du médium vidéographique en Roumanie et une mise en perspective des méthodes et objets de l'histoire du cinéma, très attachée à l'archive filmique et sa préservation

Mots clés : Histoire de la vidéo, Archéologie des médias, technique, marchandise, Roumanie

Ce texte présente les résultats d'une enquête qui, à l'intersection de l'anthropologie et de l'archéologie des médias, propose de repenser la manière dont les historiens du cinéma ont conçu la pratique de collecte et de préservation des archives filmiques et vidéo. Alors que l'histoire du cinéma s'est construite depuis le milieu des années 1970 autour d'un dialogue resserré entre universitaires et institutions et fonds d'archives (comme les musées du film et les cinémathèques), l'observation attentive des pratiques vidéographiques dites amateurs redéfinit la conception

théorique des objets de la discipline – les images – et ses pratiques – centrées autour de la préservation et la mise en archive des films et des vidéos¹. Prendre en compte ces pratiques visuelles éphémères et instables recentre en effet l’histoire du média vidéo autour des situations, des techniques et des objets.

Mais bien plus encore, le travail sur les vidéos amateurs met en exergue la spécificité matérielle et historique des bandes vidéo qui, contrairement au film, peuvent être réutilisées, effaçant ainsi les images et les sons antérieurs. Cette possibilité infinie de ré-écriture des images et des histoires (en théorie, puisque le médium a en réalité une durée de vie limitée) est au centre de ce texte.

Alors que j’avais initialement pensé ma recherche comme une enquête historique sur l’évolution des pratiques des caméramans et le devenir des images enregistrées, elle s’est progressivement recentrée autour de la trajectoire singulière des cassettes vidéo collectées – et même souvent achetées au fil de l’avancée de mes recherches. Il m’a donc fallu me détacher d’une conception, courante en histoire du cinéma comme en anthropologie (mes deux champs disciplinaires), qui conçoit les cassettes vidéo *uniquement* comme des simples supports d’enregistrement – des “consommables de la recherche” – pour au contraire les considérer comme des *objets*, et même des marchandises, qui ont, comme les personnes, des vies sociales².

Cet article propose un récit de l’enquête et une description de ses conditions, notamment des défis techniques rencontrés, tout en énumérant les différentes conceptions et fonctions remplies par ces bandes analogiques : élément de scénographie, souvenir confus, objet introuvable et finalement marchandise. Comme nous le verrons, chacune d’entre elle fait un pas ? vers un devenir différent d’une mise en archive. Enfin, au fil de la transformation d’une ethnographie dans un quartier tsigane d’un village roumain en une enquête multi-site entre les plateformes de vente en ligne, et les différentes rencontres avec les acteurs professionnels et amateurs qui, en Roumanie et en France, travaillent avec les cassettes vidéo analogiques des années 1990 et 2000³, ce texte propose aussi d’analyser de plus près les formes d’hybridation marchande (ou technique) dont la figure de l’ethnographe peut faire l’objet.

Le dispositif vidéo amateur comme générateur d'ambiance

Cette recherche sur les vidéos analogiques enregistrées en Roumanie entre 1990 et 2010 est née d'un constat dressé à la fin de mes recherches doctorales. Engagé sous la forme d'une enquête ethnographique de terrain, caméra à la main, dans les rues du village de Dițești, entre 2007 et 2012, où vit la majorité de la population rom de la commune, ce travail s'était constitué autour des questions suivantes : Comment "fonctionnent" et à quoi servent les vidéos vernaculaires ? Que font-elles et que font-elles faire ?

Ce travail a abouti à la création d'un corpus de centaines d'heures de séquences filmées, collectées, montées et remontées à la demande de mes interlocuteurs. Tout au long de mon enquête, on m'a d'ailleurs demandé de filmer des célébrations familiales, comme des mariages et des baptêmes - des spectacles qui nécessitaient encore l'emploi de caméramans professionnels. Encouragé par mes hôtes, je me suis peu à peu formé à cette pratique des « films de commande familiaux⁴ » - pour laquelle j'étais payée selon la coutume - avant de produire aussi des images domestiques. Ces dernières, faites lors d'occasions moins solennelles comme les anniversaires, n'impliquaient aucune compensation financière. Rapidement au centre de mon enquête filmique, ces vidéos m'ont fait découvrir la particularité des images vernaculaires : leur temporalité et leur instabilité matérielle (par la propension à être marquée par des défauts, des erreurs, des pertes et des échecs).

En m'engageant caméra en main dans les situations du tournage de vidéos vernaculaires j'ai ainsi ouvert le spectre des pratiques et des temporalités du cinéma amateur, au-delà de son utilisation mémorielle - un aspect qui a retenu l'attention des premières recherches semi-pragmatiques, sociologiques et anthropologiques sur les films de famille et les « films de commande familiaux »⁵. Leur mise entre parenthèse de l'expérience vécue par les *filmants*⁶ et les filmés s'explique d'abord par les difficiles conditions d'accès aux situations de prise de vues familiales. L'ensemble de ces premiers travaux s'est d'abord attaché à des films de famille archivés et bien documentés, d'une part, et à des films de famille repris par le cinéma documentaire ou les films de fiction, d'autre part⁷. Jusqu'à très récemment, les recherches sur le film amateur en anthropologie n'ont jamais pris la forme d'une enquête par la pratique filmique. Elles ont plutôt eu recours aux entretiens et témoignages de seconde main⁸, aux documents d'archives⁹, ou à des enquêtes auto-réflexives¹⁰.

Au fil de ma pratique des « films de commande familiaux » en « tsganie » – c’est le terme qu’emploient mes interlocuteurs pour désigner les rues des villages où résident des membres de leurs familles –, et au fil de mon observation d’autres caméramans professionnels, j’ai réalisé combien la position du cameraman filmant les convives depuis le milieu de la danse (« la ronde » : *hora*) est paradoxalement *moins celle d’un observateur surveillant, que celle d’un prestataire surveillé*. En aucun cas les caractéristiques et compétences attribuées au caméraman par ses clients ne le dotent pas du « pouvoir qui lui permet de témoigner de la *totalité* [de l’]événement¹¹ » – ce qui est la position privilégiée du cinéaste dans le documentaire d’observation et le film ethnographique. L’ensemble des tournages sur commande est ainsi marqué par une surabondance de commentaires adressés au caméraman. Si je peux filmer les différents moments de la fête, c’est en revanche très compliqué de réaliser des plans d’ensemble pour présenter le contexte de l’action filmée. Quand je me suis risqué à faire des prises de vue de la foule, sur les enfants regardant en silence, debout en marge de la fête, mes clients m’ont immédiatement demandé d’arrêter, à la fois pour préserver l’enregistrement de ces images de certains signes de paupérisation¹², et pour économiser les cassettes (le prix de la prestation est en effet indexée à la durée totale des cassettes utilisées).

Si le caméraman est en quelque sorte surveillé, il incarne aussi, à plusieurs moments, l’œil vigilant de ses clients. C’est particulièrement convaincant dans les moments marqués par un cérémoniel plus strict que les scènes de fête, de danse et de banquet. L’un d’entre eux est *Darul* (« le don »), lors duquel les hôtes recueillent les dons offerts par les invités à la fin du repas. À cet effet, un musicien (*lăutar*) accompagné des époux ou des parents de l’enfant baptisé passent parmi les tables des invités. Le *lăutar* annonce au micro le nom de la personne, c’est-à-dire très souvent son surnom (*pozecla*), les liens qu’elle a avec les hôtes, ainsi que la somme offerte. Une fois l’argent présenté à main levée, le *lăutar* donne les billets au couple qui les glissent dans une boîte ou un seau. Le plus souvent, un parent plus âgé (parmi les beaux-parents ou les grands-parents) accompagne cette petite équipe et tient lui-même la boîte ou un petit carnet sur lequel il note les dons reçus par le jeune couple. Ces dons deviennent pour certains des dettes dont le couple s’acquittera lorsqu’il se rendra à son tour aux baptêmes ou aux noces de leurs convives. Une autre partie de ces dons représente des dettes antérieures dont les invités s’acquittent auprès de leurs hôtes.

Dans ces situations, les images ont aussi une fonction spécifique ; elles permettent au client de vérifier que la somme annoncée par l'invité et le musicien correspond à celle réellement donnée. Les animateurs n'ont parfois pas le temps de le faire au cours de l'action, ils se contentent de jeter un coup d'œil rapide – recompter l'argent après l'invité et le musicien aurait sans doute été perçu comme un affront. L'anticipation de cette pratique peut amener le caméraman à se rapprocher des personnes qui vérifient le compte, et à se tenir entre le musicien et les animateurs. C'est une constante observée dans mes vidéos comme dans celles que j'ai collectées. Si le cinéaste s'éloigne, les maîtres de cérémonie ou les musiciens lui ordonnent de se rapprocher. A plusieurs reprises, mes amis m'expliquent qu'il peut y avoir un accord préalable entre le musicien et l'invité pour annoncer une somme sans la vérifier (ou la montrer franchement). Cette pratique est encore plus probable dans un village comme Dișești où les musiciens engagés par les hôtes sont souvent issus du village.

Dans cette scène, comme dans d'autres, le dispositif filmique amateur et le caméraman sont sollicités comme des « générateurs d'ambiance¹³ » participant à la fois à l'atmosphère de la scène et à l'organisation de l'ordre de l'interaction. Dans sa théorie et son esthétique des atmosphères, Gernot Böhme se démarque de « notre tradition ontologique [par laquelle] nous caractérisons les objets en termes de matière et de forme », pour plutôt concevoir un objet vu comme une « caisse de résonance » ; « ses particularités extérieures » se caractérisent alors sous la forme de sa « tonalité », de « ce qui émane d[e lui] », sa « manière d'irradier l'espace¹⁴ ».

La mémoire des vidéos “disparues”

Ce premier volet de l'enquête reprend plusieurs constats établis par les historiens du film de famille sur l'agentivité du dispositif filmique : « c'est [bien] la présence de la caméra qui incite la famille à afficher son familialisme¹⁵ ». À la différence près que l'étendue des fonctions et des affects dans les pratiques filmiques vernaculaires en « tsganie » s'étend bien au-delà du cliché de la famille heureuse (comme le montre le cas des séquences filmées de la cérémonie du « dar »). À ce propos, il est particulièrement remarquable de noter que si les premières études sur la pratique du film de famille pouvaient se faire l'écho d'une définition

sociale de la photographie de Pierre Bourdieu, mettant en exergue son caractère prescriptible, son « rôle de garant de l'institution familiale¹⁶ », « fix[ant] des conduites socialement approuvées¹⁷ », les publications plus récentes prêtent en revanche plus d'attention à l'expérience vécue des situations filmées : « ce qui arrive pendant le tournage est souvent plus important que le film lui-même¹⁸ ».

L'importance du dispositif filmique en situation explique aussi que ces images soient le plus souvent examinées par mes interlocuteurs (et clients) avec soin, et plusieurs fois, immédiatement après la réception de la cassette ou du DVD. Après cette utilisation intensive, les images peuvent être ignorées et même oubliées pendant un certain temps. Or les films, les vidéos domestiques et la musique téléchargée sont conservés sur support optique. Vendus dans les épiceries du village à l'unité et sans boîte en plastique, les DVD et CD sont empilés sur le lecteur DVD, sur la télévision ou dans les tiroirs. En raison de leur dégradation rapide, leur durée d'utilisation est le plus souvent d'un an ou deux¹⁹. Cette défectibilité des supports numériques est telle que mes interlocuteurs m'ont régulièrement confié la tâche de garder et recopier les vidéos des fêtes familiales qu'ils avaient enregistrées par ailleurs. C'est ainsi que progressivement mon enquête ethnographique a inclus au sein de son corpus de données des fragments de vidéos (numériques) réalisées avant mon arrivée, ou entre mes différents séjours, et ce jusqu'en 2010, au moment où l'arrivée conjointe des Smartphones, des connexions à internet à haut débit et l'usage des réseaux sociaux a permis à chacun de réaliser ses propres images domestiques, et de contrôler (quelque peu) leur duplication.

En dépit de ces pratiques de sauvegarde par la publication sur les plateformes numériques, comme YouTube (ou maintenant WhatsApp), ou par la démultiplication des copies, les vidéos initialement réalisées sur bandes analogiques – la plupart du temps des cassettes VHS (Video Home System, le format le moins cher et le plus accessible) – semblaient toujours échapper, au tournant des années 2000 et 2010, à cette pratique vernaculaire de la conservation et la maintenance des images. Deux éléments ont particulièrement attiré mon attention.

Tout d'abord, la pratique de numérisation et de publication des bandes analogiques des années 1990 se fait en dehors de la vie sociale de la « tsiganie » et à des fins qui se soucient peu de la conservation. Elles font l'objet d'un remontage important. En effet, depuis plusieurs années, ces « films de commande familiaux » connaissent une importante diffusion

sur YouTube par l'intermédiaire d'utilisateurs qui numérisent et postent en ligne des fragments de bandes vidéo enregistrées dans les années 1990 et 2000. Au fil d'une navigation sur YouTube avec l'un de mes interlocuteurs, nous avons ainsi découvert une vidéo intitulée « Live à une noce de Dițești, 1997 » (*Live la nuntă în Dițești, 1997*) et publiée par un ancien caméraman, qui a numérisé et posté en ligne plusieurs anciennes vidéos de noces et de baptêmes. Le titre de la publication ne fait pas mention du marié ou de la mariée, comme c'est l'usage, et cite en exergue le nom de deux *lăutari* reconnus : Neluță Neagu et Ștefan de la Bărbulești. Nicușor²⁰ reconnaît en définitive le mariage de Costel, un ami *lăutar* de Dițești, en raison de la formation de l'orchestre. Les bandes magnétiques enregistrées par deux caméras ont été remontées numériquement, un générique crédite les musiciens et des sous-titres indiquent le nom des mélodies ou des chants (*cântări*). Les images enregistrées depuis l'estrade, où se trouvent les musiciens, ne montrent jamais la salle et hormis les deux danseuses professionnelles invitées pour l'occasion, aucune femme n'apparaît au centre de l'image, alors qu'elles sont bien sûr présentes dans l'assistance. Par ces publications en ligne s'opère ainsi une véritable réécriture numérique de l'histoire visuelle des films et vidéos d'amateur à Dițești – et plus globalement en Roumanie²¹ – écartant ainsi des pans entiers d'images et d'expériences vécues. Une histoire très partielle, mettant les hommes et les musiciens au centre, alors que les images de ces fêtes de famille, étaient beaucoup plus diverses.

Un second élément a également attiré mon attention. En effet, de nombreuses cassettes VHS, sur lesquelles ont été enregistrées des fêtes familiales dans les années 1990 ne peuvent plus être consultées. La copie DVD ne fonctionne plus et, obsolescence technique oblige, les magnétoscopes ont disparu depuis des années des foyers en « tsganie ». Une première partie de l'enquête consiste donc, dès la fin de l'été 2019, à identifier le lieu où ont été rangées ou abandonnées les cassettes, afin de les numériser et d'en réaliser une sauvegarde. Cette démarche, relativement proche d'une « ethnologie d'urgence » (*salvage ethnography*), n'a finalement pas abouti, du fait de certaines contraintes techniques, mais surtout en raison des usages sociaux de ces vidéos, peu compatibles avec une telle entreprise de préservation²².

Mes questions répétées ont bien souvent donné lieu à des réponses évasives : la cassette du baptême ou de la noce existe bien, semble-t-il, mais elle est « quelque part » (*unde va*), et la rechercher demanderait du temps. Plus fondamentalement encore, plusieurs interlocuteurs m'ont

répondu qu'ils ne sont pas très intéressés par l'idée de revoir ces images, comme c'est le cas pour Cristian et Camelia, qui conservent précieusement les photographies faites lors de leur noce, en 2007, avec un appareil photographique jetable ou amateur, mais se souviennent vaguement que la vidéo les avait déçus. Réalisées par une connaissance de la « tsiganie » (en échange d'une somme remboursant le coût des cassettes), les séquences montraient surtout les amis de ce vidéaste amateur et les coulisses du rituel, exposant parfois de manière trop insistante, les insuffisances (*lipsuri*) de la maisonnée et du couple, les travaux dans la cour, les chambres peu meublées, le peu d'amis qui s'étaient déplacées à la mairie. Dans leur souvenir, ces images vidéo sont d'abord caractérisées par ces carences et ce vide – bien rempli aujourd'hui par toutes sortes de biens, par de meubles. Ce qui corrobore la crainte de mes clients, des années plus tôt, en 2010, dès lors qu'ils me voyaient décadrer et filmer la foule, les jeunes enfants délurés et tous ces marqueurs ethniques de la paupérisation. De tels commentaires dépréciatifs n'ont jamais été formulés en regard des portraits, qu'ils soient de couple ou de groupe, réalisés pourtant à la même occasion. Le soin avec lequel ils maintiennent la pose et les éléments du décor (à l'église ou à la mairie) ne laissent transparaître aucun de ces marqueurs. De manière quasiment systématique, les discussions autour de ces cassettes introuvables – ou bien délibérément ignorées – provoquaient les mêmes réactions que celles que mes interlocuteurs avaient devant mes images : « nous étions laids » (*eram urâti*). Cet imaginaire d'une époque où les biens matériels manquaient, où l'espace domestique était plus rudimentaire, et les corps plus minces fut ainsi très souvent opposé à mes velléités de recherche – et ceci même si ma proposition de numérisation et de sauvegarde des bandes n'impliquait aucune contrepartie financière, contrairement à l'usage.

Cette enquête m'a aussi permis d'identifier les personnes ressources qui, au sein de la communauté, ont réalisé des vidéos avec des caméras VHS ou MiniDV, des outils très souvent en fin de vie. Matei m'a ainsi décrit des centaines de cassettes qui sont quelque part chez lui, utilisées aussi bien pour la duplication de VHS de location pendant les années 1980 et 1990, que pour les différents tournages en « tsiganie ». Nous n'avons jamais pu regarder ensemble ces cassettes et les numériser. Il y avait un véritable défi technique à relever car il était selon lui très probable que les bandes vidéo se soient démagnétisées (*demagnetizate*) ou aient subi d'autres « dommages », comme des altérations biologiques, chimiques ou mécaniques des bandes magnétiques en raison de l'exposition des

matériaux à l'humidité, aux écarts importants de température, aux poussières et fumées de cigarettes, etc²³.

En raison de l'indécision de mes interlocuteurs à retrouver leurs cassettes et me les confier, de la difficulté à déplacer en « tsiganie » l'important matériel acheté au fil de l'enquête pour assurer les bandes magnétiques²⁴, et du risque d'abîmer/endommager les outils avec une bande en partie décomposée ou abîmée, le travail de numérisation n'a pas été engagé²⁵. Cette impasse, en apparence, a toutefois confirmé l'une des conclusions de mes recherches doctorales. Cette ethnographie du devenir-archive des vidéos vernaculaires en « tsiganie » est probablement moins une mise en archive d'images enregistrées et aujourd'hui en voie de disparition qu'une observation détaillée des temporalités, des mouvements, des pratiques et des expériences qui constituent ces vidéos, analogiques ou numériques.... et ceci même si cela revient à faire l'histoire d'une disparition. Dans le prolongement des réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le « devenir » et le « minoritaire », je n'appréhende pas le *devenir*-archive comme un état, « une ressemblance, une imitation », ou « une identification²⁶ » – il ne s'agit pas d'images devenues archives. Plutôt qu'une production, ce devenir-archive de l'image est un processus en cours, une composition avec *autre chose*, au seuil de l'oubli et de cet autre qu'est l'Archive.

Déplacement de l'enquête en ligne : la cassette comme marchandise

Cette première enquête en « tsiganie » a abouti à recentrer le sujet de l'enquête en orientant mon approche des cassettes moins par l'intermédiaire des anciens clients, que par celui des anciens (ou actuels) caméramans. Alors que les propos de mes interlocuteurs laissaient entrevoir une progressive disparition des objets (et parfois des souvenirs), les rencontres avec les professionnels et les collectionneurs de la vidéo ont dévoilé un domaine de pratique dynamique.

Comme l'ont bien démontré les publications récentes sur YouTube des remontages des vidéos de la décennie 1990, il était essentiel pour ma recherche d'avoir accès aux cassettes enregistrées. J'ai donc commencé ma recherche en empruntant un léger détour. Plutôt que de rencontrer toute de suite les professionnels encore en activité dans la région de Dițești, j'ai recherché les matériaux sur les plateformes de

petites annonces en ligne (notamment Olx et Okazii). Cette pratique de la collecte (et du rachat) de matériaux filmiques et photographiques auprès des particuliers, des amateurs ou des collectionneurs, a maintenant une longue histoire. Au cours des années 1930, dans un contexte lui aussi marqué par l'obsolescence rapide des machines et des outils (induite par le passage du muet au parlant), le fonds de la Cinémathèque Française s'est en grande partie constitué par une collecte compulsive de films, d'outils et d'artefacts – Henri Langlois est l'incarnation même du conservateur à la fois collectionneur et historien en cinéma²⁷. Plus récemment, dans les années 1990 et 2000, artistes et cinéastes ont constitué des fonds d'images d'archives sans égal en rachetant des films et des photographies dans les marchés, les brocantes ou sur des plateformes comme eBay²⁸.

Informé par ces pratiques, mon espoir est de pouvoir tomber sur des cassettes de mariage et baptême remis en vente, sur le modèle des films (Super 8, 8mm, 16mm, et, plus rarement en Roumanie, 35mm) qui sont revendus en précisant le sujet des films. Dans tous les cas, la valeur monétaire de la pellicule est toujours indexée sur la rareté du contenu filmé ou photographié (en plus de la taille de la pellicule). Ainsi, Robert, passionné de cinéma, collectionneur, est à même de me décrire précisément l'ensemble du fonds de films qu'il s'est constitué en fréquentant pendant des années les « brocantes » (*piete de vechituri*), les marchés de Bucarest (comme Târgul Valea Cascadelor²⁹) et les sites internet³⁰. C'est notamment par ce biais qu'il a racheté un fond important de copies 16mm des films pédagogiques produits par les Studios Alexandru Sahia sous le régime communiste en Roumanie, des films qui se vendaient au rabais dans le courant des années 1990, au fur et à mesure que les usines où ils étaient projetés et conservés fermaient.

La vente et l'achat des cassettes vidéo analogiques – comme les VHS, la video8 ou l'Hi8 – et numériques – le MiniDV – relèvent d'une toute autre logique. Contrairement aux films, les supports d'enregistrement vidéo sont revendus pour être re-employés. Le prix, fixé par chaque vendeur, est indexé sur la qualité des composants techniques de la cassette. Le premier critère est bien sûr la résolution du format, c'est-à-dire la quantité d'information qui peuvent être enregistrées sur la bande magnétique – les cassettes VHS ne comportant que 240 lignes de résolution horizontale, alors que les cassettes video8 et Hi8 en contiennent respectivement 280 et 440, elles sont donc plus chères³¹. Viennent ensuite la longueur (en minutes) de la bande et enfin la rareté et la fiabilité du modèle de la cassette. Cette échelle de prix est fixée par *tous les vendeurs* dans la

perspective que les bandes soient réutilisées ou, plus rarement, exposées en tant que bibelots dans une vitrine³², mais jamais regardées. Il n'est dès lors jamais fait mention des images enregistrées dans l'annonce en ligne, et une grande partie des vendeurs ne connaissent pas le contenu des bandes. Par contre, ils connaissent le plus souvent la *trajectoire de l'objet*, le lieu où la cassette a été achetée et les conditions dans lesquelles elle a été conservée. Le plus souvent les seules informations sur le contenu enregistré se limitent aux quelques mots écrits sur les boîtiers ou les cassettes elles-mêmes – quand elles ne sont pas effacées par le vendeur, pour donner l'apparence la plus neuve possible aux objets. Aucun de mes contacts n'avait rencontré de clients intéressés par les bandes magnétiques pour ce qu'elles contiennent.

La découverte de cette économie informelle autour des anciens supports magnétiques prend le contrepied de l'obsolescence attachée d'ordinaire à la vidéo analogique, suite à l'arrêt de la production des machines, des outils et des consommables (les magnétoscopes n'étant plus produits depuis le tournant des années 2000 à 2010)³³. De nombreux revendeurs de cassettes en ligne voient ainsi leur stock racheté par des personnes choisissant de filmer leurs fêtes familiales avec une caméra et des cassettes Hi8 avant de les faire numériser et éditer sur DVD par des prestataires (comme Robert), qui ont conservé les magnétoscopes adéquats. L'ensemble de cette "chaîne opératoire" coûte bien moins cher que le paiement d'un caméraman et montre la vitalité des techniques dites obsolètes (les gestes comme les objets) dans des mondes sociaux qui échappent quelque peu au regard tant des historiens que des institutions muséales ou archivistiques. Penser et pratiquer « une histoire des techniques en cinéma » à partir de ces tactiques, ces débrouillardises, ces bricolages et détournements des développements des industries filmiques et vidéographiques, voici un programme de recherche passionnant³⁴.

Curieusement, alors que cette seconde partie de l'enquête avait débuté dans le sillon d'une archéologie des média, en prêtant attention aux conditions matérielles et média-techniques de l'archive³⁵, – l'idée étant que les images fassent ou deviennent archive – la problématique s'est semble-t-il inversée. Aux yeux de mes interlocuteurs ce sont davantage les machines et leur substrat matériel qui constituent l'objet principal de la collection ou de l'archive – et ce, qu'ils soient collectionneurs, anciens caméramans, brocanteurs ou commerçants à la valise. Car en effet, une seconde curiosité tient à la cartographie dessinée par la trajectoire des cassettes. Plusieurs de mes interlocuteurs résidant dans la région de

Timișoara mettent en effet en vente des cassettes achetées d'occasion à l'étranger, en Allemagne, en Belgique, où ils se rendent parfois aussi fréquemment que toutes les deux ou trois semaines pour acheter de la marchandise (*marfa*) et la revendre ensuite en Roumanie, lors de brocantes, ou sur les plateformes en ligne. Ce commerce à la valise fait écho à d'autres circulations, observables en « suivant les choses³⁶ ». Il s'inscrit dans le temps long d'une circulation des cassettes et des machines nécessaires à la production de vidéos analogiques, et ce dès les années 1980. Le cheminement parfois complexe des technologies vidéo pour entrer en Roumanie communiste était déjà présent, en sous-texte, dans l'ouvrage consacré aux deux épisodes de l'évènement artistique *house pARTy* organisé par Decebal et Nadina Scriba lors des étés de 1987 et 1988. La caméra vidéo apportée par le médecin Ovidiu Bojor venait en effet de Katmandou³⁷. À la même période, Matei récupérait un magnétoscope de Corée du Sud – il est le premier homme de la « tsiganie » à en avoir possédé un. Mon interlocuteur privilégié, Sile, auquel j'ai racheté une part importante des vidéos produites par son entreprise de production vidéo entre 1994 et 2012, avait dès 1983 tout un appareillage technique provenant d'Europe de l'Ouest lui permettant de doubler les films, pour la plupart anglophones, au sein d'un "studio pirate" (*studio pirat*) en plein centre de Bucarest.

Ces circulations matérielles et humaines ont pris une forme étonnante dans les années 1990. En effet, pendant près de 10 ans, Sile et ses collaborateurs ont réalisé des enregistrements vidéo sur commande, aussi bien des fêtes familiales (comme les noces ou baptêmes), que des productions plus domestiques, dans plus d'une dizaine de pays. Comme l'attestent les images enregistrées sur ses anciennes cassettes VHS-C, video8 et Hi8, la petite équipe d'opérateurs de son entreprise (« son affaire », *afacerea sa*) a voyagé dans toute la Roumanie, mais aussi en Allemagne, en France, en Belgique, au Danemark, au Canada, aux États-Unis, en Grèce, suivant en cela les mouvements migratoires de la « diaspora roumaine » (comme il l'appelle).

Alors que l'hypothèse de travail de ma recherche relevait plutôt d'une histoire visuelle des pratiques vidéographiques vernaculaires – et donc locales – cette seconde partie de l'enquête a systématiquement abouti à des conclusions opposées, en étudiant la chaîne de production des films de famille par l'autre bout (celui formé par les collectionneurs, les cassettes et les anciens ou actuels caméramans). En suivant les objets et les machines, l'essentiel de l'histoire de ces matériaux se trouverait peut-être

davantage dans ces supports média-techniques plutôt que dans les images enregistrées. Plutôt que d'associer le vernaculaire à une production locale, il faudrait peut-être l'inscrire dans un ensemble de circulations humaines et matérielles plus vastes.

Conclusion : points de repère chronologiques pour une histoire de la vidéo en Roumanie

Bien que cette recherche ait commencé en adoptant une relative défiance à l'égard d'une possible mise en archive des productions vidéographiques vernaculaires, les mois d'enquête m'ont conduit à me rapprocher plus près d'une histoire et d'une ethnographie des techniques vidéo, m'éloignant ainsi progressivement des intentions initiales de pouvoir réaliser une histoire visuelle – ou filmique – de la période de transition en Roumanie. Alors que l'histoire du film de famille est très souvent assimilée à une histoire du film sur celluloïd, ce premier travail de collecte montre combien la spécificité du médium vidéographique, sa *réinscriptibilité*, rebat les cartes d'une histoire de la vidéo qui pourrait être trop rapidement conçue comme une succession d'inventions, d'innovations, puis d'obsolescences. L'image de « l'histoire de la vidéo » comme « un cimetière de formats³⁸ » si elle est juste, pourrait toutefois laisser croire que sa linéarité n'est jamais remise en question par des pratiques en marge des industries culturelles. La remise en circulation des bandes magnétiques analogiques sur les marchés et les sites internet en Roumanie et la trajectoire des personnes travaillant à la production de ces « films de commande familiaux » proposent un portrait contrasté de cette conception du média vidéo.

Les échanges avec mes interlocuteurs à Diștești, le travail de collecte et de numérisation des cassettes³⁹ puis les entretiens informels réalisés avec les vendeurs de cassettes ont révélé une chronologie du médium vidéographique en Roumanie qui déplace les repères préalablement établis dans ma recherche. Ces repères étaient d'abord de l'ordre de la production, ils distinguaient clairement les productions vidéo vernaculaires des productions industrielles. De plus, les repères temporels initialement conçus comme des séparations entre les années du régime communiste et « les reliques » des films de famille réalisés en argentique⁴⁰ et l'explosion des usages connectés de la photographie et de la vidéo, sont en réalité bien plus poreux. Les pratiques vernaculaires sur bandes magnétiques débordent en effet l'arc historique (1990-2010) préalablement déterminé

par mon projet de recherche. L'émergence des pratiques filmiques vernaculaires s'inscrit dans une plus longue histoire qui débute, pour plusieurs personnes, au cours des années 1980. C'est à la fois l'histoire du studio pirate de Sile, par lequel sont passés de nombreux films de fiction (ou plus rarement érotiques) et celle de Matei qui, à l'autre bout de la chaîne, empruntait des cassettes VHS à Bucarest pour en produire des copies, pour lui d'abord, avant de les faire circuler en « tsiganie » après la Révolution, une fois les foyers équipés de postes de télévision et de magnétoscopes.

La trajectoire professionnelle de Sile est exemplaire de cette longue histoire et de l'intrication des pratiques vidéographiques. Fort de cette expérience au sein de son studio pirate, Sile est engagé par TV SOTI (Societatea pentru Organizarea unei Televiziuni Independente), une chaîne de télévision locale et indépendante émettant depuis Bucarest entre 1991 et 1994. Ces quatre années ont été pour lui une véritable expérience de formation technique, notamment à la prise de vue et à l'organisation d'une régie vidéo. Lors de l'arrêt de la chaîne, il a récupéré une partie du matériel vidéo, comme d'autres membres des équipes techniques, pour fonder son propre studio et se spécialiser dans la réalisation de « films de commande familiaux ». Les années 1990 ont été des années fastes. Une demi-douzaine de cadres ou de monteurs passés par ses locaux travaillent aujourd'hui à leur compte ou pour une société de communication. En parallèle à son studio, Sile continue de réaliser le doublage et la duplication de vidéos commerciales, une activité illégale qu'il réduit progressivement avec l'évolution législative en Roumanie. Il y met un premier coup d'arrêt suite au vote de la loi concernant le droit d'auteur en 1996 (Legea nr. 8/1996), avant de la faire cesser complètement au moment de sa véritable application, selon lui, en 2004 – ce qui correspond probablement à la mise en œuvre d'une loi complémentaire à celle du droit d'auteur (Legea nr. 285/23 iunie 2004). En 2012, il ferme son studio alors que le format HD numérique et ses supports d'enregistrements sur cartes et disques durs s'imposent dans le "workflow" des films de commande, avec des dispositifs beaucoup plus conséquents (multiples caméras, ordinateur et interface audio connectés à la table de mixage, grue, etc.). Conjointement à cette évolution technique, qui exige un investissement financier pour acquérir du matériel et rémunérer ses équipes, l'augmentation du contrôle et de la pression fiscale sur les micro-entreprises l'oblige à mettre fin à son activité. Il est aujourd'hui plombier-chauffagiste, propriétaire d'un important fonds vidéo qui, à l'image de sa trajectoire, couvre l'ensemble

des pratiques de bandes vidéo magnétiques en Roumanie, montrant les circulations humaines et matérielles entre des mondes (télévision, film de famille, vidéo pirate), que l'histoire du média vidéo considère le plus souvent de manière isolée, et illustre parfaitement le devenir incertain d'un support réinscriptible, tantôt oublié et laissé à la décomposition, tantôt revendu et réutilisé au détriment des images enregistrées.

Notes :

- 1 Dans son analyse des fragments filmiques ethnographiques du début du cinéma (1895-1925), Katherine Groo analyse la vision positiviste et empiriste de l'histoire des auteurs de la New Film History (particulièrement entre 1976 et 1985), une vision soutenue par une réflexion métahistorique, focalisée sur la stabilité des archives et l'objectivité de l'historien du cinéma, et par la prévalence de l'accès aux copies des films. Katherine Groo, « Introduction. Untimely Historiographies, Ethnographic Particularities », *Bad Film Histories. Ethnography and the Early Archives*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2019, 1-42.
- 2 Sur la vie sociale des « objets d'échanges » (*commodities*), voir en particulier les travaux suivants : Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value", in Appadurai A., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 3-63 et Thierry Bonnot, *La Vie des objets, d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Mission du patrimoine ethnologique, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- 3 L'enquête en France a pris la forme de conversations et d'échanges avec les différents professionnels de la vidéo qui revendent aujourd'hui leurs anciennes régies vidéo ou les appareils rachetés à des studios qui ont mis fin à leur activité. C'est notamment auprès d'eux que j'ai pu acquérir – acheter – les pièces essentielles à la numérisation des cassettes vidéo. Mes réflexions sur l'historicité des bandes vidéo et sur les gestes et outils techniques nécessaires à leur préservation ont grandement bénéficié des échanges avec Alain Carou, conservateur et chef du service Vidéo à la Bibliothèque nationale de France (département de l'Audiovisuel), et chercheur en histoire du cinéma et de la vidéo. Sur son important travail conduit à la BnF voir : Alain Carou, « D'une bibliothèque de films à une cinémathèque de la vidéo : les collections d'images animées de la Bibliothèque nationale de France », *Journal of Film Preservation*, no. 102, 2020, 131-136.
- 4 L'historienne des cinématographies amateurs Susan Aasman précise ainsi que les « films de commande familiaux » « fonctionnent dans le cercle domestique » mais « ne sont pas des films de famille en ce sens que ce ne sont pas des films d'amateur (au sens de non-professionnels) » ; Susan Aasman, « Le film de famille comme document historique », in Odin R. (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 105.
- 5 Sur le film de famille comme document historiographique ou pratique mémorielle voir : Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995; Susan Aasman, *op. cit.*, 1995, 97-111.

- ⁶ J'emprunte ici le terme à Christian Lallier, dont les travaux en anthropologie visuelle marquent une étape décisive dans l'analyse des désirs, des peurs, des tensions et des projections qui habitent le cinéaste et traversent les situations filmées. En s'appuyant sur les courants sociologiques nés en France dans le tournant des années 1980 aux années 1990, suite à la traduction des travaux d'Erving Goffman, des ethnométhodologues et de la philosophie pragmatiste, Christian Lallier opère une rupture avec les catégories usuelles de « filmeur » et « filmé ». Il s'attache ainsi à formuler une théorie de l'observation filmique qui conçoit « la situation sociale comme un lieu de travail où se construisent des logiques de pouvoir, des relations négociées et des formes de coopération à observer » ; Christian Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, éd. Archives Contemporaines, 2009, 19.
- ⁷ Voir à ce propos les contributions de Karl Sierck, Jeffrey K. Ruoff et Roger Odin dans Roger Odin (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995.
- ⁸ Richard Chalfen « Cinéma Naïveté : The Case of Home Movies », *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987, pp.49-69.
- ⁹ Annamaria Motrescu-Mayes, « Uncensored British Imperial Politics in Late Colonial Home Movies: Memsahibs, Indian Bearers and Chinese Communist Insurgents », in Laura Rascaroli, Gwenda Young, Barry Monahan, (eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York/London, Bloomsbury, 2014, 95-107.
- ¹⁰ Colette Piauxt, « Films de famille et films sur la famille », Nathalie Tousignant (dir.), *Le Film de famille. Actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles en novembre 2000*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, pp.55-65.
- ¹¹ David MacDougall, *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p.129. L'article fut publié une première fois dans Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, The Hague, Mouton, 1975. *Italiques compris*. Les traductions depuis l'anglais et le roumain vers le français sont les miennes.
- ¹² La « tsiganie » se caractérise en partie, tant aux yeux de mes interlocuteurs que de leurs voisins *gagi* ou *români* (non-roms) par un ensemble de marqueurs ethniques et des formes de paupérisation.
- ¹³ Gernot Böhme « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie », in Augoyard, J-F. (dir.), *Faire une ambiance/Creating an atmosphere*, Grenoble, éd. À La Croisée, 2008, 226.
- ¹⁴ *Idem*.
- ¹⁵ Susan Aasman, *Op. Cit.*, 1995, p.108.

- ¹⁶ Roger Odin, « Le film de famille dans l'institution familiale », in Odin, R. (dir.), R. (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 33.
- ¹⁷ Pierre Bourdieu, « Culte de l'unité et différences cultivées », in Bourdieu, P. (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, 44.
- ¹⁸ Roger Odin, « Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach », in Ishizuka, K. L., and P. R., Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley/London, University of California Press, 2008, 258.
- ¹⁹ Pour une description détaillée de cette défectibilité des technologies analogiques et numériques de l'image à Dițești voir : Jonathan Larcher « Des images en panne ? Défectibilité des vidéos d'un village roumain », *Techniques & Culture*, no. 72, 2019, 148-163.
- ²⁰ Leurs prénoms, comme l'ensemble de ceux avec lesquels j'ai eu des échanges au fil de cette enquête, ont été modifiés.
- ²¹ Sur la dimension genrée des pratiques amateurs dans les cinéclubs sous le régime communiste et les tactiques méthodologiques nécessaires pour se défaire de cette emprise dans une perspective historique du cinéma, voir : Melinda Blos-Jáni « Excavating amateur films from the socialist Romania: making sense of cine-amateur history through oral histories and educational handbooks », *ILUMINACE. Journal for Film Theory, History, and Aesthetics*, vol.28, no.2, 2016, 40-62.
- ²² Pour une critique de cette pratique de *salvage ethnography* dans l'histoire de l'anthropologie voir l'importante littérature analysée par David Berliner : *Perdre sa culture*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2019.
- ²³ S ur les différents problèmes qui peuvent toucher les bandes magnétiques, voir l'importante littérature élaborée par les professionnels de la conservation. Celle-ci permet à la fois de distinguer les différentes sources et causes des problèmes – entre « erreurs », « dommages » et « défectibilité » : Alessandro Bordina and Simone Venturini, « Operational Practices for a film and video preservation and restoration protocol », in Noordegraaf, J. et al (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 257 – tout en proposant des exemples précis permettant d'identifier les signes relatifs à chacun de ces problèmes : Joe Iraci, *La numérisation des bandes vidéo VHS – Bulletin technique 31*, Ottawa, Institut canadien de conservation, 2017. [En ligne], Url : <https://canada-prod.adobecqms.net/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/bulletins-techniques/numerisation-bandes-video-vhs.html> (consulté le 10 novembre 2019).
- ²⁴ L'équipement avec lequel est réalisée cette enquête comprend deux magnétoscopes pour des vidéos analogiques : un JVC hr-s9700 pour les formats VHS, un Sony EV-S9000e pour les video8 et Hi8), un correcteur de

- base de temps Kudos TBS24TD et une carte d'acquisition vidéo Blackmagic Design UltraStudio 4K 2. Ce workflow permet de réaliser des copies dans les meilleures conditions.
- 25 La pandémie de Covid-19 et les différents états d'urgence et d'alerte décrétés en France et en Roumanie ont finalement mis court aux premiers contacts établis avec l'un des caméramans de la municipalité, qui réalise des « films de commande familiaux » depuis la fin des années 1990.
- 26 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 291.
- 27 Sur l'importance de la collecte et de la collection dans la construction des fonds des cinémathèques et des archives du film, voir : Jan-Christopher Horak, « Constructing History: Archives, Film Programming, and Preservation », *Journal of Film Preservation*, no. 102, 2020, 27-36.
- 28 Jusqu'au milieu des années 2000 les cinéastes d'avant-garde Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi ont, pour la réalisation de leur film de *found footage*, acquis d'importantes quantités d'anciens films amateurs, sur les marchés, par des amis ou des connaissances, etc. Entre 2005 et 2015, le cinéaste, professeur et historien du cinéma John Gianvito a constitué un fonds visuel unique sur les 14 ans de la guerre américano-philippine, un immense travail documentaire qui a nourri la réalisation de son diptyque filmique *For Example the Philippines*, constitués de *Vapor Trail* (Clark) (2010) et *Wake (Subic)* (2015). Sur ce point je renvoie le lecteur à l'essai vidéographique réalisé avec Alo Paistik: *Against Imperial Toxicity – John Gianvito on For Example the Philippines*, produit par Le Bal, dans le cadre des journées d'études « Images au Combat » (EHESS, 2019). Le lien vers le film (vostfr) : <https://vimeo.com/381505100> [mot de passe: gianvito].
- 29 Un marché dont le photographe Nicu Ilfoveanu a réalisé une très belle documentation visuelle au tournant des années 2000 et 2010 ; Nicu Ilfoveanu and Octav Avramescu, *Găsiți și pierduți / Found and lost*, Bucarest, self-published, (printed by Arta Grafica S.A), 2011. Un marché sur lequel il est encore possible d'observer et d'acheter des cassettes et des lecteurs VHS.
- 30 Entretien téléphonique, 09 janvier 2020.
- 31 Sur les informations techniques relatives aux formats vidéo analogiques et numériques voir : Pierre Bellaïche, *Les Secrets de l'image vidéo : colorimétrie, éclairage, objectif caméra, signal vidéo, compression numérique, format d'enregistrement (4ème édition)*, Paris, Eyrolles, 2002.
- 32 Lors de notre entretien téléphonique, Sorin, collectionneur et revendeur d'artefacts divers de la sous-culture rock ou différents équipements hi-fi, m'explique que les cassettes audio (et parfois vidéo) de marque TDK, dont les bandes MA, MA-X, MA-XG (MA pour *Metal Alloy*) sont reconnues pour leur robustesse et leur fiabilité par des collectionneurs qui souhaitent avoir

un modèle manquant à leur collection. Dès lors, le fait que les cassettes soient vierges ou déjà utilisée importe peu.

33 Sur l'obsolescence de la vidéo analogique et les défis qu'elle pose aux conservateurs (sommés de détenir à la fois les outils et les savoirs), voir Julia Noordegraaf, « Case study: the conservation of media art at Tate. An interview with Pip Laurenson (Head of time-based media conservation at Tate) », in Noordegraaf, J. et al (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 282-290.

34 Une piste que je n'ai malheureusement pas pu suivre dans le cadre de cette recherche, mais qui demeure ouverte. Sur la vitalité d'une histoire des techniques filmiques (et vidéographiques), voir : Benoit Turquet, « Propositions pour une histoire des techniques en cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no. 82, 2017, 8-13.

35 Sur les enjeux d'une approche média-technique des machines et des archives voir : Emmanuel Guez, « Préface », in Parikka, J., *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA éditions, traduction de l'anglais par Christophe Degoutin, 2017 (2012), 7-26 et PARIKKA, J., « Materiality: Grounds of Media and Culture », in Parikka, J., *A Geology of Media*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2015, 1-28.

36 Selon le mot de l'un des théoriciens de l'ethnographie multi-site : George E. Marcus, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, Vol.24, 1995, 95-117.

37 Voir à ce propos : Roxana Gibescu, Dan Mihăilțianu, Decebal Scriba and Raluca Voinea (coord.), *house pARTy 1987, 1988*, Cluj, Idea Design & Print, 2016.

38 Alain Carou, « D'une bibliothèque de films à une cinémathèque de la vidéo : les collections d'images animées de la Bibliothèque nationale de France », *Op. Cit.*, 2020, 134.

39 J'ai volontairement passé sous silence une partie de ce travail technique et minutieux ; je renvoie le lecteur aux analyses et pratiques de la numérisation des bandes vidéo analogiques qui m'ont été d'une grande aide : Lisa Parolo and Gianandrea Sasso, « Il protocollo di videopreservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video *Viaggio di la Rose ed Essence* di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian », in Saba, C. S., L. Parolo and C. Vorrasi (ed.), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, 73-81; Benjamin Turkus, *Time Base Correction: An Archival Approach*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts Moving Image Archiving and Preservation Program Department of Cinema Studies, New York University, June 2016.

40 Les rares recherches historiographiques sur la photographie et le film d'amateur sous le régime communiste exposent les nombreux « angles

morts » et la difficulté de dater précisément le début de ces pratiques, voir : Simina Bădică « Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism », *Colloquia. Journal of Central European History*, no. 19, 2012, 40-62 ; Melinda Blos-Jáni « Men with the Movie Camera between 1945 and 1989. Domesticating Moving Image Technology under Communism », *Martor – The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal*, no. 18, 2013, 77-92 ; Melinda Blos-Jáni, *Op. Cit.*, 2016.

Références :

- AASMAN, S., « Le film de famille comme document historique », in Odin R. (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 97-111.
- APPADURAI, A., « Introduction : Commodities and the Politics of Value », in Appadurai A., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 3-63.
- BĂDICĂ, S., « Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism », *Colloquia. Journal of Central European History*, no. 19, 2012, 40-62.
- BELLAÏCHE, P., *Les Secrets de l'image vidéo : colorimétrie, éclairage, objectif caméra, signal vidéo, compression numérique, format d'enregistrement* (4^{ème} édition), Paris, Eyrolles, 2002.
- BERLINER, D., *Perdre sa culture*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2019.
- BLOS-JÁNI, M., « Men with the Movie Camera between 1945 and 1989. Domesticating Moving Image Technology under Communism », *Martor – The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Journal*, no. 18, 2013, 77-92.
- BLOS-JÁNI, M., « Excavating amateur films from the socialist Romania: making sense of cine-amateur history through oral histories and educational handbooks », *ILUMINACE. Journal for Film Theory, History, and Aesthetics*, vol. 28, no. 2, 2016, 40-62.
- BONNOT, T., *La Vie des objets, d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Mission du patrimoine ethnologique, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- BORDINA, A. and S. VENTURINI, « Operational Practices for a film and video preservation and restoration protocol », in Noordegraaf, J. et al (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 253-269.
- BOURDIEU, P., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.
- BÖHME, G., « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie », in Augoyard, J-F. (dir.), *Faire une ambiance/Creating an atmosphere*, Grenoble, éd. À La Croisée, 2008, 221-228.
- CAROU, A., « D'une bibliothèque de films à une cinémathèque de la vidéo : les collections d'images animées de la Bibliothèque nationale de France », *Journal of Film Preservation*, no. 102, 2020, 131-136.
- CHALFEN, R., « Cinéma Naïveté: The Case of Home Movies », in Chalfen, R., *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987, 49-69.
- DELEUZE, G., et F. GUATTARI, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- GIBESCU R., MIHĂILȚIANU, D., SCRIBA, D. and R., VOINEA (coord.), *house pARTy 1987, 1988*, Cluj, Idea Design & Print, 2016.
- GROO, K., *Bad Film Histories. Ethnography and the Early Archives*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2019.
- GUEZ, E., « Préface », in Parikka, J., *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA éditions, traduction de l'anglais par Christohe Degoutin, 2017 (2012), 7-26.
- HORAK, J-C., « Constructing History: Archives, Film Programming, and Preservation », *Journal of Film Preservation*, no. 102, 2020, 27-36.
- ILFOVEANU, N. and O., AVRAMESCU, *Găsiți și pierduți / Found and lost*, Bucarest, self-published, (printed by Arta Grafica S.A), 2011.
- IRACI, J., *La numérisation des bandes vidéo VHS – Bulletin technique 31*, Ottawa, Institut canadien de conservation, 2017. [En ligne], Url : <https://canada-prod.adobecqms.net/fr/institut-conservation/services/publications-conservation-preservation/bulletins-techniques/numerisation-bandes-video-vhs.html> (consulté le 10 novembre 2019).
- LALLIER, C., *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, éd. Archives Contemporaines, 2009.
- LARCHER, J., « Des images en panne ? Défectibilité des vidéos d'un village roumain », *Techniques & Culture*, no. 72, 2019, 148-163.
- LARCHER, J., and LEYOKKI, « The instability of the digital archive: How to deal with pixels by hand », in *NECSUS. European Journal of Media Studies*. 31 juillet 2018. [En ligne], Url : necsus-ejms.org/the-instability-of-the-digital-archive-how-to-deal-with-pixels-by-hand/ (consulté le 1er août 2018).
- MACDOUGALL, D., *Transcultural Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- MARCUS, G. E., « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, Vol.24, 1995, 95-117.
- MOTRESCU-MAYES, A., « Uncensored British Imperial Politics in Late Colonial Home Movies: Memsaahibs, Indian Bearers and Chinese Communist Insurgents », in Rascaroli, L., Young, G. and B., Monahan (eds.), *Amateur Filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*, New York/London, Bloomsbury, 2014, 95-107.
- NOORDEGRAAF, J., « Case study: the conservation of media art at Tate. An interview with Pip Laurenson (Head of time-based media conservation at Tate) », in Noordegraaf, J. et al (eds), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, 282-290.
- ODIN, R. (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995.

- ODIN, R., « Reflections on the Family Home Movie as Document. A Semio-Pragmatic Approach », in Ishizuka, K. L., and P. R., Zimmermann (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, Berkeley/London, University of California Press, 2008, 255-271.
- PARIKKA, J., « Materiality: Grounds of Media and Culture », in Parikka, J., *A Geology of Media*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2015, 1-28.
- PAROLO, L. and G., SASSO, « Il protocollo di videopreservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video *Viaggio di la Rose* ed *Essence* di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian », In Saba, C. S., L. Parolo and C. Vorrasi (ed.), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment*, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, 73-81.
- TURKUS, B., *Time Base Correction: An Archival Approach*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts Moving Image Archiving and Preservation Program Department of Cinema Studies, New York University, June 2016.
- TURQUETY, B., « Friedrich Kittler, *Médias optiques. Cours berlinois 1999*; Thomas Elsaesser, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*; Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy: 7 Key Words for the Cinema to Come* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no. 81, 2017, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/1895/5296> (consulté le 14 juin 2020).
- TURQUETY, B., « Propositions pour une histoire des techniques en cinéma », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no. 82, 2017, 8-13.
- ZIMMERMANN, P. R., *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1995.