1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011
Varia

Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels

*Reflections on the use of World War One archive images in contemporary
television documentaries*

Laurent Véray

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4372>

DOI : 10.4000/1895.4372

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 11-29

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Véray, « Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4372> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4372>

Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels

par Laurent Véray

La réalité constitue un immense puzzle dont les images, fixes ou animées, ne permettent de saisir que quelques pièces éparées. Or, bien que tout n'ait pas été enregistré, la plupart des documentaires sur l'histoire contemporaine, toutes périodes de réalisation confondues, utilisent des images dites d'actualités, devenues avec le temps images d'archives. Ces traces visuelles de l'auparavant, accumulées au fil des ans, ont été prises par des professionnels ou des amateurs. Ayant pour fonction de rendre visible certains faits, de témoigner de ce qui a été, elles constituent une source privilégiée, une référence incontournable pour illustrer une époque déterminée. Elles offrent, en quelque sorte, un regard sur le passé qui s'élabore au présent.

N'oublions pas cependant de prendre soin de regarder ces images attentivement. Contrairement à l'idée reçue selon laquelle elles font figure de preuves et d'attestations imparables du réel, nous savons bien qu'elles ont été composées, organisées, et qu'elles ne sont pas une voie d'accès immédiat au passé. Des précautions sont nécessaires pour éviter les erreurs de sens ou d'interprétation. Car si l'image est imprégnée de ce qu'elle montre, elle n'en est aucunement la reproduction exacte. La réalité d'une situation, c'est évident, n'est jamais réductible à sa représentation. Celle-ci est toujours médiatisée par l'intentionnalité de celui qui la compose et par la technique de l'appareil de prise de vues qu'il utilise. Sans compter que, dans certains cas, nous ne sommes pas sûrs de savoir si le photographe ou le caméraman a enregistré un fait ou si c'est sa présence même qui a suscité ce fait. Par conséquent, en dépit de la puissance d'attestation qui est la leur et de leur capacité à donner le sentiment d'une expérience concrète du passé, les images d'archives ne peuvent reconstituer la trame objective de l'époque dont elles sont issues. Comme l'écrivaient, à juste titre, en 1963, Jean Cayrol et Claude Durand, dans leur essai intitulé *le Droit de regard*:

Il serait vain de vouloir remettre le spectateur, par des bandes d'actualité savamment montées et dosées, dans le bain refroidi d'une action historique qui n'a été vraie que la première fois : sur le terrain. On ne tire pas de copie conforme de l'Histoire¹.

Si les images d'archives ne coïncident pas avec la réalité qu'elles semblent représenter, force est de constater qu'elles façonnent à bien des égards la perception que nous avons de certains événements. Cette perception ne dépend pas que de leur valeur documentaire, elle passe également par une

1. Jean Cayrol et Claude Durand, *le Droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, p. 20.

A Lakeycourt (Meuse), deux opérateurs de la section cinématographique de l'armée vérifient leur matériel (25 septembre 1918) (collection BDIC).

construction, une mise en récit. Cela renvoie à la question encore récemment abordée de la pertinence épistémologique de la reconstruction romanesque de la réalité historique, et, plus largement, des liens entre l'histoire et la fiction². Le débat n'est pas nouveau. L'historien Michel de Certeau, dans les années 1970, a notamment consacré une part importante de sa réflexion à la nature de l'écriture de l'histoire, y compris dans son rapport à la fiction qui, selon lui, dans les limites précises de la discipline historique, peut ouvrir des chemins à l'interprétation et à la compréhension du passé³.

L'étude des films utilisant des éléments préexistants – appelés aujourd'hui « de réemploi » –, dont l'histoire du cinéma atteste la permanence, est indissociable d'une analyse formelle et d'une interrogation sur leur évolution tant s'y manifestent des phénomènes complexes et contradictoires⁴. On constate ainsi très tôt une tendance à l'hybridation, dans des réalisations mi-documentaires mi-fictions où les deux genres se nourrissent mutuellement. C'est notamment le cas dans ce qu'on appela longtemps « film de montage » – une expression par ailleurs sujette à caution – qui s'est d'abord appelé « film composé », avant de laisser place au syntagme « film d'archives ». Sans s'attarder, faute de place, sur les circonstances de son apparition, il importe d'évoquer néanmoins, fût-ce brièvement, ce qu'elle sous-entend. Obtenu par assemblage d'« anciens » plans d'actualités de nature et de provenance variées, le « film de montage », quelles que soient ses visées, est une catégorie documentaire assez peu étudiée. Pour en reconstituer visuellement les grandes lignes, les premiers spécimens apparaissent durant la Première Guerre mondiale. Le procédé de réemploi d'images hétéroclites pour une nouvelle composition se développe par la suite de manière exponentielle, jusqu'à faire l'objet d'un recyclage télévisuel dont on retrouve la trace régulièrement. Cette abondance ne doit pourtant pas masquer l'essentiel. Bien qu'elles ne soient pas toutes dénuées d'intérêt, la majorité de ces réalisations audiovisuelles, qui, pour être accessibles à un large public, se plient à la logique cumulative dénoncée par Cayrol et Durand, sont de plus en plus standardisées⁵. En fait, le seul changement notable par rapport aux compilations d'archives des décennies précédentes, outre l'évolution du discours historiographique, tient au perfectionnement technique. Le documentaire historique, loin d'avoir retrouvé ses lettres de noblesse, est désormais le reflet d'un système gouverné par la dictature de l'audimat.

Pour essayer d'y voir plus clair, je voudrais formuler quelques remarques sur un exemple récent : *14-18 : le bruit et la fureur*, réalisé en 2008 par Jean-François Delassus, qui a réuni, lors de sa diffusion le soir du 11 novembre, près de 6 millions de téléspectateurs, soit 21,3 % de part d'audience. On a beaucoup dit et écrit, y compris dans un journal comme *le Monde*, qu'une des qualités de cette

2. Voir notamment les numéros spéciaux des revues suivantes : *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 65^e année, n° 2, mars-avril 2010, « Savoirs de la littérature » (sous la dir. d'Étienne Anheim et Antoine Lilti); *Critique*, avril 2011, tome LXVII, n° 767, « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées »; *le Temps des médias. Revue d'histoire*, n° 14, printemps 2010, « Fiction »; *le Débat, Histoire, Politique, Société* n° 165, mai-août 2011, « L'histoire saisie par la fiction ».

3. Parmi les différents travaux de Michel de Certeau sur cette question, on peut citer *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

4. Voir à ce sujet mon ouvrage : *les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Paris, Scérén / CNDP, collection « Patrimoine références », 2011.

5. Traditionnellement, le format dominant en termes de volume horaire reste de 52 minutes, mais il arrive que des films fassent 90 minutes.

production était son didactisme. Or, selon moi, la démarche n'est pas dépourvue d'ambiguïtés et le traitement des images conduit à des confusions discutables. Pour arriver à bien comprendre la situation, il est nécessaire d'effectuer une rapide remise en perspective historique. C'est-à-dire commencer par évoquer le contexte social, culturel et médiatique dans lequel les images d'actualité de la Grande Guerre ont été tournées et montrées.

Le temps de la contemplation visuelle

C'est pendant la Première Guerre mondiale, étape décisive dans la modernité tragique du XX^e siècle, que les images d'actualité (de guerre) vont connaître un essor d'une vigueur sans précédent dans tous les pays occidentaux. La production et la diffusion atteignent en effet les proportions du phénomène de masse tant les gens sont avides de découvrir les événements, de voir ce qui se passe sur le front. L'impact des images cinématographiques – c'est aussi vrai pour les photographies – est alors considérable. Non seulement elles supplantent les représentations picturales, mais elles tendent à s'imposer partout. À tel point que l'on peut dire que la Grande Guerre est le premier conflit « médiatisé » de l'histoire. De plus, et c'est essentiel, l'analyse des actualités de guerre nous renseigne autant sur l'histoire du cinéma (tographie) à ce moment-là que sur d'autres pratiques culturelles, plus anciennes ou contemporaines, avec lesquelles elles sont étroitement liées et dont je parlerai plus loin.

Au début des hostilités, les autorités politiques et militaires, qui n'avaient pas d'idées vraiment claires de ce que pourrait être un cinéma d'information et/ou de propagande⁶, interdirent aux caméramen d'approcher des zones de combats. De leur côté, les professionnels du cinéma, qui s'exprimaient dans des revues et des journaux spécialisés, et dont les intérêts économiques étaient évidents dans cette affaire, rappellent que l'atout majeur du cinéma est la « présence réelle » des êtres, des lieux et des choses filmés. Ils en parlent comme d'un « observateur impartial », et de ses images comme des « documents irréfutables ». Au même titre que la presse illustrée, les vues filmées de la guerre intéressent fortement les sociétés commerciales qui y voient une forme d'attraction pour le public de l'arrière. Au moment de la création des sections photographique et cinématographique de l'armée, au début de l'année 1915, sous le contrôle des ministères de la Guerre et des Beaux-Arts, et en partenariat avec les chambres syndicales professionnelles⁷, l'historien de l'art Pierre-Marcel Lévi, dit Pierre Marcel, qui a été désigné pour les commander, affirme qu'elles doivent « assurer une propagande loyale à l'aide de documents authen-

tiques, et constituer des archives dont la sincérité est irrécusable pour l'historien soucieux d'un travail impartial »⁸. Il est notable que l'auteur prétend qu'il argumente, dans le sillage de Boleslas Matuszewski⁹ mais sans le citer, au nom de la supposée vérité des images. Une conviction que l'on retrouve souvent exprimée dans les colonnes du journal *le Temps* sous la plume du critique Émile Vuillermoz, mais aussi dans les publications corporatives telle *Hebdo-Film*, ou *l'Écran*, le journal des directeurs de salles, lequel annonce dans son éditorial du 7 octobre 1916 que le cinéma d'actualités « fournira la matière d'un long chapitre aux historiens de l'avenir ».

Les sujets les plus courants concernent les coulisses de la guerre : les défilés, les visites de généraux ou de personnalités politiques sur le front, la vie quotidienne des soldats dans les tranchées de secteurs peu exposés et dans les cantonnements de repos. Les choses vont néanmoins évoluer, surtout à partir de juillet 1916, pendant l'offensive de la Somme. Précisons cependant qu'il était techniquement impossible de filmer le combat (compte tenu de la dangerosité du champ de bataille, la lourdeur du matériel et l'obligation de tourner debout constituent un handicap rédhibitoire) et que dès lors, la violence extrême des combats demeure très peu présente dans les films. Pendant quatre ans, malgré les difficultés rencontrées, des caméramen sous uniforme, qui sont tous des professionnels mobilisés (le plus célèbre d'entre eux étant sans doute Alfred Machin), tournent des images de la guerre. Toutes sortes d'images, neutres ou fortes, rares ou pittoresques, qui, avec leurs caractéristiques techniques et formelles, leurs apports propres constituent un ensemble d'une richesse incomparable. Une partie seulement est rendue publique par le biais des actualités filmées, qui apparaissent aux yeux des contemporains comme des témoignages oculaires véridiques.

L'examen du contenu de l'ensemble des films diffusés est révélateur : les images triées sur le volet, avec leurs commentaires évasifs ou exagérément optimistes, sont destinées à soutenir le moral des civils. Elles donnent donc une vision plutôt rassurante du sort réservé aux soldats, même si elles permettent de découvrir certaines réalités (les petits instants du vécu quand on ne se bat pas, mais aussi le froid, la fatigue, les blessures, les souffrances). La spécificité du filmage, encore proche des vues Lumière, tient à la longueur des plans qui favorise le mode d'implication du spectateur. L'opérateur a souvent recours au plan fixe en organisant son sujet et en concentrant l'action dans un seul espace (par exemple dans les nombreuses reconstitutions de scènes de la vie quotidienne des soldats, qui ont sans doute nécessité quelques répétitions, et qui fonctionnent pour ainsi dire de manière quasi autonome) ou au panoramique (horizontal ou vertical) pour s'approcher de la perception visuelle du réel. La temporalité et la composition des plans offrent donc la possibilité d'une liberté du regard dans le champ de la prise de vue.

Dans bien des cas, en effet, les actualités filmées correspondent à ce que Tom Gunning désigne

6. Sur les conditions de réalisation, de diffusion et de réception en France, voir Laurent Véray, *les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC/SIRPA, 1995.

7. La section cinématographique de l'armée (SCA) regroupe plusieurs opérateurs mobilisés appartenant aux quatre grandes firmes de l'époque : Pathé, Gaumont, Éclair et Éclipse. Lorsque l'un de ces opérateurs est désigné par le Bureau des informations militaires (BIM) – dont dépend la SCA – pour filmer dans tel ou tel secteur du front, il y est accueilli par un officier d'état-major qui a pour mission de le « guider » dans le choix de ses reportages, certains sujets étant tenus secrets, notamment à des fins tactiques ou stratégiques. Il convient de préciser que la volonté de collecter des images de la guerre dans un souci de conservation, ainsi que les méthodes retenues pour y parvenir, s'inscrivent dans la lignée des nombreuses procédures d'archivage photographique mises en place au siècle précédent.

8. Pierre Marcel, « L'Histoire de la Grande Guerre. Des archives, des documents, des preuves », *Ciné-Journal*, n° 16, 15 septembre 1915.

9. Pour plus d'informations sur la pensée de ce photographe polonais, également passionné par le cinématographe, en particulier sur l'idée qu'il se faisait en 1898 des archives filmiques, voir Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire. La photographie animée* (Magdalena Mazaraki, dir.), Paris, AFRHC/Cinémathèque française, 2006.

comme un moment de pure « manifestation visuelle »¹⁰ où le public de l'arrière est mis en situation privilégiée pour contempler ce que les soldats eux-mêmes voient de leur poste d'observation. Je pense notamment aux nombreux plans d'ensemble saisis à travers une meurtrière ou par-dessus le parapet des tranchées, ou à ces panoramiques droite-gauche ou gauche-droite, voire les deux l'un à la suite de l'autre, ou encore à ces étonnantes visions circulaires où la caméra effectue une rotation sur son axe à 360° pour parcourir le champ de bataille. Quand on regarde ces compositions visuelles qui aujourd'hui fascinent et inclinent à la mélancolie, on oublierait presque la tragédie qui se joue dans les paysages

Un cameraman français et son assistant sur le front vers la ferme d'Hurtebise (Aisne) (12 septembre 1917). Cette plaque stéréoscopique (de Maurice Boulay) montre bien la dangerosité de la prise de vue en première ligne, au dessus du parapet (collection ECPAD).

qu'elles montrent. En englobant lentement tout l'espace du territoire alentour, ces plans correspondent à une optimisation du point de vue (l'opérateur braque son objectif en direction du *no man's land*, cherche à « tourner », à enregistrer tout ce qu'il est possible de voir d'où il est) qui vise à offrir au spectateur une perception idéale. Par la sensation qu'ils procurent, ils paraissent investis d'une authentique puissance de captation du réel. Les titres ou les intertitres de certains films insistent d'ailleurs sur le fait qu'ils permettent de « transporter » visuellement le spectateur aux côtés des soldats, dans les zones de combats, et de confondre son regard avec le leur. Ces panoramiques s'inscrivent dans l'héritage des vues topographiques de la peinture académique qui représentaient les batailles selon la logique spatiale de la contemplation. Ils prolongent l'obsession panoptique du XIX^e siècle, les nombreux dioramas et panoramas d'événements militaires qui eurent tant de succès auprès du public européen durant la Belle Époque. Il y a là, incontestablement, les restes d'une pratique culturelle plus ancienne, ou, pour repren-

10. Tom Gunning, « Attractions, truquages et photogénie : l'explosion du présent dans les films à trucs français produits entre 1896 et 1907 », dans Jean A. Gili, Michèle Lagny, Michel Marie, Vincent Pinel (dir.), *les Vingt premières années du cinéma français*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1996, p. 179.

dre une expression utilisée par André Gaudreault dans son dernier livre, des « relations intermédiaires » qui traduisent une continuité avec une « série culturelle » antérieure à la cinématographie¹¹.

En examinant en détail les films officiels, on s'aperçoit que la visibilité de la Grande Guerre est loin d'être monolithique. Elle est constituée au contraire de nombreuses et diverses représentations à travers lesquelles s'est affirmée une vision spécifique et évolutive de l'événement. En outre, du fait même de leur durée, des contradictions subsistent au sein des vues animées. En d'autres termes, les images résistent à l'univocité recherchée par le regard de ceux qui les tournent et le discours de ceux qui les utilisent. Quelques années plus tard, Walter Benjamin verra d'ailleurs, dans la façon dont la caméra se représente le monde qui l'entoure, la spécificité du cinéma. Ce que l'œil voit sans faire attention, la caméra l'enregistre, le rend visible, et « pour la première fois, elle ouvre l'accès à l'inconscient visuel »¹² écrit-il en 1935. Une idée qui sera développée ensuite par Siegfried Kracauer¹³.

Entre 1915 et 1918, il y a d'abord le cas des images qui se sont immiscées dans les espaces laissés vacants par la censure qui n'est pas infaillible. Ensuite, on constate que même celles *a priori* contrôlées par les autorités parvenaient partiellement à leur échapper. Dans nombre d'entre elles un espace s'ouvre au doute, au questionnement, à l'embarras. Et la révélation de l'involontaire, de l'imprévu, cause parfois un effet inattendu. D'autant plus que les spectateurs qui les voyaient disposaient, pourrait-on dire, d'une contre-information découlant de leur propre connaissance des faits (nourrie notamment des récits des permissionnaires qui ont instauré un va-et-vient quasi continu entre le front et l'arrière¹⁴), et qu'ils pouvaient ainsi les interpréter à leur façon (le public n'ignore pas que les morts sont nombreux), avec leur sensibilité. Par conséquent, la circulation de toutes ces images ne peut être assimilée à un processus implacable et aveuglant. Ainsi, plutôt que de se focaliser sur les déterminations supposées et le schématisme des idéologies véhiculées, mieux vaut s'interroger sur les relations autrement complexes qui s'installeraient entre ces images et ceux qui les regardaient.

On constate qu'il est fréquent que les bandes d'actualité rendent visibles d'autres formes de réalité que celle qu'elles visent. Dans chaque plan arraché au réel, même le plus anodin, il y a toujours un aspect qui retient le regard. Une certaine habitude, un apprentissage conduisent à y repérer une nuée d'indices qui sont autant de traces matérielles de la présence du temps et de l'empreinte des faits. C'est la part du hasard qui s'immisce dans les prises de vues, y laissant toutes sortes de micro-événements sans signification apparente, ou au contraire pleins de sens, de sous-entendus. Cela frappera les premiers observateurs attentionnés qui se pencheront sur la matière archivistique, tels Ricciotto Canudo, Esther Choub et Germaine Dulac, puis Benjamin et Kracauer, déjà cités. Tous notent en effet que cet imprévu qui se glisse parfois dans l'interstice des images, indépendamment de ceux qui les enregistrent, produit comme un écho au hors champ, un envers suggestif qui se meut à leur périphérie tout en les investissant d'une valeur de témoignage, de preuve. Ces signes disséminés renvoient à une vérité sous-jacente.

11. André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éd., 2008, p. 113.

12. Walter Benjamin, *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44.

13. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960 ; et *l'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006.

14. Voir Emmanuelle Cronier, « Permissions et permissionnaires » dans *l'Encyclopédie de la Grande Guerre. 1914-1918*, sous la dir. de Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker, Paris, Bayard, 2004, pp. 591-599.

C'est flagrant, notamment pendant la Première Guerre mondiale, dans les innombrables plans de ruines montrant l'accumulation incessante de destructions, dans ces lents panoramiques horizontaux du champ de bataille, qui sont autant de traces singulières et frappantes des désastres de la guerre. En évitant la fragmentation du profilique au profit d'une saisie globale, ces images, plus que d'autres, laissent au regard du spectateur davantage de liberté. Simultanément, elles sont dotées d'un potentiel expressif qui semble échapper à toute volonté d'organisation. Avec leur composition visuelle sans limites de temps ni d'espace, elles ont une capacité étonnante à révéler l'atmosphère d'un instant, sa tonalité particulière, son essence. Mais surtout, alors qu'en apparence il ne se passe rien, elles donnent le sentiment que quelque chose d'irréversible est en train de se jouer. Il y a en effet, dans ces paysages d'après la bataille, totalement dévastés (images exceptionnelles à l'époque, devenues tristement banales depuis, qui témoignent de l'énorme capacité de destruction des armements modernes), ravagés par les bombardements, comme la marque d'une sorte de latence, la prédominance de la mort.

En fait, on voit bien que ces images à répétition ne sont pas que de l'ordre de la contemplation anodine. Tels des moments suspendus, elles portent l'empreinte irréductible de ce qui a précédé et qui échappe pour toujours au dicible et au visible : la violence extrême du combat. Paradoxalement, le non vu, le non senti, le non souffert se déduisent de ce qui est montré. Le plan n'est pas seulement l'enregistrement d'une réalité unique et incontestable, mais l'endroit où des indices de natures variées peuvent s'immiscer, se superposer pour suggérer les affrontements passés, l'horreur cachée. La guerre est bien là, dans le trouble jeu de la présence et de l'absence, la tension entre ce que l'on voit et le hors-cadre, ou le hors-champ. Plus important encore, malgré la banalité apparente des scènes filmées, il y a presque toujours quelque chose d'inquiétant qui subsiste. Ces allusions sont comme des manières de déjouer l'invisibilité de la guerre réelle. La durée des plans, leur dimension immersive, les manques et les indices, sont autant d'ouvertures pour le spectateur, lui offrant la possibilité d'imaginer, de compléter les représentations lacunaires, laissant ouvert le champ des significations. Il faut aussi souligner la part de « révélation » liée tout simplement à la présence des corps et des visages des hommes filmés.

En travaillant sur cette période, on se rend compte que les actualités de guerre ont eu un impact considérable, en particulier sur plusieurs cinéastes. Par exemple, Marcel L'Herbier a témoigné, après-coup et à maintes reprises, du choc qu'il avait ressenti en les voyant. Une révélation qu'il décrit notamment dans une interview en 1924 :

C'est dans la vision des actualités de guerre [...] que j'ai compris définitivement l'immense puissance d'émotion, l'immense puissance d'évocation du cinématographe. Dans ces bouts de films qui constituent la cinémathèque la plus grandiose que l'on puisse imaginer et qui, j'en ai peur, sont en train de pourrir dans les caves de quelques archives nationales, il n'y avait pourtant aucun artifice de mise en scène, aucun renforcement de l'effet ; et pourtant, dans aucun film, même de Griffith, on n'aurait pu voir ce tragique essentiel, vital, que dégagent les rampements des hommes qui vont assaillir, l'éclatement des projectiles sur d'innocents villages, la gesticulation effrénée des arbres qui se tordent une dernière fois sous une bise d'enfer pour aller s'abîmer parmi les morts¹⁵.

15. Ce texte, retrouvé sous forme de coupure de presse dans les archives de Marcel L'Herbier, aurait été publié dans *Ciné-Magazine* en 1924.

Ces propos, certes tenus *a posteriori*, confirment à quel point les vues d'actualités étaient un enjeu majeur d'émotion collective, avant de devenir une incontournable mémoire visuelle de la guerre.

La durée de la guerre finit par imposer une autre temporalité cinématographique

Si les premières bandes d'actualité sont montées au fur et à mesure des tournages, à partir de 1916, l'année des deux plus grandes batailles de la guerre, Verdun et la Somme, alors qu'on ignore quand s'arrêteront les hostilités, on commence à piocher dans les *stock-shots*. Apparaissent ainsi les « films composés », selon l'expression de l'époque. Réalisés dans une perspective documentaire, faits de plans de diverses provenances rassemblés pour la circonstance en un tout cohérent, ils sont parfois structurés autour d'une petite trame fictionnelle. Ces films, dont le format excède celui du simple reportage d'actualité, sont destinés à donner au public des informations détaillées sur tel ou tel sujet lié à la guerre. Assez vite, compte tenu de la durée du conflit, ce type de montage va être utilisé pour en dresser des tableaux rétrospectifs, donnant ainsi naissance, d'une certaine façon, à ce qu'on appelle le documentaire historique. De ce point de vue, la démarche d'un cinéaste comme Henri Desfontaines, aujourd'hui oublié, a été déterminante. Il accomplit en effet des compilations d'images autour d'un thème donné dans des formats de type court ou long-métrage. De plus, il innove en faisant des documentaires ayant une trame fictionnelle. Par exemple *la Puissance militaire de la France*, datant de 1917, structuré en cinq parties, montre l'effort accompli par le pays, à l'avant et à l'arrière, justifiant ainsi les exigences d'une guerre totale. Le cadre choisi est une conversation entre le maréchal Joffre et le général Pershing. Le premier, qui semble répondre à une question de son interlocuteur américain, explique au spectateur ce que la France a dû faire, depuis le début des combats, pour tenter de l'emporter. Et l'évocation de cet investissement se concrétise sous nos yeux par l'intermédiaire d'un imposant assemblage d'images enregistrées pendant trois ans. Une démonstration de force, qui repose aussi sur un montage impressionnant (notamment dans la séquence très rythmée des tirs d'artillerie et d'explosions qui est composée de plans saisis dans différents secteurs du front), destinée à convaincre que la nation maîtrise totalement la situation. Émile Vuillermoz dans *le Temps* n'hésite pas à parler d'une nouvelle écriture par l'image de l'histoire contemporaine :

Car le cinéma, sans altérer en rien la vérité, est le plus merveilleux des conteurs, et l'on sent bien qu'il faudrait un poète et un historien de génie pour donner de la guerre un raccourci aussi puissant et aussi émouvant que ce récit sincère et bref d'un témoin oculaire qui ne fait pas de littérature !...¹⁶.

La portée de ce film fut considérable, non seulement en France, mais aussi aux États-Unis où il fut largement diffusé¹⁷. Desfontaines, dans une correspondance avec le metteur en scène André Antoine,

16. Émile Vuillermoz, « La Puissance militaire de la France », *le Temps*, 26 septembre 1917.

17. Le film prolongera, en quelque sorte, la mission de Joffre en Amérique en avril 1917 dont l'objectif était de convaincre le président Woodrow Wilson de préparer son armée à la guerre.

Affiche publicitaire de la firme Pathé pour les actualités de guerre (1915).
On reconnaît, accroupi, Alfred Machin (collection Historial de la Grande Guerre).

dont il fut l'élève puis l'assistant avant de faire du cinéma, déclare que les exigences des services de propagande à l'étranger (en l'occurrence ici, pour un film destiné à l'Amérique) l'ont obligé à faire simple, loin de toute démarche artistique :

On ne doit pas pour le but particulier à atteindre envisager en ce moment le cinéma au point de vue général [...] Il s'agit de soutenir un moral, de montrer les responsabilités, les crimes allemands... et ceci par des images pour enfant [...] L'avenir n'est pas inquiétant pour notre art cinématographique mais, pour le présent, la propagande se fait et doit se faire avec des cartes postales et non des œuvres d'art... Autrement le but n'est pas atteint, c'est-à-dire de pénétrer les classes simples... On les éduquera peu à peu, à petites doses¹⁸.

La mise en ordre pratiquée par Desfontaines, qui vise à rendre compte de l'événement dans sa totalité, à lui donner une intelligibilité propre, l'amène d'une part à modifier la temporalité des images utilisées, et d'autre part à réorganiser la discontinuité de ces dernières, à les confronter les unes aux autres. Cette transformation de la nature documentaire du récit cinématographique apparaît comme une nécessité pour élaborer une histoire explicative de la guerre. Mes recherches m'ont amené à formuler l'hypothèse que le « film composé », c'est-à-dire de réemploi, prend son essor et se multiplie au cours de l'année 1918 et après la fin de la guerre, alors même qu'on assiste à un engouement pour les images créatrices de mémoire et de souvenirs et que la notion d'« image d'archives » se forme, ainsi que celle de « cinémathèque ». Le désir de conserver cet ensemble de vues inestimables des quatre années de guerre n'est sans doute pas étranger à la prise de conscience collective d'être passé, selon les mots de Paul Valéry, tout près de « l'abîme de l'histoire » : désormais « nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie » écrit-il en 1919¹⁹.

Les images de la Grande Guerre étaient importantes aux yeux des contemporains qui les considéraient comme des réceptacles de leurs souffrances. En tant que persistance d'un passé récent, elles permettront de perpétuer le souvenir d'une mort de masse qui, pensait-on, n'aura pas été inutile... Les images d'archives, devenues objets de mémoire, seront alors sacralisées, on se souciera de les sauvegarder et de les stocker correctement (les Archives photographiques d'Art et d'Histoire, une société anonyme sous le patronage du ministère de l'Instruction publique, en sera chargée dès 1919). On s'efforcera aussi d'en respecter l'intégrité. Contrairement à ce qu'écrivent, en 1961, les historiens du cinéma, René Jeanne et Charles Ford, les images d'archives de la Grande Guerre n'ont pas été détruites par les Allemands à leur arrivée à Paris en juin 1940²⁰. Elles ont traversé les affres de la Seconde Guerre mondiale et sont désormais conservées dans les casemates du Fort d'Ivry, où se trouve l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense (ECPAD). Ces images constituent une source inestimable pour les chercheurs, et un inépuisable réservoir pour les réalisateurs. Devenues avec le temps de simples documents, on maintiendra leur présence dans chaque film sur la Grande Guerre,

18. Lettre d'Henri Desfontaines à André Antoine, 6 juin 1918, collection BnF, bibliothèque des Arts du spectacle.

19. Paul Valéry, « La crise de l'esprit », lettre publiée dans le *London Weekly Athenaeum*, 11 avril 1919, reproduite dans *Paul Valéry. Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, « La Pléiade », pp. 988-1014.

20. René Jeanne et Charles Ford, *le Cinéma et la presse - 1895-1960*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 204.

telle une caution historique indispensable. Elles seront ainsi utilisées dans un cadre mémoriel, jusqu'à faire l'objet, plus récemment, d'un recyclage télévisuel en période de commémoration. Comme si le regard sur 14-18 n'était pas possible sans elles. On peut néanmoins regretter qu'au-delà de leur capacité illustrative, on s'interroge rarement sur leur véritable valeur de témoignage ou sur leurs caractéristiques propres.

Pour bien comprendre les enjeux qui se cristallisent autour de ces images au cours des décennies suivantes, il importe d'en explorer les conditions d'utilisation à l'époque. À l'euphorie de la paix va succéder le sombre bilan de l'après-guerre. Ainsi, dans les années qui suivent l'armistice, il s'est agi de donner un sens posthume à ce désastre humain. En fait, un débat sur le passage des images de guerre du rôle patriotique au rôle historique, et sur leur réappropriation par une instance énonciatrice pour raconter l'histoire du conflit, débute à peine les combats terminés. La revue *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis* le mentionne dans son édition du 11 juillet 1919 :

La section photographique et cinématographique de l'armée qui a eu l'insigne honneur de prendre toutes les actions d'éclat de guerre et qui, depuis l'armistice continue à accaparer pour elle seule, tous les faits qui marquent une date au cadran de l'Histoire, la section cinématographique se doit, à elle-même, avant de terminer ses travaux, de constituer les éléments d'un musée cinématographique qui permettra aux générations futures de revivre par l'image la glorieuse épopée de 1914-1918. Les historiens devront s'appuyer sur ces documents visuels pour décrire cette guerre, et la légende, espérons-le, ne pourra plus faire place à la réalité [...]. Cette guerre peut être la dernière, à la condition que les générations futures n'ignorent rien de la Vérité.²¹

On pourrait ainsi renvoyer aux discussions que la question de leur conservation a provoquées au cours des décennies suivantes. En tout cas, leur montage dans des « films composés » mettant en œuvre la mémoire du conflit va se développer. Si le « genre » atteint un point d'orgue juste après l'armistice, il connaît néanmoins une baisse importante de production entre 1920 et 1926. Il redémarre de manière significative à partir de 1927-28, c'est-à-dire au moment de dates anniversaires, des premières commémorations liées à la Grande Guerre. D'autres films « de réemploi » sont réalisés durant les années 1930. Apparaît alors une nouvelle appellation : celle de « film de montage ». Elle est notamment utilisée par Maurice Bardèche et Robert Brasillach dans leur *Histoire du cinéma* de 1935. Les deux auteurs, qui accordent de l'intérêt à ce qu'ils nomment les « documents bruts », et tout particulièrement aux « documents incomparables » des actualités de 1914-1918, considèrent d'ailleurs que leurs usages ultérieurs sont souvent critiquables :

À l'heure qu'il est, aux archives des Musées de l'Armée, dorment encore des milliers de kilomètres de pellicule, que peu de gens ont pu voir. Parfois, on en exhume quelques mètres, après consultation des autorités, et on intercale ces images vivantes dans un film, ou bien, comme cela s'est vu, on fabrique un

film de montage, sonorisé après coup, et généralement accompagné de commentaires indignes et d'une extraordinaire indécence.²²

Durant les années 1920-1930, les images d'archives servent de médiation pour transmettre un message pacifique aux jeunes générations et lutter contre l'amnésie des parents. Il s'agit alors d'instruire, de réveiller les consciences trop tranquilles, d'empêcher l'oubli. Au même moment, il est fréquent de débattre sur la question du « montage » dans la sphère esthétique, c'est-à-dire du rôle de l'art moderne qui décompose et réorganise l'ordre des choses. Le choc du premier conflit mondial, son gigantisme, sa dimension éclatée et ses effroyables conséquences ont contribué à regarder le monde avec un œil neuf. Cette guerre où l'homme fut réduit à l'état de matériau brut au service d'une logique productiviste, d'une humanité désincarnée, a provoqué une mutation dans le régime du montage²³. Ainsi Kracauer propose-t-il en 1931 de prendre le matériau disponible dans les archives pour composer des montages originaux : « les images des actualités cinématographiques y gagneraient une plus grande acuité de vue »²⁴.

La restitution illustrative totale

Il est parfois difficile aujourd'hui de démêler les images de la Première Guerre mondiale avec discernement, de saisir leur sens véritable. Nous ne connaissons plus la nature des liens que les spectateurs tissaient avec elles, nous avons perdu toute idée des sentiments qui animaient les contemporains à leur égard. Les logiques ne sont plus les mêmes. Nous avons « oublié », en quelque sorte, les relations singulières que ces images avaient avec l'absence, la perte puis la mémoire. Là réside sans doute toute la difficulté de leur compréhension et de leur utilisation. Il n'en demeure pas moins vrai que nous avons une responsabilité face à cette somme d'archives visuelles dont nous sommes désormais légataires. Et il faut bien admettre, au-delà des nécessités de leur conservation, qu'il n'est pas acceptable d'en faire n'importe quoi. Pourtant, dans le contexte contemporain du retour sur le passé, on constate la multiplication des montages additionnels, qui accumulent toujours plus d'images « inédites » pour « lisser » l'histoire. Peut-être ces productions sont-elles en conformité avec nos sociétés en panne d'avenir et de projet, où les repères idéologiques et historiques sont plus que jamais brouillés. Au point que l'histoire devient une

22. Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, éditions Robert Denoël, 1935, nouvelle édition 1943, p. 82.

23. Sur la question du « démontage » et de la recomposition de l'actualité par certains artistes ou intellectuels, durant les années 1920-1930, voir la démonstration de Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire*, 1, Paris, Minuit, 2009, notamment à propos de l'œuvre littéraire de Bertolt Brecht (ou de celle de Karl Kraus en lien direct avec la Grande Guerre dans *les Derniers jours de l'humanité*, une pièce de théâtre monumentale), qui constitue un élément essentiel de la poétique du dramaturge à cette époque. La Seconde Guerre mondiale l'amènera à prolonger sa réflexion sur le montage, via le photomontage, dans son album intitulé *ABC de la guerre*.

24. Siegfried Kracauer, « Les actualités cinématographiques » (1931), traduction S. Cornille, le *Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 126.

21. E.-L. Fouquet, « Le musée de l'Histoire », *le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, 11 juillet 1919.

ressource de plus en plus instrumentalisée. En définitive, en reprenant la grille de lecture de Paul Ricoeur, nous pourrions dire que nous sommes passés de la « mémoire obligée » à la « mémoire manipulée »²⁵.

La plupart des films de montage sur 14-18, on l'a vu, tentent d'appréhender le conflit dans son intégralité en s'appuyant sur des plans d'archives et sur un commentaire unificateur en voix *off*. L'une des nouveautés, comme le prouve, entre autres, *14-18: le bruit et la fureur* (2008), de Jean-François Delassus, c'est que nous assistons désormais à une course à la spectacularisation. Si je ne mets pas en cause la validité de la dimension historiographique du projet – le livre qui a servi de référence est *14-18: retrouver la guerre* de Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, cette dernière est d'ailleurs la conseillère historique du film²⁶ –, je suis en revanche peu convaincu par sa mise en forme beaucoup trop démonstrative, pour ne pas dire caricaturale. Selon moi le problème de fond tient surtout au parti pris de réalisation, discutable puisqu'il repose sur le principe, très daté dans le domaine du documentaire historique, qu'on peut appeler « la restitution illustrative totale » qui n'accorde pas d'existence propre aux documents visuels utilisés ni à leur contexte d'enregistrement. Pire, les images d'archives sont vidées de leur intensité vécue pour devenir de simples illustrations d'une histoire résolue.

Le récit démarre comme une sorte de *flash-back* et s'organise sur un axe chronologique. La prétention fictionnelle affichée dès le générique de début, où la mention des participants à la réalisation apparaît en surimpression sur des images d'archives du champ de bataille dévasté en 1918, est accentuée par la musique de Marc Tomasi qui ressemble à celle d'un *blockbuster*. Une voix annonce alors qu'elle va nous raconter l'histoire de la Grande Guerre, rendre sa violence palpable, et nous prévient que « certaines images sont terribles ». En fait, il s'agit d'un « faux » témoignage. Le monologue de ce soldat qui est allé au front et qui raconte *son* histoire a été fabriqué de toutes pièces. Avec un point de vue tantôt interne tantôt externe, souvent omniscient (il était partout, en particulier dans les secteurs les plus dangereux, il a tout vu, tout compris), il promet au spectateur de lui apprendre toute la vérité et de rendre enfin sensible l'expérience des combattants. En fait, il y a eu une première version du film, visible dans l'édition DVD, intitulée *14-18, une guerre immense*, qui a été refusée par France 2. Puis une seconde, celle finalement diffusée par la chaîne, avec l'apport de la scénariste Isabelle Rabineau qui a inventé un autre personnage, Léon, dont le narrateur parle comme d'un ami. Certes, ce travail de réécriture a rendu l'ensemble plus fluide. Mais, sans doute pour faire consensus, les deux copains ont été imaginés avec des profils opposés, qui, d'une certaine façon, renvoient aux querelles historiographiques entre « l'école de Péronne » et celle du CRID²⁷, mais en les caricaturant toutes les deux puisque l'un parle du « consentement à la guerre » pour la patrie jusqu'à plus soif, alors que l'autre, à l'inverse, apparaît comme un ardent pacifiste, presque un « mutin » à la

fin du conflit²⁸. En fait, cette alliance des contraires et les affirmations péremptoires du commentaire lu par le comédien Alexandre Astier contribuent à décrédibiliser la démonstration du film. Ce n'est pas la « capacité cognitive » de la fiction qui pose problème, mais l'imbrication du récit factuel et du récit fictionnel ne fonctionne pas, tant les situations relatées et vécues par les protagonistes sont invraisemblables. Si, dans le domaine scientifique, les problématiques distinctes et les résultats des chercheurs peuvent se compléter, il est plus difficile de les cumuler dans un personnage inventé pour les besoins de la fiction car les processus explicatifs sont incomparables. Même si l'on comprend que la stratégie à l'œuvre est de capter l'attention d'une majorité de téléspectateurs par tous les moyens, à force de soumettre sa réalisation à la logique de l'attrape-tout, Delassus finit par donner l'impression qu'il ne sait plus où il va.

Ce n'est guère mieux du côté des images. Pour illustrer son autobiographie fictive, Delassus procède à un regroupement de toutes sortes de documents, sans les identifier ni les distinguer, et sans tenir compte de leur spécificité, dans l'unique but d'en faire un instrument de crédibilité pour reconstituer l'histoire censée se dérouler entièrement sous nos yeux. Il y a là une troublante parenté avec la « télé-réalité » qui, aux dépens du contenu, prétend tout montrer, et où toutes les images se valent et s'oublient. François Jost, dans un de ses derniers livres, parle d'ailleurs d'une contamination de plus en plus courante des pratiques documentaires par la « télé-réalité »²⁹. Les mécanismes sont en effet comparables quand les implications éthiques sont différentes.

C'est notamment évident dans la façon d'amalgamer des plans d'époque décontextualisés et d'autres de fictions plus au moins récentes qui sont citées. Ce type de raccord, s'il a le mérite d'attirer l'attention sur des aspects de l'histoire absents des images d'archives, demeure trompeur quant au fond car il fonctionne comme si l'on pouvait tout faire communiquer, tout mettre sur un même pied d'égalité, alors qu'il est clair qu'une telle juxtaposition aboutit à une discutable confusion des genres. S'il existe un immense réservoir d'images datant de la Grande Guerre, il n'en demeure pas moins vrai que tout n'a pas été filmé, et comme cela a été souligné précédemment, il y a des faits qui sont invisibles ou presque. Or, c'est justement ça qui est intéressant. Ces manques ont du sens qu'il faut expliquer au lieu de les combler en repassant par des représentations fictionnelles plus ou moins connues. C'est tout le paradoxe du film de Jean-François Delassus qui assure faire œuvre d'histoire avec des images dont il occulte l'historicité. Au demeurant, il ne suffit pas de parsemer la réalisation de références explicites au cinéma, en montrant des caméras ou en matérialisant des projections, pour introduire une dimension réflexive sur le dispositif cinématographique. D'ailleurs, même la citation littérale de Chaplin, sous la forme d'une séance de *Charlot soldat* organisée par le « cinéma aux armées », est anachronique puisque le film n'a été diffusé en France qu'au début de l'année 1919³⁰.

25. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2000, p. 83.

26. Pour plus d'informations sur la genèse de ce documentaire, la part réelle qu'y a prise l'historienne Annette Becker, et sur les enjeux formels et historiographiques qu'il recèle, voir « Sans bruit ni fureur. Entretien d'Annette Becker et Laurent Véray réalisé par Philippe Mesnard » dans le dossier « Le traitement de l'histoire dans les documentaires filmiques » de la revue *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 108, juillet-septembre 2010, pp. 103-117.

27. « L'école de Péronne » regroupe des historiens rattachés au Centre de recherche historique de l'Historial de la Grande Guerre à Péronne (Somme). Le CRID, Collectif de recherche international et de débat sur la guerre de 1914-1918, est une association de chercheurs fondée en 2005 et située à Craonne.

28. Les deux hypothèses sur la question de la résistance des soldats durant les quatre années de guerre endurées sont les suivantes : la thèse de la contrainte insiste sur les mécanismes coercitifs de la machine militaire (discipline, sanctions, exécutions, hiérarchie) ; celle du consentement considère que le patriotisme et les sentiments haineux vis-à-vis de l'ennemi ont permis aux combattants de tenir. Dans les faits, les choses étaient sans doute moins tranchées (si l'on peut dire).

29. François Jost, *Télé-réalité*, Paris, Cavalier bleu éditions, 2009.

30. En fait, Delassus assemble deux passages de ce film dans son montage. La première fois, il utilise un trucage en incrustant l'extrait en noir et blanc dans un plan d'actualité, qui lui est colorisé, montrant en réalité des soldats français qui assistent... à une représentation du théâtre aux armées.

Dans cette réalisation audiovisuelle, la représentation, tant au niveau de l'image que du son, fonctionne par accumulation, excès, profusion, saturation. Cette surabondance de signes hétérogènes, cette surcharge d'éléments relèvent un peu de la logique actuelle de l'amalgame, où tout s'équivaut, s'égale pour coexister. Avec toutes ces transformations, ces usages abusifs, les images perdent de leur puissance évocatrice et le film engendre une forme de disparition. Il y a là, me semble-t-il, un signe symptomatique de la tendance à l'actualisation du passé. Selon l'historien François Hartog, la période contemporaine serait caractérisée à la fois par la perte de l'historicité et la prévalence de ce qu'il appelle le « présentisme »³¹, qui revient à inverser le rapport passé/présent. En ce qui concerne les représentations audiovisuelles de l'histoire, cela débouche sur le simulacre, c'est-à-dire l'établissement à tout prix d'un lien de proximité simpliste entre hier et aujourd'hui, et cela en conformant les images qui subsistent aux modalités de la perception actuelle. La manifestation la plus visible de ce phénomène, pour mieux s'adapter aux exigences de la diffusion numérique, est le passage du format originel en 4/3 en 16/9° (autrement dit en aplatissant le cadrage on déforme en écrasant les proportions) et la colorisation, un procédé supposé rendre les images anciennes plus accessibles au téléspectateur (la technique utilisée pour *14-18, le bruit et la fureur* a été mise au point par le laboratoire belge Digital Graphic). Il est d'ailleurs mensonger de dire pour désigner ces opérations techniques, comme le font les producteurs, les réalisateurs et les chaînes, qu'il s'agit d'une restauration des images.

L'actualisation du temps, voire son effacement

L'un des arguments parmi les plus usités pour vanter les mérites de la colorisation est d'apporter un surcroît de réalisme. Elle permettrait, disent ses défenseurs, de montrer les faits tels que les contemporains les auraient vus, vécus et ressentis. L'idéologie de la transparence du médium cinématographique, c'est-à-dire la thèse de l'exactitude documentaire des naturalismes naïfs, retrouve donc une seconde jeunesse grâce aux nouvelles technologies numériques qui donneraient le sentiment d'une plus juste évocation du passé. Alors qu'en fait, cette perception plus « objective » ne correspond qu'à un état donné du développement des modes de représentation de la réalité, ou plus exactement à une forme provisoire de catégories avec lesquelles on l'appréhende. Par ailleurs, on peut difficilement admettre l'argument selon lequel il suffirait de restituer la réalité apparente des choses le plus fidèlement possible pour en comprendre les tenants et les aboutissants. La colorisation tend au contraire à effacer la justesse de la composition d'origine et la force évocatrice du noir et blanc. Et il est permis de se demander si, en lissant ainsi les images, on ne brouille pas la vision du spectateur au point de le rendre incapable de distinguer ce qui différencie ces images les unes des autres. Même l'argument utilisé par l'équipe de *14-18, le bruit et la fureur*, repris dans les bonus du DVD, selon lequel la colorisation s'inspirerait des plaques autochromes de l'époque, ne tient pas. C'est même un contresens. Ces photographies en couleur exigeaient, on le sait, un matériel lourd et un long temps de pose excluant ainsi de nombreux

sujets qu'en revanche on a pu filmer. Conçues pour être contemplées dans la durée, à l'instar des plans séquences fixes et des lents panoramiques des opérateurs de cinéma, les autochromes proposent au spectateur une représentation fondée sur l'immobilité et par conséquent assez éloignée de ce qu'imposent la surcharge iconique et l'emphase de la tendance télévisuelle actuelle.

Au cinéma, le montage, en définissant un rythme de lecture des images, permet de révéler leur contenu latent ; ici, au contraire, il sert à niveler le tout. Cette prééminence de la « surface » confond inévitablement les repères du spectateur. De même, le narratif, tellement dominant, écrase, d'une certaine façon, la matière cinématographique, et consume entièrement la réalité intrinsèque des images. Dans un environnement où le virtuel domine de plus en plus, je trouve ce procédé dangereux qui induit à une sorte de négation du référent (l'image d'archive en tant que telle avec ses particularités, ses qualités mais aussi ses défauts, ses imperfections qu'il ne faut pas gommer mais rendre significatives) qui peut semer le doute dans les esprits et conduire à toutes les falsifications : après tout, cette actualisation des images n'est rien d'autre qu'une forme de manipulation. L'exemple le plus aberrant de ce brouillage des repères concerne la colorisation de nombreux plans du film de fiction de Léon Poirier, *Verdun, visions d'histoire* (1928), qui, parce qu'ils ont une apparence documentaire très convaincante, sont traités comme les plans d'actualités d'époque auxquels ils sont raccordés, c'est-à-dire colorisés afin de donner à l'ensemble une fausse unité. Jean-François Delassus, qui ne cite jamais le film de Poirier, hormis dans le générique de fin, passe ainsi outre les controverses sur le non-respect des choix artistiques des cinéastes qui avaient éclaté au milieu des années 1980, lors des premières tentatives de colorisation de la fiction.

C'est d'autant plus paradoxal que le producteur (Program 33) et le diffuseur (France 2), dans leurs discours promotionnels respectifs avant la diffusion de *14-18 : le bruit et la fureur*, ont mis en avant d'une part une soi-disant dimension pédagogique, et d'autre part l'aspect novateur et moderne du projet. Or la seule nouveauté dont peut se targuer cette réalisation, c'est d'avoir eu largement recours à des effets sophistiqués pour coloriser les images anciennes et créer une bande son en tous points comparable à celle d'un film de guerre contemporain (plus de 90 pistes ont été utilisées pour ce film, du jamais vu nous dit-on, afin que les bruits de la guerre nous assaillent de toutes parts), allant même jusqu'à imaginer des dialogues purement fictifs entre les soldats qui apparaissent dans les plans d'archives (« Pour la première fois, les images d'archives muettes se mettent à parler » annonce un slogan publicitaire de France 2), des conversations qu'il n'était alors pas possible d'enregistrer³². On pourrait faire la même remarque au sujet de la musique fortement dramatique. Quant à la supposée « modernité » du film, comme je l'ai dit plus haut, le résultat est exactement inverse puisque avec « la restitution illustrative totale » nous assistons à un retour en arrière, à moins qu'il ne s'agisse de réduire cette « modernité » à une forme d'aplatissement et d'oubli de la teneur historique des images en les recouvrant d'un vernis éclatant.

Cette tendance n'est pas propre à la représentation de la Première Guerre mondiale. Plus récemment, nous avons eu droit à la diffusion de la série en six épisodes, *Apocalypse. La Deuxième Guerre*

31. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil/La librairie du XXI^e siècle, 2003.

32. Il faut aussi préciser que les producteurs de *14-18, le bruit et la fureur*, ont choisi, pour faire des économies (les droits des archives sont en effet payables à la minute), de passer les plans d'époque, tournés à 16 ou 18 images seconde, à 25 images seconde (cadence de la télévision) ; en d'autres termes, de les montrer en accéléré.

mondiale (2009), réalisée par Daniel Costelle et Isabelle Clarke. Contrairement à ce que l'énorme publicité faite autour de cette production à gros budget laisse croire, elle n'a rien d'originale puisqu'elle emprunte, elle aussi, les chemins balisés des compilations d'archives alliant un récit scénarisé à une trame historique. Pour être plus précis, elle s'inscrit dans la lignée directe de la série *les Grandes batailles du passé* inaugurée par Henri de Turenne et Daniel Costelle, produite par Pathé et diffusée à la télévision française entre 1973 et 1977³³. Certes, le montage serré et rythmé donne à *Apocalypse* une intensité saisissante, mais la structure de ce nouvel avatar de l'histoire-bataille est somme toute classique. Elle s'organise autour d'un narrateur qui relate les temps forts du conflit : l'effondrement de la France au printemps 1940 jusqu'à la victoire alliée en 1944-1945, en passant par la résistance de la Grande-Bretagne, l'entrée en guerre de l'URSS et des États-Unis en 1941, le début de l'extermination des Juifs la même année. À la différence de *14-18, le bruit et la fureur*, on peine à dégager une hypothèse historiographique forte et certains aspects sont discutables, telles la diabolisation de Hitler, la présentation relativement indulgente du régime de Vichy, mais aussi des États-Unis, dont on ne dit pas, à l'inverse de ce qu'affirment certaines recherches, qu'ils lancèrent la bombe atomique pour impressionner les Soviétiques plus que pour mettre un terme à la guerre³⁴. Le conflit, comme le titre de la série le laisse entendre, est uniquement traité comme une gigantesque catastrophe, et l'on reste au niveau un peu plat de l'approche chronologique et du thème des « horreurs de la guerre ». En outre, la provenance des images n'est jamais identifiée³⁵. Des plans du film de propagande allemande *Stukas* (1941), une fiction de Karl Ritter destinée en son temps à vanter la toute puissance de l'aviation du III^e Reich, sont même utilisés comme des documents authentiques. L'actualisation de la démarche repose, là encore, sur des procédés numériques de colorisation des images et de modification des bruitages qui visent à créer des stimuli, à impressionner le spectateur et à l'immerger au cœur de l'action. L'objectif de cette surenchère dramaturgique est d'amplifier l'attraction monstreuse. À ce titre, l'affirmation de Daniel Costelle figurant dans le *making of* de la série est significative :

Nous avons utilisé tous les moyens modernes pour aborder l'Histoire d'une façon nouvelle. La série, constituée exclusivement d'images d'archives, a été pensée et conçue avec les outils – narratifs, technologiques – du cinéma. Les archives bénéficient ainsi d'une qualité d'image (en couleur et en haute définition) et de son (mixage en 5.1) tout simplement époustouflante ! De quoi convaincre tout le monde !

Il faut avouer qu'il est difficile de faire mieux dans l'autosatisfaction. D'où cette incroyable

affirmation placée au début du film, « Ceci est la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale », alors qu'aucun historien digne de ce nom n'a participé au projet. Sur ce point les choses sont différentes pour *14-18, le bruit et la fureur*, puisque, on l'a vu, l'historienne Annette Becker, spécialiste de la période, intervient pour pallier les lacunes de l'équipe de réalisation. Cependant, dans les deux cas, on a un peu l'impression que la revendication d'authenticité historique est mise en avant comme n'importe quel autre argument *marketing*.

Conclusion

Compte tenu des taux d'audience élevés obtenus par ces deux réalisations, il est à craindre que les chaînes de télévision, qui produisent aujourd'hui la plupart des documentaires historiques, ne se lancent dans la surenchère³⁶. C'est-à-dire qu'elles confondent plus encore la représentation du passé avec sa spectacularisation, en favorisant l'immersion du public plutôt que la réflexion et la compréhension. Certes, un film ne peut atteindre les mêmes exigences de conceptualisation et d'analyse qu'un ouvrage scientifique. Sans compter qu'il est parfois difficile, lorsqu'on vise un succès à l'audimat, de ne pas céder aux sirènes qui incitent à la facilité et aux effets spectaculaires. Mais lorsqu'on revendique une dimension historique et didactique, comme c'est souvent le cas, ne faut-il pas privilégier les modes explicatifs (aussi bien vis-à-vis des sujets traités que des images qui les représentent) et, plus que d'habitude, savoir s'imposer des limites ? *14-18 Le bruit et la fureur* et la série *Apocalypse* illustrent, à leur façon, de manière symétrique, certains excès actuels, notamment sur la question de l'usage des images d'archives. Ces deux productions audiovisuelles, dont on nous dit qu'elles seraient hors d'atteinte de la critique³⁷, ont en effet en commun de démontrer que toutes les manipulations sont plus que jamais possibles. Le problème posé ne se cantonne plus, comme auparavant à un équilibre entre objectivité scientifique et subjectivité créatrice, entre accès à la connaissance historique et divertissement. Il tient surtout à la non-prise en considération de la spécificité des vues utilisées et de leur historicité, pire à leur banalisation au nom de l'actualisation de l'histoire. Or, nous le savons bien, faire de l'histoire avec le cinéma, c'est autre chose. En fait, c'est tout l'enjeu d'un documentaire dont la portée historique doit être avant tout consubstantielle à la forme choisie pour l'exprimer. Et il est clair, à cet égard, que seules les écritures novatrices et respectueuses d'une éthique peuvent permettre des rapprochements d'images inattendus et féconds, pour ouvrir sur des interprétations plus complexes du passé qu'elles représentent.

36. Après son premier coup d'essai concluant, Jean-François Delassus a d'ailleurs poursuivi dans la même voie puisqu'il a réalisé, sur le même principe que *14-18, le bruit et la fureur*, *le Front populaire, à nous la vie*, diffusé le 5 juillet 2011 sur France 2.

37. Je ne reviens pas ici sur la controverse suscitée par le texte de Georges Didi-Huberman, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irrégardable » (*Libération* du 21 septembre 2009), où le philosophe s'attaque aux arguments massues utilisés pour défendre la série, ni sur la colère de Daniel Costelle, quatre jours plus tard, en direct sur la radio suisse romande, à la suite de l'intervention de l'historien Gianni Haver traité par le réalisateur « d'obscur petit prof » jaloux du gigantesque succès de celle-ci. Je souligne simplement que ces réactions épidermiques sont symptomatiques des excès de la position doctrinale des auteurs de ces films qui prétendent faire de l'histoire tout en refusant la moindre critique.

33. Vingt-huit épisodes coproduits avec dix pays et une vingtaine de réalisateurs. Henri de Turenne, pour désigner ce travail d'équipe, parle de « l'école de Pathé » (voir brochure éditée par la SCAM pour une soirée hommage, le 16 novembre 2004).

34. Sur ce point, voir notamment les travaux de Gar Alperovitz, notamment *Atomic Diplomacy: Hiroshima and Postdam*, New York, Simon & Schuster, 1965 et *The Decision To Use the Atomic Bomb and the Architecture of an American Myth*, New York, Alfred A. Knopf, 1995.

35. Pour plus de détails, voir, entre autres, Thierry Bonzon, « Au risque de l'histoire : usages et mésusages des images d'archives dans la série *Apocalypse* » dans *Vingtième Siècle*, n° 107, juillet-septembre 2010.