

Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »

Par Sylvie Lindeperg, historienne, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Je trouve un peu excessive l'aversion du public actuel contre tout ce qui s'appelle polémique ou paraît l'être. On semble oublier combien de questions importantes n'ont pu être éclaircies que grâce aux contradicteurs, et que les hommes ne seraient d'accord sur quoi que ce fût s'ils ne s'étaient querellés sur rien. « Querelle », c'est en effet le terme dont se sert la bienséance pour stigmatiser toute discussion. Et se quereller est devenu si inconvenant que l'on a moins honte de médire ou de haïr que de poursuivre une querelle », Lessing, 1769 [1] .



Sylvie Lindeperg est historienne, spécialiste du cinéma dans ses rapports à l'histoire. Elle est professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, où elle dirige le Centre d'études et de recherches en histoire et esthétique du cinéma (Cerhec). Elle est l'auteure et la codirectrice d'une dizaine d'ouvrages, parmi lesquels *Les Écrans de l'ombre* (Points Histoire, 2014), *Clio de 5 à 7* (CNRS Éditions, 2000), *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire* (Odile Jacob, 2007), *La Voie des images* (Verdier, 2013). Ses livres, traduits en plusieurs langues, ont été primés en France et à l'étranger, adaptés pour la scène et pour l'écran. Elle est également l'auteure de réalisations multimédias (parmi lesquelles *Images de guerre 1940-1945*, Nouveau Monde éditions, 2005, 2008) et du film de Jean-Louis Comolli *Face aux fantômes* (2009). Elle codirige la Cinémathèque universitaire et est membre du Comité historique de la mission interministérielle des anniversaires des deux guerres mondiales.

Si les archives audiovisuelles sont de plus en plus l'objet d'un engouement généralisé, se pose la question des tensions et contradictions engendrées par des usages très divers. Ces images sont en effet entrées peu à peu dans le champ des historiens, mais sans avoir le statut des archives écrites. Par ailleurs, depuis des années, l'une des tendances dominantes de la production documentaire *mainstream* se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des événements d'un côté, laissée aux professionnels de l'histoire, celle des images de l'autre, considérée comme le domaine réservé du réalisateur. Dans cette perspective, les historiens ont en général pour seule tâche de valider « l'exactitude historique ». Or, à ces mésusages anciens, les techniques numériques ajoutent une nouvelle dimension, en facilitant des manipulations telles la colorisation ou la sonorisation des plans. Sylvie Lindeperg décrit certaines pratiques dominantes du documentaire historique qui relègue l'image d'archive au rang de marchandise et trace quelques pistes en faveur d'un « statut scientifique » des archives audiovisuelles.

Depuis la fin du siècle dernier, et de manière accélérée depuis quelques années, les images d'archive font l'objet de toutes les attentions. Leur attrait se manifeste dans les domaines de la recherche, de l'enseignement, de la création. Elles sont aussi exploitées par les industries culturelles qui les portent à la connaissance d'un large public, « relookées » à grand renfort d'effets numériques. Si l'on peut se réjouir de cet engouement généralisé, il convient de prendre conscience des tensions et des contradictions qu'engendrent ces usages multiples.

Sources incontournables pour l'Histoire de demain, les images filmées ne bénéficient pas d'un statut équivalent à celui des archives écrites. Si elles entrent peu à peu dans le laboratoire des historiens, leur place y demeure marginale. L'invention tardive du cinéma et de l'audiovisuel, les spécificités techniques de leur archivage, leur valeur marchande et les questions juridiques qu'elles soulèvent les placent en marge des règles en vigueur pour la conservation et la communication des archives. Leur intégrité s'en trouve parfois menacée, leur accès demeure inégal. Leurs usages onéreux, souvent prohibitifs, freinent d'autant l'expérimentation de formes innovantes d'écriture de l'histoire dans le cadre de dispositifs pédagogiques et scientifiques.

Parce qu'elles sont entrelacées et interdépendantes, ces questions nécessitent une réflexion de fond associant historiens, cinéastes, pédagogues, producteurs, juristes, archivistes, conservateurs... [2] Je me contenterai de tracer ici quelques pistes sur le « statut scientifique » des archives audiovisuelles et sur certaines pratiques dominantes du documentaire historique, en m'appuyant sur des exemples emblématiques.

L'image comme trace : confronter l'intelligible à la perte

Longtemps négligées par les historiens, les images filmées sont peu à peu reconnues comme des sources précieuses. Elles éclairent les événements sous un jour sensible, en renouvèlent les points de vue, en rouvrent les perspectives ; elles recueillent les visages et les gestes des femmes et des hommes du passé, redonnent corps aux absents de l'histoire, ramènent vers la lumière des faits et des sujets oubliés. Les images d'archives sont aussi les symptômes des mentalités d'une époque, de ses manières de voir et de penser, de façonner l'opinion, de construire les mémoires et fixer les imaginaires. Elles témoignent encore du rôle joué par le cinéma et l'audiovisuel comme agents de l'histoire et vecteurs de mémoire. Car les caméras n'ont pas seulement enregistré le monde ; en le filmant, elles ont contribué à le modifier en profondeur, faisant advenir de nouvelles formes d'historicité et d'événementialité. En ce sens, la prise en compte des archives audiovisuelles déborde très largement le domaine de l'histoire culturelle ; elles constituent un matériau précieux pour une histoire sociale, politique, mentale, symbolique des mondes contemporains.

Si ce constat fait, certes, son chemin dans la « communauté scientifique », les contemporanéistes français sont encore très réticents à reconnaître l'importance des images dans l'écriture de l'histoire, à les intégrer dans leurs recherches et leurs enseignements. Les spécialistes des images filmées sont maintenus aux lisières des départements d'histoire ; si leurs travaux sont moins systématiquement ignorés de leurs pairs, ils exercent leurs magistères en dehors de la discipline. Cette prise de conscience trop lente et tardive freine l'indispensable développement d'un enseignement théorique et méthodologique sur ces sources archivistiques d'un genre particulier. Car l'interprétation des archives filmées doit être soumise à des règles d'autant plus rigoureuses qu'elles sont d'un maniement délicat.

Par leur capacité à rendre visible un passé qui n'est plus, les archives audiovisuelles sont à l'origine de nombreux faux-semblants. Dans *L'Absent de l'histoire*, Michel de Certeau compare la position de l'historien à celle de Robinson Crusoé sur la grève de son île, découvrant « le vestige d'un pied nu empreint sur le sable » : « L'historien parcourt les bords de son présent ; il visite ces plages où l'autre apparaît seulement comme trace de ce qui est passé. Il y installe son industrie. À partir d'empreintes définitivement muettes (ce qui a passé ne reviendra plus, et la voix est à jamais perdue), [...] se construit une mise en scène de l'opération qui confronte l'intelligible à cette perte [3] ».

L'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite ; elle paraît ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique. La captation de la machine cinématographique, parce qu'elle semble retenir à la fois l'empreinte et le pied, offre un surplus de réel qui est à l'origine de nombreuses illusions. La voix enregistrée n'est plus tout à fait la même, mais elle n'est déjà plus tout à fait perdue. Cet effet de présence donne le sentiment que quelque chose de ce qui a passé *revient* ; il peut être en ce sens un piège qui

court-circuite le nécessaire travail d'interprétation. L'appareil d'enregistrement supprime en même temps l'écart structurel entre l'advenu d'un fait et son inscription, modifiant en profondeur les conditions d'écriture et de production de l'histoire.

À la fin du XIX^e siècle, Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois, en même temps qu'ils posaient les bases de la méthode historique et fixaient les règles d'expertise des documents d'archives, avertissaient leurs contemporains que l'Histoire ne pourrait jamais prétendre au statut de science, car elle ne relevait en aucune façon de l'*observation*. Au même moment, l'invention des frères Lumière suscitait l'enthousiasme de quelques contemporains ; elle marquait à leurs yeux l'aube d'une ère nouvelle où, grâce aux caméras, la connaissance du passé deviendrait une « science exacte ». Le critique du *Journal des débats* prophétisait que les chaires d'histoire seraient bientôt « toutes occupées par de simples montreurs de lanterne magique », précisant qu'ainsi, bien des erreurs seraient épargnées aux générations futures. En 1898 toujours, le journaliste du *Petit Moniteur* comparait ces images à « des tranches de passé en bouteilles » qu'il suffirait de laisser vieillir « comme du vin des bons crus avant de les livrer à la consommation » pour faire « revivre » les siècles révolus^[4]. Les images ne seraient pas des traces à interpréter mais des faits mis en boîtes ; leur conservation permettrait aux générations futures de les *observer*. L'Histoire serait rendue dans la plénitude du réel ; la caméra serait un « témoin oculaire véridique et infaillible » ; l'évanescence du témoignage et les défaillances de la mémoire humaine seraient battues en brèche par l'exactitude de la reproduction analogique.

L'idée selon laquelle les archives filmées jouissent d'un statut de « preuve absolue^[5] » livrant une vérité toute armée, incontestable et intangible, n'a jamais perdu de son actualité. Non sans paradoxe, cette croyance a cohabité tout au long du XX^e siècle avec des formes sans cesse plus sophistiquées de manipulation des images, amplifiées par les développements du montage et l'avènement du cinéma sonore. Chaque époque a ainsi projeté sur les images du passé sa psyché, ses rêves et ses fantasmes, les a enrôlées au service de la propagande, en a forcé le sens, les a sollicitées, brusquées sans limites. Les archives filmées se trouvent ainsi prises entre deux écueils contraires : le court-circuit de l'interprétation face à l'illusion d'un passé qui *revient* ; le commentaire sans contrôle qui abuse les images, en fait des surfaces de projection qui réfléchissent les questions et les regards du temps présent.

Face à ce constat, les historiens doivent rappeler que leur métier est d'établir les sources et d'*interpréter* les documents — qu'ils soient écrits, filmés ou photographiés — afin de progresser dans la connaissance des faits et l'intelligence du passé. Il leur revient aussi de redoubler de rigueur en pensant à nouveaux frais le partage qui se joue dans l'image mouvante entre *visibilité* et *lisibilité*. Cette attention exige une culture du cinéma et de l'audiovisuel, une connaissance des techniques et des manières de filmer, une réflexion sur le contexte de la prise de vues et ses rapports avec le hors-champ. Car l'image filmée, il faut le répéter, n'offre jamais qu'une portion de réel, mise en forme et cadrée ; elle est l'expression d'un *point de vue* en même temps qu'elle est une archive des manières de filmer, d'appréhender le monde, de porter un regard sur ses contemporains.

Tandis que la prise en compte des archives audiovisuelles tarde à s'imposer dans les lieux de recherche et de formation, les historiens sont toujours plus nombreux à mettre leur savoir au service du cinéma et de la télévision. Ces collaborations, parfois très fructueuses, sont d'une grande variété ; elles occupent tout le spectre qui va des documentaires grand public aux œuvres les plus expérimentales du cinéma de création. S'il n'est pas le lieu d'en étudier les modalités, certaines pratiques méritent d'être examinées avec attention en ce qu'elles engagent la responsabilité des historiens.

Des images abusées

Depuis de très longues années, l'une des tendances dominantes de la production documentaire *mainstream* se fonde sur la disjonction opérée entre l'histoire des événements d'un côté, celle des images de l'autre. La première justifierait l'appel aux professionnels de l'Histoire, la seconde serait le domaine réservé du réalisateur. Dans cette perspective, les historiens ont pour seule tâche de valider les scissions du récit et « l'exactitude historique » des commentaires, sans avoir prise sur la manière dont les images d'archives sont agencées, travaillées, interprétées, sur la façon dont leur historicité, leur nature et leur statut sont ou non pris en compte. Cette disjonction pose problème : peut-on sérieusement respecter la « vérité historique » si l'histoire des images est totalement faussée, leur sens abusé, leurs déterminations techniques et idéologiques ignorées, niées ? La division du travail en vigueur dans ces productions audiovisuelles leur permet de bénéficier du label historique ; ce sceau scientifique légitime en ce sens des pratiques anhistoriques que le savoir sur les images, en constante progression, rend toujours plus discutables.

Nombre de films sur les événements du XX^e siècle ont connu un âge de l'innocence où la lecture fautive des images précéda le temps de l'Histoire. Les premiers documentaires sur les camps nazis furent tributaires d'un savoir balbutiant et d'une connaissance très lacunaire sur les photographies et les plans d'archives. Ils furent réalisés à une époque où les demandes sociales, symboliques, politiques adressées aux images étaient tout autres [6]. Aujourd'hui, l'horizon de lecture de ces archives photographiques et filmiques est bien différent. Utiliser un plan de fiction pour montrer l'arrivée d'un convoi de déportés juifs sur la rampe de Birkenau ou illustrer leur attente devant la chambre à gaz par des photographies d'exécutions par balles prises en 1941 sur les territoires de l'ex-URSS trahit sciemment le sens des images et fausse la compréhension de l'événement. Car le savoir historique établi au fil des années a permis d'éclairer les étapes successives de l'extermination des Juifs et de distinguer les camps concentration des centres de mise à mort, *y compris en termes d'images*. La volonté de détruire les traces et de rendre le judéocide invisible a fait l'objet de nombreuses réflexions ; elle fut à l'origine de l'œuvre matricielle de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985). Ce que les cinéastes des années 1940 et 1950 ne pouvaient savoir ni comprendre a donc été livré à la connaissance de

leurs successeurs. Que certains d'entre eux reconduisent ces pratiques relève désormais d'une tromperie délibérée ou d'une ignorance peu excusable. Cette désinvolture est particulièrement préoccupante lorsque ces mêmes réalisateurs prétendent transmettre l'histoire et brandissent les images comme des preuves.

Or, à ces mésusages anciens, les techniques numériques ajoutent une nouvelle dimension, en facilitant la colorisation et la sonorisation des plans [7]. Cet habillage *new look* des archives, qui les asservit aux manières de voir du présent, pose donc un problème particulier lorsque ceux qui en usent le font au nom de la vérité historique. C'est le cas d'Isabelle Clarke et de Daniel Costelle dans leur série *Apocalypse* sur laquelle il convient de faire retour en raison de ses effets et de sa médiatisation aussi extrême qu'univoque.

Tout et son contraire

La campagne marketing autour du dernier opus sur la Grande Guerre [8] a en effet imposé l'idée que les débats sur la colorisation étaient clos. Elle a opposé caricaturalement les « anciens » — gardiens orthodoxes du noir et blanc — aux « modernes », adeptes du progrès, convaincus des vertus de la « mise en couleurs ». Elle a réussi à transformer la colorisation en faux nez en escamotant les questions cruciales qui lui sont attachées. Il paraît d'autant plus important de les rappeler ici que ce déferlement médiatique sans nuance [9] et son cortège de superlatifs ont rendu inaudibles les voix de ceux qui contestent ces arguments et en pointent les contradictions [10].

Les réalisateurs et les producteurs d'*Apocalypse* présentent la « mise en couleurs » comme la « seule solution » permettant de « toucher » et de « sensibiliser » à l'Histoire un vaste public, et tout particulièrement les jeunes spectateurs. Elle serait en ce sens un mal nécessaire, une concession faite à leurs habitudes de consommation. Cette justification, quoique péremptoire et condescendante à l'égard des adolescents, mériterait sans doute d'être sérieusement débattue par les pédagogues [11]. Mais il se trouve que l'argument du *moindre mal* est aussitôt contredit par une seconde assertion : la colorisation serait un *must* technologique mis au service de la vérité.

Puisque les opérateurs voyaient la guerre en couleurs, expliquent les réalisateurs, le numérique permet de « corriger les défauts » des images en noir et blanc, de réparer leurs insuffisances techniques, de les rendre « plus vraies » [12]. Au nom d'un discours techniciste, l'absence se trouve transformée en « mutilation », le réel confondu avec son enregistrement.

Car si les cameramen engagés dans ce conflit voyaient le monde en couleurs, ils étaient parfaitement conscients de tourner en noir et blanc. A contrario, lorsqu'ils utilisaient – très rarement — une pellicule couleurs, ils assumaient leurs choix et étaient comptables de leurs

images devant les spectateurs. Ce fut le cas de John Ford lorsqu'il filma la bataille de Midway (1942), s'aidant des couleurs pour construire un hymne à la nation américaine. Dans une parfaite continuité chromatique, le cinéaste joue sur les éclats du soleil couchant pour éclairer les *marines* au repos avant le combat décisif ; puis il les montre hissant la bannière étoilée dont le rouge s'illumine puis conclut son film sur un V de la victoire, tracé en lettre de sang. Lorsque l'équipe d'*Apocalypse. La Seconde Guerre Mondiale* colorise arbitrairement les plans du *Triomphe de la volonté*, elle contribue quant à elle à la production d'un faux. Leni Riefenstahl ayant contribué à mettre en scène le congrès du parti nazi de 1934 pour mieux l'enregistrer et lui offrir sa pleine amplitude auprès du public, elle eût préparé et choisi des effets spécifiques si son film avait été tourné en Agfacolor.

La colorisation systématique empêche donc de penser les différences entre la majorité des films et des prises de vues du conflit enregistrés en noir et blanc et les plans, infiniment moins nombreux, tournés en couleurs. Elle ne permet pas non plus de distinguer les images des professionnels et celles des amateurs – allemands et américains — qui pouvaient alors disposer de pellicule couleurs pour leurs petites caméras. Dans *Apocalypse Hitler* (2011), le lissage par la couleur comble artificiellement l'écart entre ces films d'amateurs et les archives « officielles » et indifférencie ainsi leurs statuts et leurs usages. Comme les films de Leni Riefenstahl, les actualités du régime nazi furent tournées en noir et blanc et montrées en salle ; elles ont contribué à forger un imaginaire de l'événement chez les contemporains ; elles ont *agi* dans le présent de l'histoire. Car si le monde de la Seconde Guerre mondiale était en couleurs avant sa « captation », l'univers mental, les représentations du conflit, l'imaginaire collectif des grandes nations belligérantes furent transmis en noir et blanc. Pendant la même période, les images d'amateurs sont restées cantonnées au cercle des familiers ; elles *n'ont pas été vues* par les spectateurs. Parmi ces séquences, il faut encore distinguer les vues du monde en guerre filmées sur le terrain des professionnels des « films de famille ». Les réalisateurs d'*Apocalypse Hitler* ont mêlé indistinctement aux vues officielles du régime nazi, celles des proches du Führer ; ils ont entretenu la confusion entre les sphères publiques et privées, tout en prenant le risque d'alimenter le vieux cliché de l'homme ordinaire émergeant sous les oripeaux du monstre. Il ne s'agit certes pas de proscrire ces images d'amateurs ni d'en nier l'intérêt ; du moins convient-il de prendre conscience de leur maniement délicat, d'inventer un dispositif permettant de les distinguer et de les confronter aux archives officielles.

Les artifices d'une « réalité augmentée »

Ce sont toutes ces différences de nature et de statut que la colorisation d'*Apocalypse* abolit, imposant une fausse continuité visuelle entre des images aux points de vue dissemblables [13]. Elle permet aussi à Isabelle Clarke et Daniel Costelle de rendre moins décelable leur amalgame persistant entre les documents d'archives et les plans de fictions, qui entretient les spectateurs

dans l'illusion que tous les événements du passé auraient été filmés [14].

Que cette uniformisation par la couleur ait été pratiquée dans *Apocalypse. La Première Guerre mondiale* avec le concours de spécialistes de l'histoire militaire ne la rend ni plus vraie ni plus acceptable ; on pourrait même considérer qu'une telle collaboration aggrave la tromperie. Car ces historiens, présentés comme des garants d'authenticité, permettent aux réalisateurs de certifier que les couleurs ajoutées sont les « vraies couleurs » du passé. Passons sur le fait que leur expertise ne peut guère dépasser le rayon des accessoires militaires — armements, drapeaux, uniformes — et demeure sans effet pour « retrouver » les nuances d'un ciel d'hiver, la couleur de cheveux d'un soldat, celle des yeux d'une passante ; elle ne peut pas plus (et c'est heureux) rendre son arbitrage souverain sur le rouge sang d'une blessure, la carnation d'un visage mutilé ou d'un corps démembré [15]. Le vrai problème est que ces consultants historiques, quelle que soit l'étendue de leur savoir, ne rendent pas leurs « vraies couleurs » aux images : ils les soumettent aux artifices d'une *réalité augmentée*. Car cette colorisation « certifiée conforme », qui s'obstine à nier les coordonnées techniques et l'historicité des âges du visible, ne fait que raviver la vieille illusion d'un passé rendu dans sa complétude, accroître la confusion entre l'événement et son enregistrement filmé. Les images du passé n'y sont pas considérées comme des témoignages, des points de vue sur le monde mais bien comme « la visible réalité des choses, la vérité de l'histoire elle-même en tant qu'elle apparaît d'évidence à l'écran [16] ».

Cette vérité historique, jaillie toute armée de l'image, confère à son tour abusivement l'autorité de la chose vue au commentaire et aux choix narratifs les plus discutables des deux réalisateurs. Comme le souligne André Gunthert, « Costelle et Clarke abritent une narration univoque derrière le matériau documentaire, mobilisé à la fois comme illustration et comme garantie du récit. Cette méthode apparemment inattaquable n'est qu'une illusion au carré, typique de l'histoire officielle [17] ».

Les conseillers historiques d'*Apocalypse. La Première Guerre mondiale* se trouvent pris dans une autre contradiction du discours marketing qui présente la colorisation comme le moyen idéal de « moderniser » le conflit en présentant aux spectateurs des images « plus proches » d'eux. Comme l'explique Isabelle Clarke, leur but avoué est de « se rapprocher des journaux télévisés actuels [18] ». Cette vision sciemment anhistorique affiche tous les symptômes du « présentisme » : elle nivèle l'écart temporel avec le passé, en abolit les distances, en supprime les articulations. Le passé revisité par les réalisateurs d'*Apocalypse* se trouve ramené de force dans un présent entièrement dilaté dont ils épousent les jugements moraux, les manières de voir, de « ressentir », de rendre sensible ; un « présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabricant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin [19] ».

Ainsi « modernisées », les deux guerres mondiales traitées par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, commentées par la voix de Mathieu Kassovitz, soumises à la charte graphique de la « marque » *Apocalypse*, présentent le même visage lifté par les techniques numériques.

Chaque épisode propose aux spectateurs une plongée en apnée dans l'image et le son, un montage trépidant qui pulvérise la durée des plans, une vision du passé gouvernée par la sollicitation exclusive des affects et des sens. Et puisque l'on annonce déjà, avec Staline et la Guerre froide, de nouvelles saisons sous franchise « Apocalypse », il est à craindre que tous les événements du XX^e siècle, revisités par Clarke et Costelle, seront bientôt soumis à la même vision eschatologique de l'Histoire qui reconduit le fatalisme des peuples devant la catastrophe, entretient la terreur impuissante des victimes devant la « folie des tyrans », plutôt que de tenter d'éclairer les causes multiples de leur prise de pouvoir, d'éveiller l'intelligence critique du citoyen devant l'Histoire, d'armer le regard du spectateur devant l'image.

Ces missions sont celles d'un service public respectueux de son audience. Et l'on peut considérer comme un facteur aggravant qu'*Apocalypse* soit coproduit par France Télévisions, financé avec l'argent de la redevance. Ce, d'autant plus que cette série a des retombées dans l'enseignement secondaire (certains professeurs de collèges ou de lycées utilisant en classe ses archives trafiquées) et dans le domaine de la conservation des archives. L'Institut national de l'audiovisuel (Ina) n'envisage-t-il pas la mise en place d'un service de colorisation qui lui permettrait de rentabiliser ses stocks en vendant des images « rafraichies » par ses soins ? Accepterait-on sans débat que la Banque de France ouvre une antenne spécialisée dans la fausse monnaie ou que les Archives nationales se livrent à des retouches sur les documents dont elles ont la charge pour les rendre plus attractifs ? Ces différences donnent la mesure du traitement singulier réservé aux archives filmées, soumises à un flou juridique persistant, reléguées au triste destin de marchandises dont il suffirait d'acquitter les droits patrimoniaux pour être quitte des servitudes historiques et morales que leur usage requiert.

Pour une réflexion éthique sur la maltraitance des images

L'asservissement des archives filmées aux lois conjuguées du commerce et du spectacle se limitera d'autant moins à la colorisation que les innovations techniques offriront des effets de réel toujours plus « époustouflants »^[20]. Après les photographies en relief, les recherches acoustiques permettront bientôt de recréer la voix de grands personnages du passé et de les faire parler sur des documents muets. Gageons que des conseillers historiques seront à nouveau consultés pour valider la tessiture de voix de Raspoutine ou de l'empereur Guillaume II.

Si les techniques numériques facilitent la métamorphose sans limite des traces du passé ne doivent-elles pas susciter une réflexion éthique équivalente à celle qui accompagne les progrès de la médecine ? Si les avancées technologiques ne sauraient être remises en cause ni bien évidemment proscrites ^[21], les historiens n'ont-ils pas la responsabilité d'en pointer les effets pervers lorsqu'elles contribuent à travestir la vérité historique ? L'appauvrissant concert

médiatique orchestré autour d'*Apocalypse* prétend faire de son succès public un argument d'autorité qui l'imposerait comme la panacée des documentaires de *prime time*, « la seule solution » pour toucher le « grand public ». C'est faire peu de cas des réalisateurs – il en reste — qui s'adressent à une large audience en inventant des formes exigeantes et estiment que la conquête du public ne saurait s'accomplir par la maltraitance des images, au mépris de l'Histoire [22].

Encourager la diversité, promouvoir d'autres manières de faire, discuter publiquement des usages des archives filmées sont des ardues nécessités. Elles soulèvent des questions éminemment politiques ; elles engagent le futur ; elles préfigurent les conditions d'écriture de l'Histoire de demain.

Sylvie Lindeperg, historienne, professeure à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Mai 2014

[1] Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, préface d'Hubert Damish, Paris, Éditions Hermann, 1990, réédition 2002, p. 201.

[2] C'est tout le sens du séminaire « À qui appartiennent les images ? » et du programme de recherche sur les fonds d'archives audiovisuelles que j'ai mis en œuvre à l'université Paris 1, avec Agnès Devictor et Ania Szczepanska, dans le cadre du LabEx Création, Arts, Patrimoines.

[3] Michel de Certeau, *L'Absent de l'histoire*, Paris, Maison Mame, 1973, pp. 8-9.

[4] *Le Petit Moniteur*, 9 juin 1898 ; *Le Journal des débats*, 11 mai 1898 (textes réunis in Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques. Une nouvelle source de l'histoire et La Photographie animée*, Édition établie par Magdalena Mazaraki, Paris, AFRHC/La Cinémathèque française, 2006).

[5] Selon les expressions de Boleslas Matuszewski, *ibid.*

[6] Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

[7] S'y ajoute, depuis plus longtemps, le changement de format du 4/3 au 16/9 qui mutile les images d'archives.

[8] *Apocalypse. La Première Guerre mondiale*, série en cinq épisodes écrite et réalisée par Isabelle Clarke et Daniel Costelle, produit par CC&C Louis Vaudeville et Ideacom International (canada), avec la participation de France Télévisions et TV5 Québec canada, 2014.

[9] Que les producteurs de la série se livrent à une stratégie marketing agressive s'explique amplement par la nécessité d'amortir les sommes considérables qu'ils ont investies. Que des médias partenaires comme *France info* ou *Le Nouvel observateur* leur emboîtent le pas est hélas dans l'ordre des choses. Qu'une écrasante majorité de la presse reprenne sans discernement les « éléments de langage » communiqués par la production est plus préoccupant. Daniel Psenny, dans *Le Monde* (13 mars 2014), affirme que le débat sur la colorisation est clos ; il croit convaincre ses lecteurs des vertus de la « mise en couleurs » en évoquant *Les Femmes et la Grande Guerre*, documentaire « à base d'archives entièrement colorisées », qui fut projeté le 8 mars 2014 à l'Élysée, à l'initiative de Najat Vallaud-Belkacem. Outre que l'argument de l'onction élyséenne et le patronage de la ministre des Droits des femmes paraissent tout de même bien minces, je me permets de signaler que cette projection, à laquelle j'ai assisté avec une dizaine d'historiennes, fut faite en noir et blanc. À trop vouloir prouver...

[10] Parmi les récalcitrants, citons pour mémoire : Georges Didi-Huberman, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *Libération*, 21 septembre 2009 ; André Gunthert sur son blog, « L'Atelier des icônes » (et notamment le billet du 7 novembre 2011 « Apocalypse ou la trouille de l'histoire ») ; Sylvie Lindeperg (*La Voie des images. Quatre histoires de tournages au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, chapitre 1 et dialogue avec Jean-Louis Comolli) ; Laurent Veray, *Les Images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Poitiers, Scérén-Cndp-Crdp, 2011 et, plus récemment, sur le site de *Télérama* (« *Apocalypse*, une modernisation de l'histoire qui tourne à la manipulation », texte mis en ligne le 25 mars 2014).

[11] Voir l'argumentation d'André Gunthert, article cité, blog « [L'Atelier des icônes](#) ».

[12] Voir notamment leurs propos dans le bonus du coffret DVD *Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*, France 2 éditions, 2009. Les deux réalisateurs récidivent au sujet des images de la Grande Guerre en affirmant : « Le noir et blanc est une sorte d'amputation, alors que la couleur c'est la réalité », propos cités par Daniel Psenny.

[13] Voir Georges Didi-Huberman, « Des images pour ne pas voir », article cité.

[14] Comme l'introduction, dans une séquence sur Auschwitz, d'un plan de *La Dernière Étape* (1948), fiction de Wanda Jakubowska sur le camp des femmes de Birkenau (*Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*) ou bien encore l'utilisation d'images de fiction tournées par Léon Poirier en 1928 pour son film *Verdun, vision d'histoire* (*Apocalypse. La Première Guerre*

mondiale).

[15] Sur les questions éthiques soulevées par la colorisation des cadavres dans *Apocalypse. La Seconde Guerre mondiale*, qui épargna ceux des Juifs pour des raisons très contingentes, voir Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, *op.cit.* p. 35.

[16] François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 116.

[17] André Gunthert, article cité.

[18] Propos rapportés par Daniel Psenny (article cité). On retrouve l'esthétique du JT jusque dans la manière d'incruster sous l'image le nom des personnalités de l'époque tels Nicolas II, Georges V ou Guillaume II.

[19] François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 2003, p. 200.

[20] Pour reprendre l'une des expressions récurrentes de la campagne marketing.

[21] Voir à ce sujet Sylvie Lindeperg, *La Voie des images*, *op.cit*, p. 32-33.

[22] Daniel Costelle et Isabelle Clarke jouent quant à eux en permanence sur tous les tableaux - histoire, pédagogie, édification morale, « devoir de mémoire »- avec une bonne conscience qui ne souffre aucune contradiction. Ils sont aussi prompts à invoquer la vérité historique (« Ceci est la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale » affirment-ils sans ciller en ouverture de la première saison d'*Apocalypse...*) qu'à mettre en avant la licence poétique et leur liberté créatrice lorsqu'ils doivent justifier de leurs choix narratifs.

E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle

Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle ?

Le patrimoine sonore et audiovisuel français : pour de nouvelles pratiques historiennes

Faire de la recherche sur les médias : nouveaux usages, nouveaux enjeux, nouveaux objets

Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une « querelle »

Appropriation des images d'archives et exigence historique

Couleurs du temps

[Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision](#)

[Mystères d'archives, apprendre à regarder l'image en profondeur](#)

[Une pratique de l'image d'archives dans l'écriture documentaire](#)

[Le documentaire historique, une alchimie permanente entre le texte et l'image](#)

[Comment le journal télévisé se nourrit d'images d'archives](#)

[Passeurs d'images et de sons : chercheurs et documentalistes audiovisuels](#)

[L'Ina adapte ses offres documentaires aux usages des archives](#)

[Les mille et une vies des archives de l'Ina](#)

[Quand un écrivain s'empare des archives](#)

[Panorama des nouveaux usages des archives audiovisuelles](#)

[Le patrimoine en ligne a-t-il un sens ?](#)

[Annexe 1 : Éléments bibliographiques](#)

[Annexe 2 : Sites utiles](#)