



Publications > E-dossiers de l'audiovisuel > E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle > Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision

## Le documentaire à base d'archives au cœur de l'histoire à la télévision

Par Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue des médias, directrice de recherche au CNRS



**Isabelle Veyrat-Masson** est docteure d'État en Science politique. Après des études de lettres et d'histoire à la Sorbonne (Paris 4), elle est diplômée de l'Institut d'Études politiques de Paris. Historienne et sociologue des médias, elle est directrice de recherche au CNRS, et dirige depuis 2006 le Laboratoire Communication et Politique du CNRS. Elle est associée au Centre d'histoire de Science Po, chargée de cours à Paris 4 et à Science Po Paris. Elle a collaboré à des collections documentaires, notamment avec Daniel Costelle. Elle est rédactrice en chef de la revue *Le Temps des médias* et assure des chroniques à la télévision (*Médias le Mag*, France 5) et à la radio (*Le Secret des sources*, France Culture). Sa thèse, dirigée par Jean-Noël Jeanneney, sur *L'Histoire à la télévision française (1953-1978)* (1997, Prix Inathèque) sera suivie de plusieurs publications sur l'histoire à la télévision, dont *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran* (Fayard, 2000), *Télévision et Histoire : le mélange des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel* (Ina, De Boeck, 2008) ou encore, avec Marc Ferro, *Marc Ferro. Mes histoires parallèles. Entretiens avec Isabelle Veyrat-Masson* (Carnetsnord, 2011).

Après avoir fait ses preuves au cinéma, le film d'histoire à base d'archives est extrêmement présent dès les premières années de la télévision. Lancés souvent à l'occasion de commémoration, notamment sur la seconde guerre mondiale, ce genre « film de montage » ou « film de compilation », unitaire ou en série documentaire, s'installe jusqu'à aujourd'hui parmi les programmes les plus emblématiques de la télévision, signé par de grands noms tels Frédéric Rossif, Henri de Turenne, Marcel Ophuls, Daniel Costelle ou encore l'historien Marc Ferro. Spécialiste de l'histoire à la télévision, Isabelle Veyrat-Masson propose une description des grandes étapes de l'inscription de ce genre à la télévision, et une analyse fine de la typologie de ces documentaires à base d'archives audiovisuelles, de la manière d'utiliser ces images d'archives et aborde les questions que cela soulève pour les historiens.

Les historiens du cinéma s'accordent sur le fait que le tout premier documentaire historique entièrement à base d'archives est un film de montage, une compilation de stock-shots, de films, tournés dans d'autres circonstances et par d'autres équipes, avec des objectifs différents et dans un contexte qui n'avait rien à voir avec celui qui a présidé à la réalisation de cette « *Chute de la maison des Romanov* » par Esfir Schub en 1927. Esfir Schub, pionnière de l'histoire du cinéma, membre de la « Bande » de Dziga Vertov [1], n'était sans doute pas consciente, en sortant de la poussière des vieux films d'actualités oubliés qu'elle ressuscitait, en les compilant, en les assemblant dans un ordre choisi par elle, qu'elle était à l'origine d'un genre dont le succès n'a cessé de grandir.

La *Chute de la maison des Romanov*, film muet, est composée strictement de documents d'actualités, entrecoupés par quelques cartons. Conçu afin de commémorer les dix ans de la Révolution d'Octobre 1917, ce film de montage initie une tradition encore vivace, celle de produire un documentaire à base d'archives pour commémorer un événement. Dès ses débuts, la télévision en particulier contribuera à installer cette nouvelle coutume, on le verra.

### Les documentaires à base d'archives dans l'histoire de la télévision : les grandes étapes

Dix ans, c'est en effet l'intervalle qui justifie le plus souvent les premières commémorations importantes. Ainsi, Le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, créé et dirigé depuis 1951 par l'historien Henri Michel, se

### 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

propose de commémorer l'ouverture des camps de concentration grâce à un film, *Nuit et Brouillard*, que réalisera Alain Resnais en 1955 avec l'aide d'Olga Wormser et le commentaire de Jean Cayrol. Ce film de 32 minutes sur la déportation, qui mélange des archives avec des images tournées par Resnais lui-même, est prévu pour les salles obscures [2]. C'est, en revanche, dans la perspective d'une diffusion à la télévision que Jean Sainteny, ministre des Anciens Combattants conçoit le projet d'un documentaire historique qui devra commémorer en 1964 à la fois les 50 ans des débuts de la première guerre mondiale et les 20 ans de la fin de la seconde. Henri Michel, encore une fois, propose un film de montage en sept épisodes qui couvrirait la période allant de 1914 à 1944 : c'est *Trente ans d'histoire*. Il confie à Pierre Renouvin le soin de faire l'un des épisodes, un film de montage sur la Grande Guerre, *La Grande Guerre/1914-1918*. Celui-ci en délègue la réalisation à Marc Ferro, qui assurera aussi la fonction de conseiller historique. Ce dernier, aidé de Solange Peter et de la monteuse Denise Baby, s'acquitte avec passion de cette tâche, qui sera sa première collaboration avec la jeune télévision.

Ces deux documentaires seront chacun à leur manière construits à partir d'actualités filmées tournées entre 1914 et 1945. Si le premier (*Nuit et Brouillard*) a connu une reconnaissance internationale grâce au circuit cinématographique, c'est sa diffusion à la télévision qui lui a assuré une dimension populaire. La reconnaissance plus réduite du second (*Trente ans d'histoire*), en revanche, cache son importance évidente dans l'histoire du genre.

Le film de montage est extrêmement présent dès les premières années de la télévision. Frédéric Rossif, avec *Le Magazine du Temps passé* (magazine hebdomadaire, de 1953 à 1960 de la RTF / Radio télévision française) exhume des actualités filmées dans un format court. Avec ses *Édition spéciale* (qui prit la suite du *Magazine du Temps passé*), il retrace les principales batailles de la seconde guerre mondiale à l'aide de ces images d'actualités mille fois utilisées depuis... Diffusées à la fin des années 1950 et début des années 1960, alors que la télévision est encore confidentielle en France, ces *Édition spéciale* installent le genre à la télévision. C'est pourtant au cinéma — et pas sur le petit écran où leur auteur est plus connu pour ses films animalier —, avec *Le Temps du ghetto* (1961) et *Mourir à Madrid* (1963), qui sont également des films de montage, que Frédéric Rossif trouve la reconnaissance.

Dans la continuité des films de Rossif, Henri de Turenne, Jean-Louis Guillaud, aidés du réalisateur Daniel Costelle, écrivent et réalisent en 1965, de l'intérieur même de Pathé-Cinéma, là aussi dans un but de commémoration (le 50<sup>e</sup> anniversaire de Verdun) l'émission *Verdun*, qui reconstitue la bataille éponyme, à l'aide d'archives qui inaugureront la série *Les Grandes Batailles* (1966-1974). Le succès est tel que la télévision commandera à ces deux auteurs et à leur réalisateur dix autres « *Batailles* » qui, toutes, porteront sur la seconde guerre mondiale — et une émission sur le *Procès de Nuremberg*. Ce dernier épisode sera diffusé en 1974 : il aura donc fallu près de dix ans pour construire cette œuvre multirediffusée depuis. Ces documentaires, qui reposent sur les fonds des sociétés de production comme Pathé et Gaumont, vont rencontrer de véritables succès publics et d'estime.

Lorsque la télévision se risque à traiter des sujets plus récents, elle fait l'expérience de la « guerre des mémoires ». Ainsi, la série du journaliste Roger Stéphane, « *Mémoires de votre temps* », qui démarre en 1966 et finit en 1967, en dix épisodes d'environ une heure, et dont l'objectif était de retracer l'histoire des vingt dernières années de la France, de la Libération à 1966, est vivement contestée, notamment pour ses partis pris complaisants envers la vision gaulliste de cette période. On le verra.

Malgré cette dernière expérience difficile, le genre « film de montage » ou « film de compilation » s'installe parmi les programmes les plus emblématiques de la télévision. On les trouve à l'occasion d'anniversaires : avec *Dix ans après* (les accords d'Évian de 1962), Paul Marie de la Gorce revisite la guerre d'Algérie (1972). À partir de cette date, à intervalle régulier, faisant mentir les déclarations rituelles sur « l'absence-de-la-guerre-d'Algérie-dans-les-médias », des documentaires historiques à base d'archives sont proposés aux téléspectateurs français. Les différences sont faibles sur le fond : le regard, les auteurs, les témoignages et, également, l'équilibre entre les diverses composantes du documentaire entre les archives, les entretiens et les tournages les distinguent.

Le film de montage permet également de faire le « *Portrait-souvenir* » (1960-1970) pour reprendre le titre d'une longue série de documentaires de Roger Stéphane, de personnalités, hommes politiques ou artistes. C'est ainsi que la vie et la carrière du général de Gaulle, de Lénine, de Blum ou de Mitterrand ont été retracées à l'aide d'actualités et de reportages tournés dans d'autres circonstances. Les archives sont de plus en plus en couleurs, de moins en moins issues des cinémathèques et de plus en plus des fonds télévisuels de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina).

Cependant, les représentations des deux premières guerres mondiales n'ont jamais quitté les (petits) écrans.

Après les films de montage cités plus haut, de nouveaux documentaires sont produits, souvent à l'extérieur de l'ORTF (Office de la radiodiffusion télévision française, qui succède en 1964 à la RTF) — parfois avec fracas. C'est le coup de tonnerre du *Chagrin et La Pitié* ! Ses auteurs, les deux journalistes André Harris, Alain de Sédouy ainsi que le réalisateur Marcel Ophüls, dans le secret — relatif — de la récente deuxième chaîne, se sont aguerris au traitement des archives et à la dénonciation des lâchetés françaises avec la réalisation d'un *Munich ou la paix pour 100 ans* décapant (1967). Ce documentaire sur la signature des accords de Munich en 1939, n'est qu'un coup d'essai prometteur qui sera confirmé deux ans plus tard avec *Le Chagrin et la Pitié*. Ce documentaire à base d'archives qui se voulait dans la continuité de « *Munich* » ne sera pas diffusé par la télévision (réalisé en 1969, il sortira au cinéma en 1971 et sera diffusé à la télévision en... 1981). Trop accusateur, trop manipulateur, trop perturbant ! On parle de censure ! La série *La France et les Français sous l'Occupation* que proposent René Rémond et Georgette Elgey en réponse à l'émission « interdite » — et, surtout, à ces entretiens qu'ils jugent trop décontextualisés — n'aura pas le même retentissement que le film d'Ophüls. La sagesse de l'utilisation de ces archives par les universitaires, la prudence et la pondération de leurs propos, tellement éloignées de l'acte d'accusation porté par le *Chagrin*, limiteront l'écho de cette émission (diffusée en 1974).

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

---

Sans qu'il y ait la moindre recherche de polémique, ni de dévoilement, d'une facture parfaitement classique *De Nuremberg à Nuremberg* de Frédéric Rossif et Philippe Meyer rencontre en 1989 sur Antenne 2, un succès d'audience qui étonne. Vingt ans plus tard, en 2009, sur la même chaîne, autre triomphe national et international, celui de la série *Apocalypse. La seconde guerre mondiale*, avec la même équipe que *Les Grandes Batailles* et presque les mêmes documents : cette série — où la colorisation surtout est originale par rapport à ce que l'on connaissait — témoigne que les générations passent et que les documents gardent leur force, en gagnent même peut-être en raison de leur éloignement dans le temps, de l'authenticité de l'analogique et du charme de la couleur. En mars 2014, le succès *Apocalypse. La première guerre mondiale* confirme l'intérêt déjà remarqué à la diffusion en 2008 du film *14-18. Le bruit et la fureur* de Jean-François Delassus, pour la guerre de 1914-1918 et pour le film d'archives.

Malgré leur réputation de coûter cher, du fait du prix élevé des documents, et d'avoir une audience limitée aux personnes âgées et à un public plutôt masculin, ce type de documentaires se multiplie, inventant des dispositifs dont nous aimerions faire une typologie avant d'évoquer en conclusion les problèmes qui n'ont pas manqué d'être soulevés par leurs différentes utilisations.

## Typologie des documentaires à base d'archives

Entre le premier film de montage de 1927 et les documentaires télévisés les plus récents dont nous avons parlé, l'utilisation des archives est parfois le seul point commun entre deux productions. Pour tous ces films de montage, « les actualités d'hier qui sont les images d'archives d'aujourd'hui sont censées contenir la vérité du passé » [3]. Ce qui diffère ? C'est à la fois l'agencement des archives audiovisuelles avec les autres sources et les autres éléments qui composent le documentaire — en particulier, les entretiens —, c'est la présence d'un commentaire en voix *off* et son utilisation, c'est le rôle de l'archive et sa fonction même en tant que support de connaissance et de signification. Ces différences expliquent que, malgré leurs ressemblances dues à l'utilisation d'archives audiovisuelles, certains films de montage réfèrent à des univers parfois très différents. Cette typologie des films de montage utilisant des archives permettra d'évoquer, certes brièvement, des programmes souvent moins vus que les émissions dont nous avons parlé ci-dessus mais néanmoins remarquables.

### • L'archive-document

#### - Les films de montage ventriloques

Les premiers films de montage avaient pour vocation de faire connaître une période, un événement, un phénomène ou une personnalité. Ils confiaient à l'actualité filmée, à l'archive, le soin de faire revivre un passé disparu, qui aurait été miraculeusement préservé grâce à l'invention du cinéma. Nul doute, ni réticence sur le caractère de preuve, au moins de témoignage authentique, de l'image analogique. Il suffisait d'exhumer les images d'archives, de les accoler, de les monter pour donner à voir, à comprendre l'histoire telle qu'elle s'était vraiment déroulée, les hommes et les femmes tels qu'ils avaient vécu. Lorsque l'historien Marc Ferro se voit confier par son directeur de thèse le soin de raconter la Grande Guerre en images, il commence par aller chercher dans les livres afin d'« écrire les idées maîtresses qu'il fallait exprimer » puis... il « écrit un déroulement abstrait en espérant trouver les documents qui correspondaient [4] ». Et après, après seulement, il cherche dans les cinémathèques de quoi illustrer « ses idées maîtresses ». Or, l'existence des documents en question est tout à fait indépendante des besoins de l'historien travaillant pour la télévision... Les images manquent pour faire revivre le passé... Un commentaire omniscient, en voix *off* est donc chargé de compenser les manques, de raconter l'histoire qui n'a pas été filmée, celle qui s'est déroulée en dehors des caméras...

Les documentaires labellisés « *Apocalypse* » appartiennent à cette première catégorie des films de montage ventriloques qui font parler l'archive à l'aide du commentaire.

#### - Alternance témoignages - archives audiovisuelles

Pourtant, ce même Daniel Costelle qui les a coréalisés avec Isabelle Clarke, était le jeune réalisateur de l'équipe des *Grandes Batailles*, il était un membre influent de cette équipe qui met en place pour la télévision française une autre manière de faire des documentaires à base d'archives, en articulant les stock-shots avec des interviews. Le commentaire n'est plus alors le seul élément avec l'archive à restituer l'événement. Des témoignages sont intercalés entre les documents filmés. Une des particularités des *Grandes Batailles* a été de réaliser les entretiens — souvent d'acteurs de ce conflit — sur les lieux mêmes où s'est déroulé l'événement dont parle le témoin. Le commentaire ne disparaît pas pour autant : il donne des éléments de connaissance, présente le témoin et fait le lien entre les différentes séquences. Ce procédé qui pose l'égalité entre l'archive audiovisuelle et l'interview, est sans doute celui qui a eu le plus de succès. Les montages réalisés sur des personnalités politiques : de Gaulle, Mitterrand, Jospin, Sarkozy... ou sur des événements (Hiroshima, Nagasaki dans la collection *Mystères d'archives* de Serge Viallet pour Arte) ont eu recours à cette alternance entre les documents et les interviews. Certains accordant une place plus importante aux témoignages par rapport aux documents, c'est le cas des plus récents documentaires de Patrick Rotman [5], lui qui avait pourtant longtemps — surtout au temps de son magazine, *Les Brûlures de l'histoire* (1993-1997) — privilégié le film de montage pur, première manière. Les archives y restent toutefois « neutres » par rapport aux interviews et au commentaire. Ce n'est pas le cas de la catégorie suivante de films de montage.

#### - Des récits sans commentaire

Il s'agit ici, en effet, d'une autre manière de traiter les archives. Le trio Harris, Sédouy et Ophüls a fait le choix d'éliminer tout commentaire de leurs films C'est, dès lors, « par les juxtapositions, les formes du récit, peut-être un certain sens de la méthode dialectique » [6] que se dégage la signification du film et, surtout, par « une

utilisation nouvelle d'un procédé plus ancien : l'utilisation des interviews » [7]. La musique, les photos, les films du commerce sont également requis pour donner le sens. Nul doute que la force du *Chagrin et la Pitié* est dû à ce parti pris assumé, à cette subjectivité voulue en réaction à la supposée « fausse objectivité » des autres productions dénoncées par les auteurs de *Munich*. Quant à l'équilibre entre les archives et les interviews, il s'est déplacé en faveur de ces dernières.

#### - Docufiction, vraies et fausses archives

L'archive peut – dans d'autres types de productions — être considérée toujours comme un document d'histoire sans être toutefois au centre de l'émission. C'est le cas dans les émissions de type docufiction [8], dans lesquels l'archive (quand il y en a) ne constitue qu'un élément parmi d'autres. Elle y est utilisée à la fois pour donner de la véracité à la fiction, et elle peut également être un élément parmi d'autres dans une production mélangeant, reconstitutions documents et entretiens...

Caractéristique de ce type d'hybridation est le travail de Pierre Beuchot. L'auteur de *Hôtel du Parc* (1992) est un spécialiste de l'archive. Désireux de reconstituer la vie des collaborateurs à Vichy pendant la guerre, il constate que « les archives de l'époque étaient pauvres, répétitives et ne permettaient pas de faire un film » [9], il décide alors de faire appel à la reconstitution-fiction sans se priver, toutefois, de la force de véracité de l'image d'actualités et de sa puissance poétique : il insère de vraies archives dans sa reconstitution et il en fabrique de fausses qu'il est bien difficile de distinguer.

Autre exemple, plus récent et qui nous vient de l'étranger, le docufiction de Richard Dale, *D. Day. Leur jour le plus long* (2004) inverse le rapport traditionnel de l'archive au réel : le document est totalement mêlé à la reconstitution – au point que, comme dans *Zelig*, le film de Woody Allen (1983), le visage des acteurs remplace celui des personnages historiques. Les témoignages des personnes interviewées attestent l'archive plus que l'inverse.

Dans ces quelques exemples, qu'ils les placent au centre ou à la périphérie, ces documentaires à base d'archives reposent sur la confiance de leurs réalisateurs dans la capacité des archives filmées à illustrer un récit historique de manière documentaire et documentée.

Erwin Leiser explique dans le générique de son film *Mein Kampf* (1960) que « chaque image dans ce film est authentique. Tout ce qui est montré ici s'est passé. » [10]. En cela, l'archive-document s'oppose à l'œuvre d'imagination.

#### • L'archive comme signe

Elle garde une dimension tout à fait particulière en rendant présent l'absent, en apportant du réel à tout discours. Comme le dit Georges Didi-Hubermann : « Oui, les images mentent, mais pas toutes, pas sur tout et pas tout le temps » [11]. Pour Arlette Farge, prenant l'exemple des photos prises à Auschwitz, « L'archive est toujours le témoin de quelque chose » [12]. Pour Georges Didi-Hubermann, ces photos miraculeuses du camp de la mort sont, malgré toutes leurs imprécisions, des « lambeaux [...] plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles » [13]. Il est donc question de rendre à l'image d'archive sa spécificité sans nier les limites intrinsèques de celle-ci. Certaines productions choisissent l'archive non pas pour ce qu'elle nous apprend mais pour ce qu'elle dégage du passé. L'archive est un signe. Citons comme archétype d'un usage contourné, nostalgico-poétique du document, des films comme *Le Temps détruit* (1985) de Pierre Beuchot ou *La Guerre d'un seul homme* (1995) d'Edgardo Cozarinsky. Stéphane Audeguy, en soulignant au cours d'un débat sur le documentaire historique [14] que ce qu'il retenait d'un film d'archive était « ce qui appartient en propre au film et que rien ne peut produire à sa place, pas même la littérature » ne dit pas autre chose. Ainsi, lorsqu'il regarde une archive, il est bien souvent « fasciné par le second plan, par l'infra-historique, par ce soldat qui allume sa cigarette qui n'est pas seulement un soldat, mais bien "ce soldat" » [15].

#### • L'archive comme objet

Prendre au sérieux ce qu'est l'archive en elle-même, la considérer scientifiquement, dans sa dimension historique ou poétique, n'est-ce pas ce que choisissent de faire les émissions à base d'archives comme *Histoire Parallèle* (Louisette Neil, Marc Ferro sur Arte, de 1989 à 2001) ou la collection documentaire *Mystères d'archives* (diffusée sur Arte depuis 2009) de Serge Viallet, Julien Gaurichon et Alexandre Auque, qui prennent l'image d'archive comme objet de leur travail d'investigation. Dans *Histoire Parallèle*, il s'agit de confronter les actualités des différents pays belligérants (1939-1945) et de les analyser en tant que documents, à l'aide d'historiens, spécialistes des documents et du pays concerné. Dans *Mystères d'archives*, Serge Viallet, documentariste aguerri, spécialiste de l'utilisation des documents d'actualité, fait un zoom sur quelques images particulières du passé pour les analyser et en trouver le « mystère ». Dans ces émissions, il ne s'agit pas de contester l'intérêt du document audiovisuel pour l'historien mais, au contraire, de le scruter, d'en faire une critique interne et externe pour mieux en dégager les forces et les faiblesses. Cette première étape de toute recherche historique sérieuse est l'objet de ce type de programmes : « Les images racontent des histoires, nous racontons les histoires », explique Serge Viallet.

#### • L'archive comme leurre

L'exercice qui consiste à enquêter, à prendre le document audiovisuel comme « une pièce à conviction qu'il appartient d'interroger, de faire parler » — comme l'explique le texte de présentation de *Mystères d'archives* —

n'est pas vain. Désacraliser l'archive est heuristique et salutaire. Pour faire de l'histoire, il est essentiel de distinguer le vrai du faux par exemple. Or, nous savons que la fabrication de fausses actualités est presque concomitante à l'apparition des actualités elles-mêmes [16]. Pourtant, la plupart des réalisateurs de montage d'archives s'appuient sur l'effet de réel contenu dans l'image animée. Certains auteurs, en général insupportés par le travail effectué au quotidien par les journalistes de télévision, ou par certains documentaristes qu'ils accusent de se servir de l'analogie de l'image animée pour déformer la réalité, donc la vérité, choisissent la forme du « documenteur » ou du « mockumentary ». Un « documenteur » est un leurre, il a l'apparence, la forme, la grammaire du documentaire ; son contrat de lecture est le même que celui du documentaire. Alors qu'il s'agit soit d'une fiction, soit d'un faux. Même constitué de véritables archives, leur montage peut être agencé de telle sorte que le propos du documentaire soit mensonger. Les « documenteurs » se présentant comme des montages d'archives sont rares. Citons le plus connu : *Opération Lune*, de William Karel. Dans cette émission diffusée en 2002 sur Arte, les documents (films et interviews, tous — ou presque — authentiques) sont assemblés afin de créer l'illusion que les images des premiers hommes sur la lune ont été tournées à Hollywood par Stanley Kubrick. La présentation officielle du film pose le propos du film : Y a-t-il vraiment eu des « retransmissions en direct » de la Lune ? » et révèle ainsi l'enjeu du documentaire au-delà du canular : « ce film jette le trouble et nous rappelle le pouvoir des images et leur possible manipulation ».

### • L'archive comme œuvre d'art

Terminons cette typologie en évoquant un usage tout à fait expérimental des archives audiovisuelles. C'est sous l'expression du « found footage » que l'on regroupe souvent les productions dont la « pratique consiste à réaliser un film en s'appropriant des éléments trouvés, dérobés, prélevés, détournés, non tournés par le cinéaste mais que ce dernier recycle » [17]. Ces appropriations, détournements, créations, même s'ils se font à partir de documents d'actualité, appartiennent essentiellement au domaine artistique et littéraire et très peu aux sciences sociales. Très loin de l'histoire.

## Les enjeux historiographiques des documentaires à base d'archives

Ces documentaires utilisant des documents du passé, actualités, archives, montés, compilés, organisés, mis en forme pour servir un propos différents de celui pour lesquels ils ont été tournés, n'ont jamais cessé de soulever un certain nombre de questions qu'il convient ici d'évoquer. La typologie de ces documentaires nous a montré que la place des archives pouvait varier considérablement selon les documentaires et qu'ils étaient toujours accompagnés d'autres éléments (commentaires, musique, interviews, tournage...., qui les complétaient, les corrigeaient, les déviaient ou les analysaient.

Le premier bouleversement qui a touché le genre concerne la crédibilité de l'archive elle-même. Les images d'archives ont perdu progressivement leur évidence de documents, elles sont tombées de leur piédestal sous un certain nombre de coups de boutoir. Il est entendu que tout film découpe un morceau du réel. Mais ce réel n'est pas toujours celui qu'il prétend être. Ainsi, les premiers montages d'archives faisaient l'impasse sur les conditions de réalisation des images venues des deux guerres mondiales. Or, la plupart des films utilisés dans ces productions sont des images émanant de l'État, des images de propagande : certaines scènes (en particulier les combats) ont été mises en scène par des services spécialisés et d'autres sont de véritables reconstitutions tournées plusieurs années après... Peut-on écrire une histoire « objective » avec des documents qui ne le sont pas ? Il faudra du temps pour répondre à cette question et la multiplication de documentaires qui évacuent cette question indique assez la réponse des créateurs et de leurs commanditaires...

À partir du moment où les documents ont perdu leur caractère de traces sacrées du temps évanoui, où le doute s'est instillé sur sa perfection de capacité remémorative, les atteintes à leur intégrité n'ont pas cessé. La plus récente, la colorisation des images tournées en noir et blanc, modification de l'archive qui augmenterait de 25 % l'audience de ce type de production est la plus récente. Mais le simple fait de leur ajouter des sons, de les dépouiller de leur commentaire d'origine et d'en ajouter un autre décalé dans le temps, altère évidemment le document.

C'est autour de l'insertion d'entretiens à l'intérieur du montage d'archives que se sont posées les principales questions – essentiellement du côté des historiens – concernant les émissions d'histoire à base d'archives. Roger Stéphane a vu les personnes interrogées pour sa série documentaire *Mémoires de votre temps* contester la teneur des extraits retenus sur leur propos par le réalisateur. Sa série a été interrompue avant d'être reprise après des modifications notables. Dans les émissions du trio Harris, Sédouy, Ophüls, la « dialectique » entre les archives et les entretiens entraîne les récepteurs dans un sens qui n'était sûrement pas intégré. Le coup d'essai de *Munich ou la Paix pour cent ans* inventait le procédé qui triomphera avec *Le Chagrin et la Pitié*, la confrontation contradictoire entre les déclarations des témoins et les documents : le document considéré comme une preuve du réel et une preuve de la duplicité des Français entre 1939 et 1945... Le document est sollicité au service du parti pris des auteurs.

Ce qui est frappant, c'est évidemment que les remises en cause, les critiques et les manipulations n'ont pas détourné les publics de ces images venues du passé. Goût pour l'histoire ou nostalgie composent ce désir d'archive.

La numérisation des archives les a rendu omniprésentes sur le Web. Le passé en images n'a jamais été aussi présent, aussi vivant. Pourtant, les audiences d'*Apocalypse. Seconde guerre mondiale* — certains épisodes ayant en moyenne 7,4 millions de téléspectateurs soir, pour une part d'audience de 29,1 % — révèlent que ce ne sont pas les images seules qui intéressent le public. Mais la vision proposée par les auteurs, par le montage s'est modifiée : entre les *Grandes Batailles* et *Apocalypse*, malgré les similarités des archives, on trouve deux messages fondamentalement différents : non, « le deuxième conflit mondial n'était pas une série de batailles »,

oui, « c'était un drame primordial qui s'est répandu dans le monde entier [...]. Il s'y est perpétré des actes qui ne cessent d'être interrogés par la conscience humaine et qui modifient profondément son essence » [18], deux dispositifs différents, deux films de montage pour exprimer une historiographie en mouvement.

**Isabelle Veyrat-Masson, historienne et sociologue des médias, directrice de recherche au CNRS, Avril 2014**

[1] Dziga Vertov est un cinéaste qui s'inscrit pleinement dans le mouvement de l'avant-garde cinématographique de la Russie des années 1920, Ses films (*L'Homme à la caméra...*) et ses théories ont marqué l'histoire du cinéma documentaire. Il formera notamment le groupe des *Kinoki* (les *Ciné-Yeux*).

[2] Sur ce film, voir Sylvie Lindeperg, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

[3] Comme le dit Mattias Steinle dans sa conférence : « [Les vertus du documenteur face au mythe de l'image d'archives : tromper pour mieux détromper](#) », 7<sup>e</sup> rencontres cinématographiques de « Retours vers le futur », Chateauroux, du 3 au 9 avril 2013.

[4] *Au delà de l'écran*, RTF, 1964, interview de Marc Ferro à propos de *Trente ans d'histoire*.

[5] *L'Ennemi intime. Violences dans la guerre d'Algérie*, 2002. Voir l'interview de Patrick Rotman dans ce numéro des *E-Dossiers de l'audiovisuel* : « Le documentaire historique : une alchimie permanente entre le texte et l'image ».

[6] Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la Pitié*, Paris, Alain Moreau, 1980, p. 262.

[7] Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société*, op. cit., p. 32.

[8] Voir Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, Paris, Bruxelles, Ina,-de Boeck, 2008.

[9] Lunds de l'Ina, « Les jeux de mémoire dans le documentaire historique », 20 décembre 1999.

[10] « Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen. » cité par M. Steinle in op. cit.

[11] Georges Didi-Hubermann, *Images malgré tout*, Paris, Les éditions de Minuit, 2003, p. 90.

[12] cité par Georges Didi-Hubermann, op.cit., p. 127.

[13] Georges Didi-Hubermann, op. cit.

[14] Rencontre Scam sur le documentaire historique, « [Documentaire : Histoire, la nouvelle star](#) », 16 janvier 2013.

[15] Rencontre Scam sur le documentaire historique, « [Documentaire : Histoire, la nouvelle star](#) », 16 janvier 2013.

[16] Cf. IVM, *Télévision et histoire, la confusion des genres.*, op.cit.

[17] Yann Beauvais, « Films d'archives », 1895, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 41/2003, mis en ligne le 12 février 2007, URL : <http://1895.revues.org/264>

[18] Isabelle Veyrat-Masson, « Apocalypse », l'autre « bataille », *Libération*, 9 octobre 2009.

#### ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

Présentation  
Actualités  
Bac+2  
Bac+3  
Bac+5 et plus  
Alternance  
Etudiants internationaux  
Taxe d'apprentissage

#### FORMATION PROFESSIONNELLE

Présentation  
Actualités  
Certifications RNCP et Ina  
Stages Pro  
CICP  
Nos centres de formation  
Stages conventionnés AFDAS  
VAE

#### EXPERTISE ET CONSEIL

Présentation  
L'équipe  
Savoir-faire  
Services  
Réalisations  
International  
Etudes Média

#### LA RECHERCHE

Présentation  
Chercheurs  
Thèmes de recherche  
Prototypes et applications  
Projets  
Thèses

#### PUBLICATIONS

Présentation

#### RENCONTRES

Présentation

#### ENTREPRISE

Présentation

#### RESTEZ CONNECTÉS

Ina STAT  
E-dossiers de l'audiovisuel  
Livres & revues

Rendez-vous professionnels  
Synthèses & comptes-rendus  
Salons

Formation sur mesure  
Accueillir un apprenti

#### GALAXIE INA

ina.fr  
Offre SVOD  
Vente de contenus  
Revue des médias

L'Institut  
Formation  
Expertise & Conseil  
Catalogue des fonds

Recherche & Innovation  
Musiques électroniques  
Productions tv & web  
Boutique

#### À PROPOS

Contact  
Emplois & stages  
Mentions légales  
Infos pratiques  
CGU

Tous droits de reproduction et de diffusion réservés ©2017 Institut national de l'audiovisuel