



> Publications > E-dossiers de l'audiovisuel > E-Dossier de l'audiovisuel : L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle > Appropriation des images d'archives et exigence historique

Appropriation des images d'archives et exigence historique

Par Laurent Véray, historien du cinéma, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3



Laurent Véray, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, est historien du cinéma, spécialiste de la période 1914-1918 et du cinéma français de l'entre-deux-guerres. Ses travaux portent également sur les écritures audiovisuelles de l'histoire et la problématique de la reprise des images et des nouveaux usages des archives. Il a été président de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) de 2005 à 2010 et, depuis 2009, il est directeur artistique du Festival du film de Compiègne. Il a publié, entre autres, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Ramsay, 2008) et *Les Images d'archives face à l'histoire* (Scérén/CNDP, 2011). Il a aussi dirigé ou codirigé plusieurs ouvrages collectifs, notamment *Marcel L'Herbier. L'art du cinéma* (AFRHC, 2007), et avec

David Lescot, *Les Mises en scène de la guerre au XX^e siècle. Théâtre et cinéma* (Nouveau Monde édition, 2011). Par ailleurs, il a réalisé plusieurs films ou installations vidéo sur la Première Guerre mondiale : *L'Héroïque Cinématographe* (Quark Productions/France 2/Ina, 2003), *En Somme* (musée l'Historial de la Grande Guerre, 2006), *Théâtres de guerre-1917* (Centre Pompidou-Metz, 2012) et récemment, pour France Télévisions, *La Cicatrice. Une famille dans la Grande Guerre* (ECPAD/CinéTévé/CNDP/France Télévisions, 2013).

Le cinématographe, né à la fin du XIX^e siècle, apparaît très vite comme un outil d'enregistrement du réel. Mais quand les images animées sont-elles devenues des « images d'archives », des traces de l'histoire ? Et comment s'est élaboré ce processus d'appropriation documentaire, par les cinéastes, les critiques, les historiens, le public ? En se basant sur ses travaux d'historien du cinéma, Laurent Véray propose ici de refaire ce trajet, esthétique et culturel, de l'image filmique vers l'image d'archive, des précurseurs de la fin du XIX^e siècle en passant par le moment fondateur des actualités filmées de la Première Guerre mondiale, en soulignant à chaque étape le contexte socio-culturel dans lequel ce processus se situe et la vision de certains auteurs et historiens emblématiques. Cette perspective historique est nécessaire, dit-il, pour réfléchir au statut des archives, à leur capacité à donner du sens et à être objet de création dans des œuvres de montage.

Comment une image devient-elle une archive ?

Comment accède-t-elle au statut de source historique ?

Comment devient-elle un matériau pour la création ?

Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on utiliser les images d'archives dans des montages historiques ?

Pour tenter de répondre, on s'intéressera à l'exemple, en France, des « actualités » de la Grande Guerre, qui ont été considérées d'emblée comme des documents historiques et, dans un esprit de sauvegarde, conservées jusqu'à nous en tant que tels. Nous analyserons notamment les différentes réflexions théoriques, ainsi que les formes d'appropriation, d'écritures filmiques, de création, que ces images d'archives ont suscitées, au fil du temps, dans une perspective historique ou mémorielle.

Comprendre les images dans leur contexte socio-culturel

Pour bien comprendre le sens que l'on donne aux images, il faut connaître les codes socio-culturels de l'époque qui les fabrique ou les utilise et, pour cela, il faut se replonger dans les textes de leur contexte.

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

Les techniques d'enregistrement visuel, depuis qu'elles existent, semblent capables de saisir le présent pour en faire de l'histoire. Les images d'actualité et les images documentaires, de nature assez proche (les deux sont désormais pour nous du temps réel décalé), deviennent ainsi, au fil des années, des images d'archives que l'on conserve dans des cinémathèques ou des lieux appropriés. Aujourd'hui comme hier, le culte de la reproduction mécanique, de sa fidélité au réel, tend à légitimer l'intérêt des images et, surtout, à en définir le statut de vérité. À ce titre, les images d'archives seraient un référent fiable du passé. Or, ce ne sont que des traces argentiques, analogiques, ou maintenant numériques, des vestiges lacunaires et fragiles représentant des faits avérés plus ou moins réels. Cependant, il serait abusif de dire que ces images d'archives ne nous apprennent rien de ce qu'elles montrent, à condition, bien sûr qu'on les soumette à une critique, interne et externe, comme n'importe quelle autre source, tout en tenant compte de leur spécificité.

Une des singularités, très forte, des images d'archives, repose notamment sur le fait que le spectateur se trouve confronté, d'une façon quasi immédiate, à la réalité concrète d'un moment révolu. Le trouble vient de cette sensation, certes artificielle, mais ressentie en tant que telle, de pouvoir soudainement réinvestir le passé. C'est, pourrait-on dire, la puissance spectrale des images dont parle aussi Sylvie Lindeperg dans ses travaux sur le cinéma dans ses rapports à l'histoire, en particulier sur les images de guerre de 1940-1945 [1].

Parce qu'elles ont survécu aux hommes et aux événements qu'elle continuent de montrer, les images permettent de penser la relation au temps, et peuvent être utilisées dans des écritures audiovisuelles de l'histoire. D'ailleurs, sans elles, le regard rétrospectif des documentaristes qui cherchent à représenter l'histoire serait impossible.

On peut même se demander s'il y aurait une conscience historique sans leur présence, tellement la plupart des événements sont indéfectiblement liés à des images. Pourtant, nous le savons bien, même si le XX^e siècle est incontestablement celui des images, fixes ou animées, tout n'a pas été enregistré. Loin s'en faut. Il n'en demeure pas moins vrai que, depuis longtemps, des cinéastes utilisent le pouvoir évocateur de vues prises par des professionnels ou des amateurs pour en proposer une lecture plus ou moins historisante.

Aujourd'hui, les images d'archives ont envahi notre environnement visuel. C'est un gisement documentaire qui ne cesse de s'accroître. Et on assiste depuis une quinzaine d'années à un développement de productions ambitieuses à base d'images anciennes numérisées et « reformatées », entrecoupées de témoignages, destinées à mieux appréhender l'histoire. Bien plus que l'aspect « images inédites restaurées » dont on parle systématiquement à leur sujet, ce qui importe c'est de réfléchir, dans une perspective historique et esthétique, au statut des archives et à leur capacité à donner du sens. C'est-à-dire interroger la façon dont elles peuvent être réemployées comme éléments visuels, agencées dans un dispositif donné, pour jouer un rôle dans le travail permanent de récupération et de reconstruction filmique du passé. Autrement dit, questionner les différentes formes d'appropriations des images dont la signification, ou la signification présumée, peut varier d'un usage à l'autre, d'une époque à l'autre.

L'invention de la notion d'image d'archives

Sans qu'il soit possible d'évaluer la distance précise qui rend un sujet « historique », permettant à une image de devenir une « archive », nous pouvons dire, d'une manière générale, que les images d'archives sont des vues saisies, dans des circonstances diverses et variées, à l'intérieur d'une période donnée, qui possèdent une valeur documentaire. Elles constituent un continent immense aux frontières floues. Elles appartiennent à des corpus qui ne cessent d'augmenter, de s'inventer de nouveaux objets. Dès lors, tenter d'en définir les limites, c'est d'avance en exclure des pans entiers. Ne serait-ce que dans la mesure où la question de leur nature continue à se poser.

Cependant, on pourrait dire, pour simplifier les choses, qu'une image devient une archive à partir du moment où elle a été gardée et, surtout documentée. Ce sont les métadonnées qui lui donnent véritablement ce statut.

À la différence des archives « classiques », les images d'archives ne sont pas confinées aux seuls cercles des historiens – qui, du reste, mettront du temps à reconnaître leur apport en tant que source – puisqu'elles servent bien souvent à la vulgarisation de l'histoire dans des montages didactiques pour lesquels l'intérêt du public ne s'est jamais démenti.

• Matuszewski, le précurseur

Au moment même de la diffusion sur les écrans des images « prises sur le vif » par les opérateurs Lumière, ou des vues dites de « plein air », selon l'expression de Georges Méliès, un photographe polonais vivant à Paris, Boleslas Matuszewski, également passionné par le cinématographe, entreprend des démarches pour la création d'un « musée ou dépôt de cinématographie historique », car il souhaite transmettre aux générations futures une représentation exacte des événements présents. Le 25 mars 1898, il publie un opuscule d'une douzaine de pages, *Une nouvelle source de l'histoire*, qui peut être considéré comme le texte fondateur de l'idée d'archives filmiques, posant les bases du principe même de la conservation du patrimoine cinématographique touchant aux domaines historique, scientifique, militaire et médical.

Toutes les idées pertinentes développées dans les textes précurseurs de Matuszewski séduisent certains contemporains, comme en témoignent plusieurs articles publiés dans la presse de l'époque. Toutefois, leur portée concrète restera très limitée dans l'immédiat. La première tentative cohérente allant dans ce sens est à mettre à l'actif du banquier philanthrope Albert Kahn (1860-1940). En 1912, cet humaniste pacifiste créa une fondation, « Les Archives de la Planète », sorte d'inventaire visuel du monde. Il envoya jusqu'en 1931 une douzaine d'opérateurs, photographes et cinéastes, à travers le monde pour conserver les traces des modes et des pratiques de l'activité humaine, constituant ainsi une banque d'images photographiques et filmiques

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

destinée à l'échange et la compréhension entre les peuples [2].

• La Première Guerre mondiale, moment fondateur

La Première Guerre mondiale est un moment fondateur pour la notion d'image d'archives, du moins en tant qu'archive spécifique.

La Première Guerre mondiale est aussi le premier conflit largement représenté. Tous les belligérants ont notamment recours à la photographie et au cinématographe qui occupent, pour la première fois, une place centrale dans la représentation globale de l'événement. D'où l'existence aujourd'hui, en France et à l'étranger, dans divers centres d'archives ou des collections privées, d'innombrables images. Cet ensemble hétéroclite constitue pour les chercheurs, mais aussi pour les réalisateurs, un matériau documentaire riche et passionnant. Cependant, tout aussi touchantes soient-elles, ces images, du reste comme tous les documents d'époque, sont porteurs de réel, d'oubli et de mensonges. Par conséquent, à utiliser avec précaution.

Dans le journal *Le Temps*, Émile Vuillermoz — considéré comme le père de la critique cinématographique — écrit en 1917 : « 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 » [3].

Dans un autre article également publié en 1917, intitulé « Archives » (12 septembre), Vuillermoz évoque les historiens du futur qui chercheront à se documenter sur l'époque contemporaine à travers les films que la société aura laissés. Et il les met en garde car, selon lui, s'il y aura des erreurs d'interprétation, ce sera à cause notamment des inserts dans les fictions de plans documentaires dont la précision scientifique paraîtra éminemment rassurante. « La confusion du réel et de l'artificiel devient inextricable » dit-il.

Des archives pour l'histoire

En 1915, lorsque les sections photographique et cinématographique de l'armée sont créées, l'image fixe et l'image animée deviennent un moyen documentaire d'archivage de ce qu'est la guerre et de ses conséquences. Convaincus que le sort de l'humanité tout entière se joue dans l'affrontement, les belligérants veulent garder des traces de cet événement extraordinaire.

Produire des images en temps de guerre c'est, paradoxalement, dans un univers de mort de masse, une tentative pour conserver des traces de vie. Comme si la multiplication de ces traces pouvait contrebalancer, d'une certaine façon, la sensation du désastre et la disparition programmée de centaines de milliers d'hommes.

Il faut préciser que les images qui étaient interdites par la censure militaire n'étaient pas détruites, mais archivées et réservées pour l'après-guerre. Et qu'il y avait, justement, des images prises spécifiquement dans une perspective archivistique.

L'avènement du statut historique et archivistique des images fixes et animées paraît crucial. Il traduit, en effet, une préoccupation nouvelle, en particulier pour les films (c'était déjà le cas pour les photographies depuis le milieu du XIX^e siècle), qui préfigure, en quelque sorte, la création de lieux adaptés pour leur conservation durant les décennies suivantes. En tout cas, pendant la Grande Guerre, nombreux sont ceux qui croient que les images enregistrées contribueront à séculariser l'histoire, en la fixant dans une forme visible objective, aux dépens non seulement des représentations mythiques qui dominaient jusqu'alors, mais aussi de ce qui, traditionnellement permettait d'écrire l'histoire. Une conviction qu'exprime très clairement l'historien et archiviste Camille Bloch, inspecteur général des archives et des bibliothèques, dans le rapport qu'il adresse au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en mai 1918 :

« Il ne peut, je crois, pour connaître rétrospectivement la réalité concrète, y avoir de témoignage supérieur à celui que fournit l'impression directe des objets sur une plaque par un procédé purement mécanique. Le témoignage humain qui est la base la plus commune des travaux historiques, quelque sincère et intelligent qu'il soit, passe, à juste titre, pour incertain, parce qu'entre la réalité et l'historien s'interpose la personnalité morale ou l'œil du témoin. De là surtout viennent les difficultés de ce qu'on appelle la critique historique [...]. Au contraire, l'image matérielle et immédiate de la réalité ne peut être contestée. Une vaste collection de semblables images documentaires, comme celles qu'a formée la SPCA [4], rendra fatalement de grands services aux historiens. Ajouterai-je que photographies et films pouvant être aisément multipliés et répandus à foison dans le public, l'histoire aussi bien populaire que savante de la guerre par l'image pourra longtemps être faite dans tous les pays. » [5].

Défense de l'intérêt historique de ces images par Émile Vuillermoz, déjà cité, mais aussi par Louis Delluc... Ce genre de discours prend de l'ampleur juste après l'Armistice du 11 novembre 1918.

« L'utilité des archives cinématographiques était déjà reconnue, avant la guerre ; mais celle-ci en a hâté l'organisation ; les historiens du grand conflit y trouveront une base solide à l'exactitude de leurs récits, et les générations à venir ne revivront pas sans émotion ces heures tragiques », selon Ernest Coustet (Ernest Coustet, *Le Cinéma*, Paris, Librairie Hachette, 1921).

Riccioito Canudo : « Les seuls films historiques, dans le sens pur et émouvant du mot, sont évidemment ceux que l'on appelle au cinéma les Actualités, dont les plus tragiques demeurent les documentaires de la guerre. Les autres, ce sont des films en costumes » (*Paris-Midi*, 27 janvier 1923).

D'autres textes, par exemple ceux du cinéaste et homme de théâtre André Antoine, restituent également cet état d'esprit.

L'idée que les images prises sur le vif, les fameuses « vues d'actualité » comme on dit à l'époque, restituent la réalité, au point de devenir des sources essentielles pour la recherche historique sur la période qu'elles représentent, apparaît aujourd'hui comme une naïveté épistémologique. Mais cette conviction est alors fort répandue.

Elle s'explique, me semble-t-il, non seulement par le rapport si particulier, dans l'esprit du positivisme qui règne encore, que les contemporains avaient avec les actualités de guerre, mais aussi et surtout par la charge affective qui y était associée. À tel point qu'on finira par les considérer, dès la fin des hostilités, comme des reliques, des traces uniques de tous ces « chers disparus », ces combattants anonymes tombés au « champ d'honneur », comme on disait alors. De ce point de vue, le livre de Coustet signale de manière très explicite la rupture qu'a constitué la guerre de 14-18 dans l'approche même des actualités cinématographiques.

Durant l'entre-deux-guerres, le stockage et, surtout, l'utilisation des images d'archives font l'objet de réflexions et d'analyses. On parle de « musée de l'Histoire », d'un « lieu sacré » qui serait plus adapté pour garder des documents dont la portée sociale a été, et sera encore à l'avenir dit-on, considérable.

L'État français va ainsi constituer une société anonyme : les Archives d'Art et d'Histoire. Créée avec l'approbation des ministères de la Guerre et de l'Instruction publique (qui met à sa disposition des locaux dans les sous-sols de la cour du Palais-Royal), et dirigée par des fonctionnaires des Beaux-Arts.

Les images filmées de la Grande Guerre, considérées comme un patrimoine national, font l'objet durant les années 1920-1930 de nombreux débats. Cet intérêt grandissant trouve sans doute son explication dans la dimension sacrée que les contemporains leur avaient assignée. On mesure en effet, en travaillant sur le contexte, à quel point ils y étaient sensibles, et l'on comprend mieux, dès lors, cette nécessité pulsionnelle qu'ils ont eue à les sauver, les archiver, les valoriser. Pour eux, toutes ces images accroissent la capacité de se souvenir, et la crainte de leur détérioration renvoie, pourrait-on dire, à l'angoisse de l'effacement du rôle des soldats sur le champ de bataille.

La valeur indicielle des images et l'art du montage

Lors d'une prise de vue, tout n'est pas contrôlable, et il n'est pas rare que l'image conserve quelque chose d'inattendu. Elle ne se plie que partiellement au sens qu'on veut lui octroyer. D'où la valeur indicielle des photographies et des films, que seules des analyses attentives peuvent mettre en évidence. Cette puissance de révélation résulte de ce qu'on pourrait appeler la « porosité » des images, pour reprendre un terme usité par Siegfried Kracauer, elle est fonction de leur capacité à « être perméables aux manifestations aléatoires de la vie [ce qu'il nomme "le flux de la vie"] » [6]. Walter Benjamin le notera à son tour quelques années plus tard. Jean Grémillon, dans une conférence à l'Idhec (Institut des hautes études cinématographiques), en 1948, revenant sur la spécificité de l'image d'actualité, parlera aussi de sa « fonction de constat », de sa « composante informative », fût-ce à l'insu de celui qui l'a enregistrée.

À la même époque, dans son étude précise du cinéma allemand, publiée dans *L'Ornement de la masse* (1927), Kracauer critique vivement la médiocrité des actualités cinématographiques qui, comme il le signale, ne nous présentent pas « le monde tel qu'il est » mais une succession de clichés. Il prône alors le remontage de ces images. De ce point de vue, certains parallèles s'imposent entre la position de Kracauer et celle de l'intellectuel hongrois, théoricien du cinéma vivant à Vienne, Berlin et Moscou : Béla Balázs.

En 1927, ce dernier tente de dresser l'inventaire des possibilités du cinéma, ce qu'il appelle « l'art nouveau ». Dans *L'Esprit du cinéma* (paru en allemand en 1930, mais sans impact en France), qui est une somme de réflexions sur le montage, il s'en prend aux actualités filmées :

« Les actualités sont des documents sur la conscience historique des masses petites-bourgeoises pour lesquelles elles sont faites avant tout. Journal intime de l'époque ? Qu'est-ce que ces prises de vues de sport, de parades, de catastrophes, apprendront aux historiens sur les événements historiquement décisifs ? [...] Les actualités sont l'indice des limites du cinéma. Non, ces images n'auront aucune valeur documentaire pour les historiens. Tout au plus le principe qui aura présidé à leur choix » (Béla Balázs / « Les actualités », in *L'Esprit du cinéma*)

Pour Balázs, le montage n'est pas une suite d'images dans un catalogue : « Aussi instructives que soient les séries d'images de ce genre, elles ne constituent pas un film. Elles ne deviennent une œuvre que lorsque les nombreuses vues de l'objet contiennent une vue du spectateur, que lorsqu'il se produit une interprétation et une explication grâce au montage des images de la réalité [...]. Le montage se fait exposé systématique qui impose une connaissance sociale au spectateur » (Béla Balázs / « Des opinions avec des images », *L'Esprit du cinéma*)

À propos du film *Pour la paix du monde* (anonyme 1927) : « Sur le plan purement visuel, ces images-documents ont un pathétique tellement monstrueux, un accent émotionnel tellement profond qu'elles ne pourraient être rendues par une reconstitution artistique [...]. Dans la photographie de la réalité, l'événement lui-même est visible dans son actualité encore inachevée. Quand quelqu'un raconte une de ses batailles, c'est qu'il y a survécu. La représentation la plus fidèle et la plus vivante est un simple souvenir. [...] La représentation due à la caméra est différente. Elle n'a pas été faite après coup. Nous voyons la situation au moment où l'opérateur la filme et nous ne savons pas s'il lui survivra. Avant que la bande ait été entièrement projetée, nous ne savons pas si elle ira jusqu'à la fin. Cette présence directe en tant que témoin oculaire donne une tension aux films de la

réalité qu'aucune œuvre due à l'imagination artistique ne peut posséder » (Béla Balázs / « Présence », in *L'Esprit du cinéma*).

L'intérêt des images se situe aussi dans les interstices, la latence, les manques, les lapsus, ainsi qu'entre les images elles-mêmes.

Les réflexions de Kracauer et de Balázs, qui suivent celles de Canudo, tout en prolongeant les remarques formulées dès 1895 à propos des vues animées, devancent celles d'André Bazin qui, en 1945, dans sa fameuse théorie sur la valeur ontologique de l'image photographique et cinématographique, prétendra notamment que celle-ci sert à sauver les disparus d'une seconde mort [7]. Cette dimension émotionnelle, qui surgit lorsqu'on voit des images du passé, on la retrouve aussi exprimée avec une grande sensibilité chez Élie Faure.

Du « film composé » au « film de montage »

Les « films composés » sont d'abord des assemblages d'images d'actualité réalisés dans une perspective documentaire, c'est-à-dire des films composés de plans de diverses provenances, rassemblés pour la circonstance, 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.

De ce point de vue, la démarche d'Henri Desfontaines, aujourd'hui oublié, doit être mentionnée. Venu du théâtre, il s'oriente vers le cinéma en 1910 et se spécialise plus ou moins dans les reconstitutions historiques. Entre 1914 et 1918, mobilisé à la section cinématographique de l'armée, il y réalise plusieurs documentaires, notamment *Les Enfants de France pendant la guerre* (1918), dont la structure narrative très originale est un assemblage astucieux de plans mis en scène et de vues d'actualités enregistrées depuis le déclenchement des hostilités. En 1919, il accomplit une fresque rétrospective du conflit également constituée de scènes de fiction et d'images d'archives : *la Suprême Épopée*, sur un poème d'André Legrand et une musique de Camille Erlanger.

Si le « genre » atteint un point d'orgue juste après l'Armistice, il va néanmoins connaître une baisse importante de production entre 1920 et 1926. Il redémarre de manière significative, comme nous allons le voir, à partir de 1927-1928, c'est-à-dire au moment de dates anniversaires, des premières commémorations liées à la Première Guerre mondiale.

Maurice Bardèche et Robert Brasillach soulignent dans leur *Histoire du cinéma*, qui sort en 1935, que les images d'archives du conflit mondial ne sont pas seulement destinées à exercer un rôle commémoratif, mais qu'elles peuvent aussi servir de matière première pour des créations artistiques.

Toutes ces opinions sur les images de la Grande Guerre s'inscrivent dans un débat plus large sur les qualités supposées des « actualités ». Débats auxquels participe très activement la cinéaste Germaine Dulac. Durant les années 1930, elle cherche en effet à prolonger sa réflexion théorique et pratique sur les potentialités du cinéma dans le domaine de l'actualité et du documentaire. Ceci la conduit notamment à réaliser en 1935 *Le Cinéma au service de l'Histoire*, une tentative d'écriture documentaire du passé à partir d'extraits de films d'actualité (qu'elle désignait comme des « pages d'histoire vivante »), sans jamais se départir de l'idée que cette réalisation devait être aussi une création véritable.

On trouve chez la cinéaste russe Esther Choub, à la même époque, des idées concomitantes – mais rien ne prouve que Dulac en connaissait l'existence – puisqu'elle aussi accorde une importance considérable à l'image d'actualité, en tant que « fragment de vie authentique qui a disparu, de détails qui ont disparu » [8].

Revenons sur le cas des films d'archives réalisés France. La participation, plus ou moins importante, des anciens combattants, en tant que « témoins certifiés » selon l'expression utilisée par Jean Norton Cru (écrivain qui participa à la guerre et en restera marqué à vie), maintient, en quelque sorte, une relation existentielle avec le référent historique et renforce la prétention qu'ont les auteurs de réaliser une œuvre véritablement didactique.

Le but explicitement assigné aux montages d'images d'archives est alors ambitieux : empêcher que les jeunes générations fassent de nouveau la guerre. C'est notamment l'objectif, pour ne prendre que ces exemples, du *Film du poilu* d'Henri Desfontaines (encore lui) et des *Hommes oubliés* d'Alexandre Ryder, qui sortent respectivement en 1928 et 1935. Dans les deux cas, on montre l'organisation d'une projection de films.

Il est amusant de constater que le dispositif du deuxième exemple préfigure en quelque sorte l'émission *Histoire parallèle*, qui sera présentée par Marc Ferro de 1989 à 2001 sur La Sept puis sur Arte. En effet, sept anciens combattants interviennent régulièrement pendant la projection comme des témoins, des analystes qui commentent les images. D'un côté, le film narre l'histoire événementielle de la guerre (point de vue didactique très franco-centré) par le biais d'une voix *off* qui accompagne la bande image majoritairement constituée d'archives. De l'autre, il exprime le point de vue des anciens combattants qui interviennent ponctuellement en fonction des vues défilant sous leurs yeux pour évoquer leur cas personnel ou faire des remarques plus générales. Par voie de conséquence, leur discours est à la fois une histoire mémoire (ils témoignent de leurs expériences respectives, échantent des souvenirs), une histoire critique (ils dénoncent les graves conséquences socio-économiques de la guerre) et une prise de position politique (ils mettent en garde contre les risques que secrète la modernité, les dangers de la course à l'armement et les menaces de nouveaux conflits).

Mais *Les Hommes oubliés*, comme toutes les compilations d'archives à visée didactique, est une sorte de patchwork : les auteurs ont renoncé aux exigences de la critique historique et à toute forme d'analyse rigoureuse en ce qui concerne les images qu'ils utilisent. Un examen attentif met en évidence de nombreuses insertions de plans de fiction (la plupart proviennent d'un film de 1928 intitulé *La Grande Épreuve*, également

réalisé par Alexandre Ryder et produit par Jacques Haïk au milieu de plans tournés pendant la guerre (scènes authentiques ou reconstituées avec la complicité des soldats dans les zones militaires). L'exemplarité pédagogique peut-elle justifier le bidouillage des images ?

Un nouveau champ de recherche pour les historiens

Ces notions de « mise à distance » et d'« analyse critique » des documents sont, nous le savons, à la base du travail des historiens, notamment des héritiers de l'École des *Annales*. Examinons donc comment ceux qui appartiennent à ce l'on appelle « la seconde génération de la nouvelle histoire », ont envisagé la question.

C'est à partir des années 1960 que de nouveaux travaux relancent la réflexion sur les images d'archives comme sources historiques et matériaux pour l'écriture de l'histoire. En fait, pour être précis, c'est en 1958, au moment où l'historien Robert Mandrou faisait la recension du livre d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, que la question du rapport entre cinéma et histoire fut introduite dans la prestigieuse revue des *Annales* [9]. Mais c'est trois ans plus tard, lorsque l'historien du cinéma Georges Sadoul rédige trois notices pour l'ouvrage collectif *L'Histoire et ses méthodes* [10], que les bases méthodologiques de l'étude historique des documents cinématographiques sont véritablement posées.

Dans la première notice, consacrée à « photographie et cinéma », Sadoul s'emploie à préciser la manière dont les images fixes et animées peuvent être mobilisées pour faire de l'histoire [11]. Selon lui, trois types de films sont utiles à l'historien : les actualités dont « la valeur de source est évidente » ; les reconstitutions historiques effectuées *a posteriori*, qui doivent être rapprochées du genre du roman historique ; et les films mis en scène sans rapport direct avec un événement, mais qui apportent des informations à propos des « mœurs, du costume, du geste, des arts (dont le cinéma), du langage, de la technique » relatifs à la période de leur réalisation.

On voit bien, en lisant la troisième notice, « Témoignages photographiques et cinématographiques », que la principale préoccupation de Sadoul concerne le risque de tromperie sur la nature des images d'archives et surtout les capacités de manipulation du montage. Il écrit : « [le montage] est devenu une technique. En raison de son emploi, les actualités et les documentaires ne sont pas un enregistrement mécanique de la vie, mais ils comportent une re-création pouvant devenir falsification ». Au sein de la section suivante, *Valeur des actualités comme sources*, l'auteur poursuit son analyse. Il signale notamment qu'il faut surtout se méfier du son : « Sauf dans le cas (exceptionnel) d'un truquage, chaque élément visuel de montage des actualités peut être considéré comme authentique, à condition d'être pris indépendamment de leur montage et de leur sonorisation. Dans 95 % des cas au moins, les sons des actualités sont sans rapport réel avec les images [...]. Un historien recourant à une source filmée des actualités devra donc toujours – et surtout pour la piste sonore – confronter ces données avec celles fournies par les sources traditionnelles : journaux, archives, témoignages oraux, etc. ».

Reste que l'historien qui a le plus marqué de son empreinte la réflexion sur les rapports entre le cinéma et l'histoire est Marc Ferro. Lequel contribue véritablement à la mise en place du champ de recherche qu'on appelle désormais « histoire et cinéma ». L'originalité de sa démarche tient au fait qu'il permet de décloisonner la question, en s'intéressant non seulement à la façon dont l'historien peut se servir des images animées comme sources historiques, mais également les utiliser comme mode d'expression. Et tout a commencé avec les images de la Première Guerre mondiale pour le cinquantenaire du début du conflit. En 1963, Ferro, qui préparait une thèse sur la représentation de la révolution russe en France, rencontre à la BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) l'historien Pierre Renouvin, qui lui propose d'être conseiller historique de Frédéric Rossif pour un film sur la Grande Guerre [12]. Bien que travaillant uniquement sur des archives classiques, Ferro accepte et se plonge dans les actualités filmées de l'époque. C'est pour lui un choc fantastique. Il prend conscience de la richesse et des caractéristiques propres de cette matière.

Les images révélaient selon lui des situations sur les sociétés que les archives traditionnelles ne diraient pas. À partir de ce constat débute une réflexion sur le cinéma et le film comme document historique dont les résultats seront publiés sous forme d'articles, entre 1968 et 1973, dans les *Annales* [13].

Marc Ferro invite également l'historien à se confronter à la réalisation de films afin de se rendre compte des spécificités liées à ce type d'écriture de l'histoire. Il sera suivi par d'autres, notamment par Pierre Sorlin.

Tous les recours aux images sont valables et légitimes, affirme Ferro [14], à condition qu'ils s'accompagnent d'une analyse des images elles-mêmes et du contexte dans lequel elles ont été produites. Et l'historien propose dès 1973 de décliner sa méthodologie sous trois aspects : la critique d'authenticité (s'agit-il d'une prise de vue sur le vif ou d'une reconstitution ?), la critique d'identification (rechercher l'origine du document, le dater, identifier les personnages et les lieux, interpréter le contenu) et, surtout, la critique d'analyse (étude des conditions de production, de réalisation et de réception) [15].

Dans « L'expérience de la *Grande Guerre* » [16], un texte de 1965, qui est symptomatique des nouveaux enjeux soulevés par l'usage des images d'archives dans la transmission de l'histoire, Annie Kriegel entreprend, de manière assez classique, une analyse érudite du film de Solange Peter, *La Grande Guerre. 1914-1918*, auquel a participé Marc Ferro. Elle en souligne la réussite fondée, à son avis, sur le fait que tous les aspects, pas seulement militaires, mais aussi politiques, diplomatiques, stratégiques, psychologiques (pour les soldats et l'arrière) et économiques, ont été traités, qui plus est, dans leurs dimensions internationales.

Mais, selon Annie Kriegel, la réussite du film tient surtout à son alchimie : « Il y faut une certaine alchimie [...], dont le secret est probablement dans l'interprétation – en quelque sorte le supplément d'âme – que l'auteur suggère – insuffle – par les moyens du tri, de la présentation, de l'ordre, de la mise en scène, de la

hiérarchisation dans le temps et dans l'espace, du rythme dans lequel sont donnés à voir chaque document et toute la série de documents en eux-mêmes inertes ».

Ne pas avoir peur de faire œuvre de création avec des archives

Les images d'archives sont vues, rétrospectivement, comme des marqueurs d'époque (voir Volker Schlöndorff qui, dans son remontage récent du *Tambour*, datant de 1979, insère des plans du débarquement en Normandie et de l'entrée des troupes soviétiques à Berlin sous prétexte que ces images de la Seconde Guerre mondiale seraient essentielles pour toucher les jeunes générations), des repères visuels du temps passé. Celles de la Première Guerre mondiale, comme d'autres fonds filmiques gigantesques, constituent une source d'études inestimable pour les chercheurs, et un inépuisable réservoir de plans pour les réalisateurs. Devenues avec le temps de simples documents, on a maintenu leur présence dans chaque film sur la Grande Guerre, telle une caution historique. Elles ont été ainsi régulièrement utilisées dans un cadre mémoriel, jusqu'à faire l'objet, plus récemment, d'un recyclage télévisuel régulier 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.

À mon avis, le problème le plus important, concernant l'usage aujourd'hui de ces images, tient au fait que nous avons perdu toute idée des sentiments qui animaient les contemporains à leur égard. Nous ne connaissons plus la nature des liens qu'ils tissaient avec elles. Les logiques ne sont plus les mêmes. Nous avons « oublié », en quelque sorte, les relations que ces images avaient avec les questions de l'engagement patriotique, de l'absence, de la perte, puis de la mémoire. Là réside sans doute la difficulté de leur compréhension. Simultanément, et de façon un peu paradoxale, cette distance entre elles et nous est un atout, car elle permet d'aguaiser notre regard critique et d'y déceler des aspects inédits.

Longtemps, certains fonds cinématographiques sont restés inaccessibles ou difficilement consultables, et les images qui s'y trouvaient n'étaient pas toujours bien identifiées. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Avec la transition numérique, c'est même le contraire puisque nous avons une abondance de contenus. En outre, les instruments d'investigation, les moyens d'accès aux documents sont à la fois plus nombreux et plus faciles d'utilisation qu'auparavant. L'offre d'images de toutes sortes est devenue pléthorique et il est parfois possible de les visionner chez soi sur Internet à partir de plateformes ressources (pour ne prendre qu'un exemple en lien avec la Grande Guerre, nous pouvons citer l'Européan Film Gateway [17]).

Au niveau des images elles-mêmes, les modifications apportées par la technologie numérique sont également nombreuses. Elle permet la colorisation, le passage du format 4/3 au 16/9, et la sonorisation hyperréaliste, qui, tout en devenant une attraction en soi (la stratégie promotionnelle des chaînes de télévision qui diffusent ces films met souvent l'accent sur ces effets), marquent un changement de paradigme dans la représentation de l'histoire. L'actualisation de celle-ci devient un enjeu essentiel, selon la logique illusoire de la restitution illustrative totale. Enfin, l'archivage numérique pose problème, d'une part du fait de la dématérialisation des supports qui en fait disparaître l'historicité, et d'autre part parce qu'il ne présente aucune garantie de conservation pérenne.

Bien sûr, il n'est pas question de faire preuve d'un fétichisme poussièreux. Nous vivons dans une société où la demande sociale d'images du passé est exponentielle. Et les nouvelles formes de médiation de l'histoire via le numérique, bien maîtrisées, peuvent contribuer à améliorer sa connaissance. À condition toutefois de respecter la spécificité des documents et de ne pas se contenter de les assembler bout à bout. 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'Histoire » [18].

Les images d'archives sont comme des éclats du passé qui nous reviennent à travers le temps. Elles constituent à la fois une source historique et, tout en gardant à l'esprit leur diversité spécifique, un matériau pour des mises en forme de l'histoire. Parce qu'il n'y a pas plus d'archives brutes que de faits bruts, il faut non seulement faire des choix, mais faire preuve d'inventivité, adopter un parti pris, un point de vue de réalisation. En d'autres termes, la part de création doit être importante. Sachant que les images engagent aussi l'affect et permettent une expérience sensible de l'histoire qu'il faut savoir utiliser. Le tout, bien sûr, en respectant un certain niveau d'exigence historique.

Pour terminer, je citerai Georges Didi-Huberman qui, dans son livre passionnant *Images malgré tout*, résume bien la situation en disant qu'« il ne faut pas avoir peur des archives. En évitant le double écueil de leur sacralisation et de leur dénégation. Mais ne pas avoir peur, avec elles, de faire œuvre, c'est-à-dire œuvre de montage [...]. Les images deviennent précieuses au savoir historique à partir du moment où elles sont mises en perspective dans des montages d'intelligibilité » [19].

Laurent Véray, historien du cinéma, professeur à l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, mai 2014

[1] Voir notamment le texte de Sylvie Lindeperg dans ce numéro des E-Dossiers de l'audiovisuel : « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une "querelle" ».

[2] Réunissant 4 000 plaques stéréoscopiques, 72 000 autochromes et 183 000 mètres de films, « Les Archives de la Planète » constituent un fonds documentaire unique au monde et une source incomparable pour l'étude du cinéma documentaire.

[3] Propos d'Émile Vuillermoz dans *Le Temps* du 26 septembre 1917.

[4] Créée en 1915, la Section photographique et cinématographique des Armées (SPCA) est la préfiguration de l'ECPAD (Établissement de communication et de production audiovisuelle de la défense).

[5]. Rapport de Camille Bloch, inspecteur général des archives et des bibliothèques, au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le 20 mai 1918, archives de l'ECPAD, document non coté.

[6] Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, p. 251.

[7] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), texte repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1987, p. 10.

[8] « La LEF et le cinéma », extraits du procès-verbal de la réunion de décembre 1927.

[9] Robert Mandrou, « Histoire et Cinéma », *Annales ESC*, 1958, vol. 13, n.1, p. 149.

[10] Charles Samaran, collectif sous la direction de, *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, La pléiade, collection « Encyclopédie de La Pléiade », 1961.

[11] Voir de Georges Sadoul, « Photographie et cinéma », dans *L'Histoire et ses méthodes*, sous la direction de Charles Samaran, Paris, Gallimard, La Pléiade, collection « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 771-782

[12] Le documentaire en question, *La Grande Guerre. 1914-1918. Der erset Weltkrieg* (1964), sera finalement réalisé par Solange Peter.

[13] L'article de Marc Ferro qui marque symboliquement l'acte de naissance du champ disciplinaire est « Société du XX^e siècle et histoire cinématographique » *Annales ESC*, n°3, mai-juin 1968, p. 581-585.

[14] Marc Ferro, « La critique des documents d'actualité », 1976, texte repris dans *Cinéma et Histoire* (nouvelle édition refondue), Paris, Gallimard, 1993, p. 110.

[15] Voir extrait du documentaire de la télévision scolaire : *Les Archives du XX^e siècle*. Série Histoire : sources et méthodes), CNDP, 1971.

[16] Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « L'expérience de la Grande Guerre », *Annales ESC*, n°2, vol. 20, 1965, p. 327-336.

[17] [European Film Gateway](#) est un portail qui donne accès aux films, images et textes extraits d'une sélection de 30 fonds d'archives cinématographiques européennes.

[18] Jean Cayrol et Claude Durand, *Le Droit de regard*, Paris, éditions du Seuil, 1963, p. 20.

[19] Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 177 et p. 198.

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

RENCONTRES

Présentation
Rendez-vous professionnels
Synthèses & comptes-rendus
Salons

ENTREPRISE

Présentation
Formation sur mesure
Accueillir un apprenti

RESTEZ CONNECTÉS

GALAXIE INA

ina.fr

L'Institut

Recherche & Innovation

À PROPOS

Contact

Offre SVOD
Vente de contenus
Revue des médias

Formation
Expertise & Conseil
Catalogue des fonds

Musiques électroniques
Productions tv & web
Boutique

Emplois & stages
Mentions légales
Infos pratiques
CGU

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