

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

41 | 2003
Archives

L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ?

Laurent Véray



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/266>

DOI : 10.4000/1895.266

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 71-83

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Véray, « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 13 février 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/266> ; DOI : 10.4000/1895.266

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ?

Laurent Véray

L'épreuve cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser les morts et les absents, ce simple ruban de celluloïd impressionné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle de l'histoire.

Boleslas Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire : le cinématographe* (1898)

Les historiens ne font pas autre chose que les artistes : ils parlent de la vie et de la mort des hommes.

René Allio, *Carnets* (1991)

- 1 Les cinémathèques sont des lieux de mémoire, au sens défini par Pierre Nora, qui conservent des milliers de kilomètres d'archives filmiques sauvées de la disparition. D'innombrables vues documentaires, d'actualités d'antan. Des enregistrements d'événements quelconques ou exceptionnels, publiques ou privées. Des traces, des fragments de la vie quotidienne de nos prédécesseurs. Autant d'instantanés uniques et d'ombres projetées de la réalité dérobés au temps qui passe. Se plonger dans ces images variées, avec leur quantité de détails infiniment réalistes (les fameux « effets de réalité » dont on parle depuis les vues Lumière), mais aussi leurs nombreuses lacunes (tout n'est pas « visible », loin s'en faut), leurs représentations conventionnelles à l'authenticité douteuse (la part de mise en scène peut être importante et manipulatrice), me procure toujours la même jubilation. Notamment parce qu'elles constituent de formidables terrains d'exploration et d'expérimentation pour de possibles approches filmiques de l'histoire contemporaine².
- 2 Mon objectif, dans le cadre très limité de cet article, n'est pas d'entrer dans le détail d'une réflexion théorique (qui reste à mener) sur l'écriture filmique de l'histoire à base d'images d'archives, mais d'évoquer, à travers un cas concret, une expérience

personnelle de réalisation documentaire, une tentative allant modestement dans ce sens³. Cependant, quelques remarques s'imposent auparavant. Lorsqu'on parle de films d'histoire, on pense immédiatement, à tort ou à raison, aux films d'archives – les films de montage, comme l'on disait à une époque –, qui intègrent des plans de nature et de provenance diverses, utilisant au maximum leur statut de vraisemblance. Ils ne représentent qu'une catégorie documentaire parmi d'autres, mais dont la spécificité nous les fait considérer presque spontanément comme les meilleurs exemples en la matière.

- 3 La pratique ne date pas d'hier, puisqu'il semblerait que les premiers montages entièrement composés d'images d'archives aient été réalisés à la fin de la Première Guerre mondiale. À l'époque, déjà, on insistait sur la valeur documentaire des images enregistrées pendant le conflit et leur exceptionnelle capacité à en « faire l'histoire »⁴. Une affirmation, parmi beaucoup d'autres, de Ricciotto Canudo, datant de 1923, suffit à le confirmer :

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 guerre⁵.

- 4 Ensuite, la production de tels films, sur différents sujets, a été relativement constante, mais sans atteindre des proportions importantes. Toutefois, il faut mentionner l'un d'entre eux car il constitue sans aucun doute une date charnière dans l'utilisation des archives : *Paris 1900* (1947) de Nicole Vedrès⁶. André Bazin, jeune critique à *L'Écran français*, fortement impressionné par ce film, parla à son sujet de « cinéma pur », de « pureté déchirante jusqu'aux larmes »⁷. Sa réaction, très émotionnelle et imprégnée de nostalgie, témoigne de l'immense intérêt qu'il accorde à ces images présentées non seulement comme des traces réelles et incomparables du temps passé, mais aussi et surtout comme quelque chose de fondamental du point de vue esthétique, telle la quintessence du cinéma :

Nicole Vedrès, et la petite équipe dont je sais qu'il serait profondément injuste de la séparer, ont réalisé, avec ce film de montage uniquement composé de documents authentiques, quelque chose de monstrueusement beau, dont l'apparition bouleverse les normes esthétiques du cinéma, aussi profondément que l'œuvre de Marcel Proust a pu bouleverser le roman. [...]. Proust trouvait sa récompense du *Temps retrouvé* dans la joie ineffable de s'engloutir dans son souvenir. Ici, au contraire, la joie esthétique naît d'un déchirement, car ces « souvenirs » ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. *Paris 1900* marque la naissance de la Tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps. Qu'on ne croie pourtant pas que le mérite des auteurs soit diminué par l'existence de tous les documents cinématographiques d'époque qu'ils ont exclusivement utilisés. Leur réussite est due au contraire à un subtil travail de médium, à l'intelligence de leur choix dans un matériau immense. Au tact et à l'intelligence du montage, à toutes les ruses exquises du goût et de la culture qu'il fallait mettre en œuvre pour apprivoiser ces fantômes⁸.

- 5 Qu'en est-il aujourd'hui ? Depuis une quinzaine d'années, les documentaires d'archives connaissent un étonnant regain d'intérêt⁹, et il est symptomatique que leur nombre ait encore récemment augmenté, tant sur les télévisions hertziennes que sur les chaînes thématiques câblées¹⁰. Quoi qu'il en soit, évidemment, plusieurs précautions sont à prendre, et toutes les compilations d'actualités anciennes ne sauraient être considérées comme des documentaires historiques dignes de ce nom. D'abord, ce qui est essentiel, c'est non seulement l'intérêt du projet, c'est-à-dire à la fois le choix du sujet, le sens et

la portée de la démonstration, mais également la forme choisie car il s'agit, ne l'oublions pas, de cinéma. Il importe donc de tenir compte de la spécificité de ce mode d'expression, de sa propre histoire, des questions passionnantes mais complexes qu'il soulève. Enfin, je crois que c'est seulement à partir d'une véritable réflexion, longue et minutieuse, sur les archives cinématographiques, qu'il est possible de sortir des sentiers battus et, à travers les chassés-croisés de l'image et du temps, d'imaginer d'autres usages plus pertinents orientés vers une démarche proprement historique. L'utilisation des archives sans effort de connaissance et de pensée ne présente pas d'intérêt pour l'historiographie. Le risque majeur est la perte de sens de toutes ces images polysémiques, car nous n'avons plus toujours les bons référents socioculturels pour comprendre et interpréter correctement ce qu'elles représentent. L'analyste doit donc, autant que possible, se débarrasser des préjugés rétrospectifs qui peuvent influencer sa perception et, tout en gardant sa subjectivité, faire l'effort de recontextualiser les archives pour en saisir pleinement le contenu.

- 6 Malgré tout, force est de reconnaître que « faire de l'histoire » de cette façon suscite encore des interrogations, des doutes, voire des réticences de la part des historiens professionnels dont la source principale n'est pas l'image. Il est évident qu'un film et un ouvrage historique ne peuvent pas représenter de façon équivalente le passé. Néanmoins, comme l'admet avec lucidité l'historien Henry Rousso, il y a des documentaires qui, en prenant en compte la diversité des archives, et par des effets qui leur sont propres, parviennent à recréer les mouvements du temps et permettent ainsi de mieux appréhender les changements intervenus au cours du XX^e siècle¹¹. Il est vrai que les méthodes employées par certains réalisateurs ne sont pas si éloignées qu'on pourrait le croire de celles des historiens. Il arrive même qu'elles se ressemblent singulièrement. En filmant ou en écrivant, les premiers comme les seconds se mettent en quête d'archives en apportant un soin extrême à cette investigation. Ils choisissent alors parmi les matériaux hétérogènes du passé des documents, les examinent, les découpent, les mettent en perspective, les articulent les uns par rapport aux autres, les interprètent selon une problématique donnée (l'intérêt des images étant évidemment directement proportionnel au bien-fondé des questions qu'on leur pose). En fait, à l'instar des deux conceptions possibles de l'histoire, on peut dire qu'il existe deux types de documentaires historiques à base d'archives. Il y a d'une part le documentaire classique pour lequel on a longtemps privilégié l'accumulation de plans sans trop se soucier ni de leur origine exacte, ni de leur sens véritable. Comme le discours positiviste, ce genre de film prétend rendre compte de l'histoire, selon une trame événementielle et chronologique, à partir d'assemblages d'images « représentant le réel » ou, tout au moins, que l'on veut faire passer pour lui. Or, l'objectivisme de l'image dite authentique est très aléatoire : on sait depuis longtemps que des vues identiques, selon les circonstances, peuvent servir des interprétations absolument contraires (c'est précisément, me semble-t-il, pendant la Grande Guerre qu'on assiste à une première remise en question des prétentions de l'image mécanique à exprimer la réalité d'un événement). Et il y a d'autre part une forme d'écriture documentaire qui, à l'opposé de la précédente, renonce à la quête illusoire de l'objectivité totale. Proche de la recherche historique moderne (celle qui s'est développée depuis l'École des *Annales*), elle s'élabore dans une perspective critique, en particulier à l'égard des images montées et de ce qu'elles sont censées signifier de façon évidente ou sous-jacente. Dès lors, le documentariste, tel l'historien, mais avec des moyens de signification différents, prend le recul nécessaire pour s'interroger sur la mise en forme de son sujet et les principes

d'intelligibilité du réel qu'il met en œuvre. Cette écriture filmique de l'histoire assume aussi une part d'imagination et une forme de sensibilité par rapport à la manière d'envisager le passé. C'est une démarche avec un point de vue d'auteur qui, finalement, est assez proche de celle que revendiquait l'éminent médiéviste Georges Duby, grand passionné d'images¹², lorsqu'il affirmait à la fin de sa brillante carrière : « Mon travail relève plus de l'art que de la science, car y entre une part décisive de subjectivité. »¹³ Cela implique au moins deux choses : tout d'abord que, quelque soit l'événement relaté, ce qui compte c'est le point de vue exprimé ; ensuite que le sens et la vérité peuvent tout à fait émerger à travers une relation entre le réel et l'imaginaire.

- 7 À ce titre, plusieurs noms de cinéastes s'imposent. Au premier rang desquels figurent Chris. Marker, Harun Farocki, Edgardo Cozarinsky, Peter Forgacs ou Pierre Beuchot, dont les films, abondamment composés d'archives (on pourrait même dire qu'elles constituent la matière première de leur travail), sont à la fois des créations et des œuvres audacieuses à caractère historique. Avec leurs moyens propres d'expression, l'originalité de leur style, et à l'encontre des lieux communs, ils se penchent sur les différentes manières de s'approprier les images. Leur objectif consiste moins à essayer de reconstituer une hypothétique vérité historique dont elles seraient l'illustration plus ou moins fidèle, qu'à réfléchir à leurs significations profondes. Les archives filmiques portent en effet la trace d'une époque, ou plus exactement d'un regard porté sur une époque. Par conséquent, on ne se pose plus prioritairement la question de leur exactitude. La reconstitution du passé n'est plus la seule motivation, ni le seul centre d'intérêt. Pas plus que les historiens, ces cinéastes ne cherchent à reconstituer la réalité d'hier à l'état brute. Ils interrogent au contraire la trompeuse évidence des images qu'ils utilisent, remettent en question leur prétendue objectivité, proposent d'autres lectures. Sachant qu'elles ne peuvent renseigner avec exactitude sur tous les aspects du passé, ils les réorganisent, les associent à des sons et des voix, les confrontent à d'autres documents, soulignent les contradictions, le tout afin d'essayer de leur donner une consistance d'histoire. En élaborant leur sujet à partir d'éléments trouvés dans les archives (*stock-shots* ou autres), ils prennent eux aussi du recul, adoptent un point de vue, construisent leur objet avec attention. Parfois le scénarisent en jouant sur la polyvalence des images et des signes qui les composent. Ce recours à l'artifice peut surprendre au premier abord. Or, comme le remarque avec justesse Jean-Louis Comolli, le mensonge et l'artifice dans le cinéma documentaire ne sont pas forcément des ennemis de la vérité, ils en sont même parfois les moyens d'émergence¹⁴ ; du coup, ce qui est intéressant, ce n'est pas le clivage entre réalité et fiction, mais la façon de les combiner.
- 8 De ce point de vue, le documentaire n'est pas le contraire de la fiction, laquelle d'ailleurs n'est pas forcément étrangère au réel (chacun sait depuis longtemps déjà que l'opposition simpliste entre documentaire et fiction n'est pas vraiment opérante). Suivant le raisonnement de Jacques Rancière, qui part de l'exemple emblématique du film dédié à Alexandre Medvedkine *le Tombeau d'Alexandre* de Chris. Marker (c'est probablement, parmi les cinéastes qui ont fait des archives un de leurs sujets de prédilection, celui qui a su le mieux se forger un style très personnel, reconnaissable entre mille : une des pensées les plus exigeantes en la matière), on pourrait dire que le film d'archives, dans le meilleur des cas, par le traitement qu'il fait subir à ce matériau d'origine – pouvant en modifier parfois la signification du tout au tout¹⁵ – vise à instaurer un discours analytique cohérent. Ce discours, comme l'explique le

philosophe, fondé à partir de diverses représentations du réel – qui ne lui sont jamais identiques –, cherche à proposer des possibilités de penser autrement l'histoire :

Le cinéma documentaire [...], délesté par sa vocation même au réel des normes classiques de la convenance et de la vraisemblance, peut, mieux que le cinéma dit de fiction, jouer des concordances et des discordances entre des voix narratives et des séries d'images d'âge, de provenance et de signification variables. Il peut unir le pouvoir d'impression, le pouvoir de parole qui naît de la rencontre du mutisme de la machine et du silence des choses, avec le pouvoir du montage – au sens large, non technique, du terme – qui construit une histoire et un sens par le droit qu'il s'arroge de combiner librement les significations, de re-voir les images, de les enchaîner autrement, de restreindre ou d'élargir leur capacité de sens et d'expression¹⁶.

- 9 Rancière ajoute plus loin, toujours en référence au film de Marker, qu'il s'agit d'une « fiction historique documentaire venant s'identifier à un film du cinéma sur son propre pouvoir d'histoire »¹⁷.
- 10 En définitive, cet entrelacement entre les notions d'histoire, de documentaire et de fiction, et les rapports qu'elles entretiennent entre elles pour créer du sens, atteindre une part de vérité, n'est pas si éloigné qu'on pourrait le croire de l'historiographie. On sait en effet, notamment depuis les écrits de Michel de Certeau, que les récits historiques sont déterminés non seulement par les caractères spécifiques des objets de recherche, mais aussi par des stratégies et des contraintes discursives. Dès lors, faire de l'histoire, c'est procéder à une construction méthodique, un agencement ordonné de faits et d'idées correspondant à un argument. La narration historique n'est pas la vérité définitive de ce qui s'est passé, et la soi-disant objectivité de l'historien et de son appareil explicatif n'est qu'une illusion :

Il tient trop vite pour une réalité de l'histoire ce qui est seulement la cohérence de son discours historiographique, et pour un ordre dans la succession des faits ce qui est seulement l'ordre postulé ou posé par sa pensée¹⁸.

- 11 Entendons-nous bien, cela ne revient pas à contester la légitimité scientifique du récit historique, mais à reconnaître qu'il repose sur des conditions de mise en forme particulières, sur différentes catégories d'analyse, d'argumentation visant toutes (à des degrés variables) à une certaine véridicité et plausibilité qui, comme chacun sait, évoluent considérablement au fil du temps. Enfin, les liens étroits entre cette histoire et le présent de son écriture sont également connus. Lucien Febvre les soulignait déjà en 1948 :

Le passé, disait-il, c'est une reconstitution des sociétés et des êtres humains d'autrefois par des hommes et pour des hommes engagés dans le réseau des réalités humaines d'aujourd'hui¹⁹.

- 12 Tout comme l'histoire dans son écriture ne peut se soustraire aux procédures littéraires, la mise en film de l'histoire ne peut se faire sans tenir compte des caractéristiques du cinéma. De ce fait, la question de la double compétence (en histoire et en cinéma) se pose invariablement. Peut-on utiliser à bon escient les images filmiques provenant des archives dans une perspective historique indépendamment de la connaissance scientifique et pratique de leur réalisation ? Il est intéressant de noter qu'en 1971, peu après la sortie de son célèbre film *le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls appelait de ses vœux une évolution des formations audiovisuelles dans cette direction :

J'espère que dans vingt ou trente ans le genre de métier que je fais actuellement n'existera plus. Parce que je crois que la culture audio-visuelle exige une nouvelle forme de spécialisation, et donc que certains métiers jusqu'à présent séparés seront

réunis en un seul métier, en une même et seule personne ; c'est-à-dire que je ne vois pas de raison qu'à l'avenir il n'y ait pas une formation universitaire scientifique pour des réalisateurs [...], il ne devrait y avoir aucune justification à ce que des gens comme André Harris et moi – par formation journaliste tout à fait classique, ou par formation de réalisateur et technicien du cinéma – puissent encore faire ça. Si nous le faisons pour l'instant, c'est qu'il n'y a pas encore de relève, de gens ayant des diplômes, une formation universitaire qui devrait correspondre au niveau du professorat. Ce que je veux dire très précisément c'est que, dans l'avenir, le métier de professeur d'histoire, ou de sciences politiques et le métier de réalisateur de documentaires politiques ou historiques sont deux métiers qui devraient se rencontrer et s'unifier dans la même personne²⁰.

- 13 Ce souhait exprimé par Ophuls, il y a une trentaine d'années, ne s'est pas concrétisé.
- 14 Aujourd'hui encore, le rôle de l'historien se limite à celui de « conseiller historique », selon la formule consacrée, parfois d'auteur, rarement de réalisateur. Est-ce dû à cette absence d'apprentissage (à l'université ou ailleurs) des modes d'utilisation des archives filmiques dans une perspective d'écriture documentaire de l'histoire ? C'est possible. En tout cas, il est regrettable qu'aucune formation à proprement dite n'associe la théorie et la pratique, le passé et la manière de l'interpréter en images (sans compter qu'il serait nécessaire d'établir un étroit partenariat entre les universités, les lieux de création et de diffusion, les cinémathèques, ainsi que tous les centres d'archivage). Certes, sans doute « la fiction historique documentaire », pour reprendre l'expression de Rancière, n'est-elle point en mesure d'infléchir les sujets et les chantiers de recherche de l'histoire. Doit-on renoncer pour autant, quand on est historien, à se servir des images filmiques pour faire son métier autrement ? Il serait peut-être temps de reconsidérer la question, d'aller plus loin. D'envisager avec attention, comme le font depuis belle lurette déjà certains chercheurs américains comme Robert A. Rosenstone²¹, une autre écriture historique, pensée et entièrement constituée d'images animées (en tenant pleinement compte de leur spécificité), avec mise en intrigue (ce qui présente notamment l'avantage d'élargir la diffusion de la connaissance historique à un autre public que celui des spécialistes). Une forme documentaire scénarisée qui renouvelle les récits traditionnels en empruntant aux règles de la fiction, voire de la dramaturgie. S'il est indéniable que l'archive filmique ne peut se substituer à l'écrit, elle peut en revanche participer à la reconstruction du passé à sa manière, avec les moyens qui sont les siens, c'est-à-dire en tenant compte de ses possibilités et de ses lacunes. Une écriture filmique originale, singulière dans sa conception, rigoureuse dans sa démonstration, mais non dénuée d'innovations créatrices. Réagencées comme sources historiques, les images, sous l'œil attentif de l'historien cinéaste, donnent à penser autant sinon plus qu'elles donnent à voir. Écrire l'histoire et filmer l'histoire peut relever d'un même régime de sens et de vérité. La tâche est d'autant plus nécessaire que les images d'archives font maintenant partie de l'actualité médiatique²². En effet, tout le monde a pu constater que, dans le cadre de la frénésie des commémorations, les chaînes de télévision les utilisent de plus en plus comme caution historique, comme enjeu de mémoire.
- 15 *L'Héroïque cinématographe* est un film que j'ai porté longtemps. Comme tous les films, il a sa propre histoire. Difficile, avec des moments de doute, des aléas qu'il serait fastidieux de détailler ici²³. Mais c'est aussi, heureusement, une histoire faite d'enthousiasmes, de rencontres riches et stimulantes qui lui ont permis de voir le jour. À ce titre, celle avec Agnès de Sacy, qui est scénariste de fiction²⁴, a été déterminante. Nos chemins se sont croisés en 1996, au retour d'un séjour à Belgrade, juste après les accords de Dayton qui,

croyait-on, mettraient fin au conflit en ex-Yougoslavie. Nous avons discuté de cette expérience commune insolite, puis je lui ai parlé d'un projet de documentaire que j'avais écrit sur le parcours de deux cameramen durant une autre guerre, celle de 1914-1918. Nous avons alors décidé de le développer ensemble²⁵.

- 16 Tout a commencé au début des années quatre-vingt-dix par une recherche liée à mon histoire personnelle, à des souvenirs d'enfance toujours présents dans un coin de ma mémoire. Cela s'est traduit par une étude approfondie sur les bandes d'actualité réalisées pendant la Grande Guerre menée dans un cadre universitaire. Des centaines d'heures passées à visionner des films montés ou des *rushes*. Un long travail de gestation au cours duquel j'ai appris à me familiariser avec les images de cette époque, essayé de comprendre leur spécificité pour déranger les anciennes certitudes découlant d'une vision superficielle de ces archives. Une enquête à partir de laquelle l'idée de réaliser un documentaire a progressivement mûri, jusqu'à devenir une véritable nécessité. J'ai alors décidé de construire un récit autour de deux personnages, deux opérateurs de prises de vues cinématographiques, un français et un allemand, afin d'offrir une plus grande diversité de perception. Chacun étant censé avoir tenu un journal intime dans lequel il aurait inscrit ses impressions et des commentaires sur les images tournées que nous voyons. Inventé en partant de l'observation attentive des images elles-mêmes, de sources variées et d'expériences vécues, le parcours de ces deux hommes (ils n'apparaissent pas à l'écran mais seulement en voix *off*) est organisé en un tout cohérent pour mettre en évidence et en perspective les enjeux de la représentation filmée de cet événement. Cette approche comparative, sous forme de montage parallèle, c'est finalement un bout de chemin qui traverse l'histoire, un bout de cinéma.
- 17 En fait, je pourrais dire que mon désir de film est parti d'un coup de cœur et d'un coup de colère. Le coup de cœur, c'est, comme le dit avec justesse l'historienne Arlette Farge, « le goût de l'archive » et sa part de nostalgie. Il est vrai que mon travail de réflexion a déclenché une attirance particulière pour ces images cinématographiques. D'abord parce qu'elles ont suscité en moi d'intenses sensations, des réactions affectives. Ensuite parce que j'ai été surpris par l'étonnante qualité esthétique de certaines d'entre elles. La découverte de ces vues animées silencieuses, rayées de pluie et tachetées de noir sous l'action du temps²⁶, souvenirs visuels d'une époque lointaine sortis de leur boîte, est souvent émotionnellement forte. C'est un peu comme si de ce monde des disparus qu'est le passé surgissaient soudain des silhouettes joyeuses ou pathétiques. Une sorte de vie qui n'est pas dite par les mots, que nous ne pouvons tirer des textes contemporains. Encore aujourd'hui, j'ai l'impression que les films, en abolissant le temps, permettent, pour reprendre une expression de Michelet à propos de l'histoire, de « ressusciter les morts » (« la mort cessera d'être absolue » annonçait le journal *La Poste* à propos des premiers films Lumière en 1895), de leur redonner une nouvelle vie²⁷. Leur capacité à restituer des figures du réel, illustres ou inconnues, est en effet troublante.
- 18 Ce poids d'existences référentielles dont sont dotées les archives (la valeur ontologique de l'image d'autrefois évoquée par Bazin qui, selon lui, « sert à sauver les disparus d'une seconde mort spirituelle »²⁸) revêt à mes yeux une importance capitale. Parmi ces apparences charnelles gravées dans l'émulsion sensible de la pellicule, ce sont les traces laissées, les empreintes de vies ordinaires d'hommes et de femmes appartenant à la masse des oubliés de l'histoire qui me touchent le plus. Cette puissance d'illusion (le

fameux « ça a été » dont parlait Barthes), en rendant visible des visages anonymes, des corps en mouvement, des gestes anodins ou exceptionnels en train de s'accomplir, est à la fois passionnante et bouleversante. On touche là, sans doute, à cette possibilité essentielle qu'ont ces images à établir des liens. En effet, ces regards, ces sourires, ces gestes, ces signes effectués en direction de l'opérateur, c'est nous, spectateurs actuels qui en sommes désormais les destinataires. L'espace d'un instant, l'espace d'une projection, les vivants d'alors, ceux qu'habituellement on ne voit pas, et que la mort a fauché, renaissent, revivent sous nos yeux. Ils s'agitent et semblent communiquer avec nous, avant de retrouver l'immobilité, l'obscurité des cinémathèques. Ces royaumes des ombres qui les abritent. J'ai toujours été également frappé par la puissance d'évocation de ces plans. Dans beaucoup d'entre eux, il y a une infinité d'événements minuscules, de sous-entendus, des éléments qui restent de l'ordre de l'énigme, sans signification apparente ou au contraire plein de sens qui ne demandent qu'à être explicités : autrement dit, tout simplement, une formidable potentialité à raconter quelque chose. Parmi les images de la Grande Guerre, il y en a de nombreuses qui ont cette étonnante capacité à laisser entrevoir les horreurs du conflit, y compris quand *a priori* il ne se passe rien, voire dans l'artificialité des mises en scène, et malgré le rôle de la censure ou de la propagande. Il n'est pas rare, en effet, que la caméra enregistre de l'imprévu, du hasard. Apparaît alors, enfouie sous sa prétendue réalité, cette incomparable altérité (une part d'inattendu et d'innocence) renvoyant à ce qui est caché, défendu : le hors champ. C'est la raison pour laquelle la notion de traces m'intéresse énormément. J'y suis très sensible, car bien souvent elles sont plus évocatrices que l'action elle-même qui reste presque toujours invisible. Dès lors, comment ne pas évoquer ces innombrables plans séquences (figures favorites des opérateurs de l'époque), ces longs panoramiques du *no man's land*, lancinants et mélancoliques, qui sont autant d'étirements de l'espace et du temps, chargés d'empreintes et de stigmates indélébiles. Il y a là, selon moi, une véritable spécificité cinématographique qui doit être étudiée et utilisée comme une sorte de concept historique.

- 19 Le coup de colère a été ressenti en regardant la plupart des documentaires sur le sujet. Souvent réalisés dans un cadre commémoratif et dans l'oubli de l'histoire, ils intègrent des images d'archives détachées de leur contexte d'origine pour illustrer un discours rédigé *a posteriori*. Ils m'ont poussé à envisager un autre film. Comme un refus de l'interprétation globale de l'événement (qui est impossible) et de sa soi-disant vérité (qui est sans cesse inaccessible). La Première Guerre mondiale est une des tragédies majeures du xx^e siècle, toujours présente dans la conscience collective, notamment par le biais des nombreuses images parvenues jusqu'à nous. Or, la plupart sont utilisées pour ce qu'elles sont censées montrer et non pour ce qu'elles sont réellement. Il arrive même que cette utilisation soit totalement fallacieuse. En particulier lorsqu'on décide de montrer les combats : tout simplement parce qu'il n'y a pas d'image de bataille, celles que l'on voit dans tous les films de montage ne sont pas authentiques. Elles ont été reconstituées pendant et surtout après la guerre durant les années vingt-trente. Certaines d'entre elles ont d'ailleurs fini par changer de statut, devenant de « fausses vraies images d'archives ». Des réalisateurs, en manque d'effets spectaculaires, s'en servent encore régulièrement. Les films d'actualité tournés pendant la Grande Guerre, comme tous les documents d'époque, sont porteurs de réel et de mensonges (la mise sous contrôle des représentations de la guerre par le pouvoir civil et militaire implique évidemment diverses manipulations).

- 20 Nous savons en effet que les images, quelles qu'elles soient, peuvent être trompeuses. Elles cachent autant qu'elles montrent. Il est facile de leur faire dire tout et le contraire. Par conséquent, il importe de se méfier de la ressemblance et de la vraisemblance qu'elles semblent imposer. Ce sont des archives pas plus ni moins réelles que d'autres sources. Elles n'ont nullement valeur de preuve. D'où la nécessité de bien les identifier, de leur poser des questions (dont certaines font écho à des interrogations actuelles) de les rendre intelligible. Autrement dit d'en faire un objet d'histoire en se les réappropriant. Un objet à réinventer en fonction d'hypothèses pertinentes, sans excès ni manque d'imagination. Bien sûr, il ne s'agissait pas d'illustrer ma thèse, mais de trouver une forme originale afin d'offrir un éclairage inédit sur cette immense matière brute et sensible. Je l'ai souligné précédemment : les images filmiques sont des documents qui, compte tenu de leur nature même, imposent des exigences à leur utilisation dans une perspective historique. Dès lors, entre travail de recherche et création, j'ai songé à une construction discursive adaptée à l'objet étudié, une sorte d'essai cinématographique de l'histoire qui, en opérant une mise en récit (avec sa part d'artifice), puisse mieux rendre perceptible sa spécificité. C'est-à-dire restituer aux images d'archives leur sens véritable tout en les ancrant dans le présent avec lequel elles entrent inévitablement en résonance.
- 21 D'où l'idée d'inventer deux personnages dont la parole a été construite à partir de divers matériaux d'époque (témoignages de cameramen, correspondances, journaux intimes, extraits de romans...) associés les uns avec les autres. Du texte qui, pour paraphraser Marker, ne commente pas plus les images que les images n'illustrent le texte. Créer ces deux itinéraires, c'était une façon de donner du sens aux images sans être obligé d'utiliser un commentaire didactique disant : « C'est ça la vérité ! » D'autant plus que ces personnages ne sont pas seulement contemporains des événements, mais parties prenantes de leurs représentations puisqu'ils sont censés avoir tourné les images qui constituent le film. Cela permet d'éclairer, autant que faire se peut, les circonstances de leur élaboration et de les « analyser » sans faire de didactisme, offrant au contraire plusieurs niveaux de lectures. Le traitement sonore est similaire. La bande son a été conçue pour être constitutive du récit filmique, plus qu'additionnelle et illustrative. Il fallait éviter à tout prix la sonorisation forcée, les abus de bruitages : nous avons donc recréé des sons qui, tout en évoquant ceux des images, ont été entièrement élaborés à partir d'éléments contemporains n'ayant aucun rapport avec l'époque représentée, comme une mise à distance indispensable pour mieux comprendre. Ces sons ont ensuite été mélangés à quelques enregistrements d'époque retrouvés dans les archives, et à une création musicale originale²⁹.
- 22 Marc Bloch affirmait que toute œuvre d'histoire est forcément un compromis entre le présent et le passé, le proche et le lointain. *L'Héroïque*, à sa façon, est un récit métonymique dans le sens où, à travers le parcours des deux opérateurs de prises de vues, on parle de la guerre de 1914-1918, mais, en entrecroisant l'histoire de ce conflit et l'histoire du cinéma, il s'agit surtout de proposer une réflexion historique sur la représentation de la guerre au cinéma. Non seulement de la Première Guerre mondiale, mais finalement de toutes les guerres médiatisées de l'époque jusqu'à nos jours. C'est un peu, pour reprendre une formule godardienne, une autre façon d'aborder « l'histoire du cinéma, le cinéma d'actualité, et l'actualité de l'histoire ».

NOTES

1. L'histoire est ici considérée en tant que discipline scientifique, pratique interprétative du passé. Dans cet article, il n'est pas question de parler des archives filmiques comme sources historiques, mais de réfléchir, après d'autres, à leur utilisation comme objet, matériau pour une écriture documentaire de l'histoire.
2. La représentation en image d'un passé plus ancien pose en revanche de nombreux problèmes.
3. Il s'agit d'un documentaire, *l'Héroïque Cinématographe* (50 min) (Quark Productions / France 2), co-réalisé avec Agnès de Sacy en 2002-2003.
4. Voir Laurent Véray, « Fiction et non-fiction dans les films sur la Grande Guerre de 1914 à 1928 : la bataille des images », *1895*, n° 18, octobre 1995, pp. 235-257.
5. Ricciotto Canudo, « Films historiques », *Paris-Midi*, 27 janvier 1923.
6. Il faut signaler au passage qu'elle fut précédée par deux réalisatrices pionnières du film d'archives : Esther Choub (*la Chute de la dynastie des Romanov*, 1927) et Germaine Dulac (*le Cinéma au service de l'Histoire*, 1935).
7. André Bazin, « Paris 1900. À la recherche du temps perdu », *L'Écran français*, 30 septembre 1947, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome 1, Paris, Cerf, 1958, et dans *le Cinéma français de la libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1983, p. 167.
8. *Ibid.*, pp. 167-168.
9. Après la chute du mur de Berlin et l'ouverture des fonds cinématographiques des pays de l'Est, on a assisté à une multiplication des films d'archives (voir à ce propos « les images venues de l'Est renouvellent le documentaire historique », *Le Monde*, supplément télévision du 9-10 février 1997).
10. Arte a largement contribué à la renaissance du documentaire en général, et du film d'archives en particulier, à travers des cases emblématiques comme « les Mercredis de l'histoire », « Grand format » et « la Lucarne ».
11. Voir *Filmer le passé dans le cinéma documentaire : les traces et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. Cinéma Documentaire n° 3, mai 2003, p. 62.
12. Son goût des images l'a d'ailleurs poussé non seulement à envisager de les déchiffrer en tant qu'historien, mais aussi à créer pour la télévision des œuvres audiovisuelles à caractère historique, notamment dès 1985 pour la chaîne culturelle la Sept, qu'il présida pendant quelques années.
13. Georges Duby, *l'Histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1991.
14. Jean-Louis Comolli, dans Catherine Bizern (dir.), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, Paris, Yellow Now, 2002, p. 77.
15. Le sens des images s'est d'ailleurs souvent modifié sous l'effet de leurs usages successifs.
16. Jacques Rancière, *la Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 206.
17. Jacques Rancière, *Ibid.*, p. 214.
18. Michel de Certeau, *l'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, réédition 2002, p. 349.
19. Lucien Febvre, « Avant-propos à Charles Morazé », *Trois essais sur Histoire et culture*, Armand Colin, Cahiers des Annales, 1948, p. VIII.
20. Marcel Ophuls, « L'honnêteté et la méthode », *Jeune cinéma*, n° 55, mai 1971, p. 9.

21. Voir Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past : the Challenge of Film to our Idea of History*, Harvard University Press, 1995 ; et « Film historique/vérité historique » dans *xx^e Siècle, Revue d'Histoire*, n° 46, avril-juin 1995, Christian Delage (dir.).
22. On assiste même à l'heure actuelle à une sorte de fascination pour les archives filmiques : voir à ce propos l'engouement du public pour les montages d'images en couleurs de la Seconde Guerre mondiale (*Ils ont filmé la guerre en couleurs*, récemment diffusé par France 2, a rassemblé 20 % de part de marché en première partie de soirée, ce qui est un record d'audience pour un film pareil).
23. Il n'est pas inutile de préciser que les paramètres économiques jouent un rôle décisif dans la réalisation d'un film d'archives comme celui-là. Ainsi, un des obstacles majeurs réside dans le coût de l'opération. Les ayants droit des images exigent en effet des tarifs souvent prohibitifs (environ 1 500 euros par minute utilisée pour une diffusion télévisée à l'échelle européenne). Cela explique en grande partie les réticences des chaînes et le fait qu'elles ne s'adressent qu'à des réalisateurs considérés comme « chevronnés » qui, bien souvent, s'attachent à une conception traditionnelle du genre, ce qui constitue évidemment une entrave à son renouvellement. L'autre conséquence est que les producteurs, la plupart du temps, ne se lancent dans l'aventure du film d'archives que lorsqu'ils ont passé un accord au moins avec une cinémathèque. Du coup, le film se construit uniquement, ou presque, avec les images disponibles (c'est-à-dire libres de droit) ce qui, évidemment, limite considérablement la marge de manœuvre du documentariste.
24. Elle a collaboré, entre autres, à l'écriture des scénarios du film d'Hélène Angel, *Peau d'homme, cœur de bête* (1999) et du film d'Orso Miret, *De l'histoire ancienne* (2000).
25. D'autres collaborations ont été également très précieuses. Celles de Patrick Winocour et Juliette Guigon, les producteurs, qui ont constamment soutenu le projet ; et bien sûr celle de Françoise Bernard, la monteuse, qui, par son expérience des archives (elle a notamment monté *la Foi du Siècle* de Patrick Rotman et le film *Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution* de Patrick Barberis et Dominique Chapuis), a joué un rôle considérable.
26. Les défauts dus à l'usure ou à la détérioration chimique de la pellicule nitrée produisent une dimension esthétique nouvelle qui, tout en accentuant le charme mélancolique des images, matérialisent également, de façon symbolique, le passage du temps. Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, véritables plasticiens de l'archive, s'en servent (en les teintant, en les ralentissant et en les recadrant parfois avec ce qu'ils appellent leur « caméra analytique ») depuis plusieurs années pour évoquer poétiquement le passé, révéler derrière l'inquiétante quiétude des images les terribles chaos du xx^e siècle. C'est aussi le cas de l'Américain Bill Morrison, qui exhume de la Bibliothèque du Congrès des bouts d'actualités des années dix aux années quarante présentant une décomposition partielle de l'émulsion pour en exploiter le potentiel pictural, le côté presque abstrait. Il faut aussi mentionner le travail des vidéastes et des auteurs d'installations multimédia, notamment celui de Barbara Lattanzi. Cette dernière, dans la lignée des réflexions menées durant les années soixante-dix par le cinéaste expérimental américain Hollis Frampton, réutilise des images d'archives qu'elle assemble à des éléments disparates afin de créer de nouvelles œuvres (souvent interactives) destinées principalement au Net. Il est ainsi possible de découvrir actuellement certains de ses *movies clips* réalisés à partir de plans du film de F. W. Murnau, *Nosferatu* (1922) sur son website : www.wildernesspuppets.net (pour plus d'informations sur l'originalité des dispositifs utilisés par cette artiste, voir Chris Hill,

« (Re)performing the Archive. Barbara Lattanzi & Hollis Frampton in Dialogue », dans *Millennium Film Journal*, n° 39/40, Winter 2003, pp. 66-81).

27. Jules Michelet pensait qu'à l'historien revient la tâche de défendre la mémoire et de rendre justice aux hommes délibérément ignorés : « Jamais dans ma carrière, disait-il, je n'ai perdu de vue ce devoir de l'historien. J'ai donné à beaucoup de morts trop oubliés l'assistance dont moi-même j'aurai besoin. Je les ai exhumés pour une seconde vie », préface de *l'Histoire du XIX^e siècle*, 1873.

28. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma*, op. cit., p. 10.

29. Le design sonore a été réalisé par Martin Wheeler (un véritable expert en *samples...*), la musique originale par Stéphane Bortoli et Martin Wheeler.