1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

66 | 2012
Varia

Laurent Véray, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*

Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références, 2011

Michèle Lagny

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/4486
DOI : 10.4000/1895.4486
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 mars 2012
Pagination : 166-169
ISBN : 9782913758681
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Michèle Lagny, « Laurent Véray, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 16 avril 2022. URL : http://journals.openedition.org/1895/4486 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.4486

© AFRHC

« modernité » et de « position néoréaliste avant la lettre » ce qui peut paraître fortement marqué par des considérations a posteriori comme le relève Kees Baker. « Ce n'est qu'a posteriori qu'on peut parler de la bonne place, la bonne distance et la bonne image », dit-il, appréciations que peut avoir « le spectateur qui connaît l'histoire par d'autres films et / ou écrits, qui a de la sympathie pour les victimes et qui connaît l'ampleur et le sens des événements ». Enfin Sanchez-Biosca analyse la représentation de la « retirada » dans le cinéma franquiste, souvent en utilisant les mêmes images qui avaient illustré la détresse des réfugiés pour les inscrire dans un autre discours syntaxique ou du commentaire.

Ce livre (dont on n'a fait qu'effleurer certains chapitres) propose donc un ensemble à la fois historique et réflexif sur des questions encore ouvertes concernant le cinéma de témoignage, le cinéma militant, le cinéma de commande et sur les usages ultérieurs qui peuvent en être faits selon qu'on les appréhende solidairement à leurs conditions de production, leur contexte d'utilisation, leur visée (destinataires, fonction) ou à partir d'autres considérations.

François Albera

Laurent Véray, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références, 2011, 315 p.

Ce qui frappe de prime abord en voyant ce livre : l'élégance de la présentation et la qualité des images, le jeu de renvoi entre l'exhortation finale « Ne jetez pas vos films… Les copies de films peuvent durer. Ne les détruisez pas » (manifeste de la FIAF, 2008) et l'exergue initiale « Le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés » (« Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin, 1940). On comprend tout de suite qu'on est devant un texte qui va rendre caduque la traditionnelle opposition entre historiens et esthéticiens ou autres théoriciens, en donnant au film à la fois toute sa valeur intrinsèque, celle d'un objet irremplaçable, et toute sa richesse de témoin, à décrypter dans un futur imprédictible. Une empreinte lumineuse à protéger telle quelle, même si on peut la restaurer et la dupliquer pour la manipuler, mais dont les significations ne sont pas fixées une fois pour toutes, et vont s'enrichir de lectures successives. L'attitude de Laurent Véray évoque à la fois celle du connaisseur exigeant en matière d'authenticité, et celle d'un usager sensible à l'évolution des questions historiographiques qu'on peut poser à une trace du passé. En effet, si les images, devenues archives, sont essentielles pour l'histoire du XX^{e} siècle, comme le soulignait Marc Ferro dès 1968 dans *les Annales*, elles ne sont pas là pour faire preuve (même si on peut les considérer comme des indices du réel) ; de fait, elles agissent de telle manière que non seulement elles suscitent cette relation étroite entre passé et présent que suppose l'intelligence de l'histoire, mais engage l'affect au point d'en permettre une « expérience sensible », désormais reconnue comme une exigence par beaucoup d'historiens.

C'est de l'émotion éprouvée que part l'auteur, de cette mélancolie ressentie devant le fantôme du passé emprisonné dans l'image, construite par des points de vue qui témoignent à la fois des sensibilités et des réalités passées. Sa question, cependant, concerne un usage spécifique : comment une image devient-elle archive, c'est-à-dire accède-t-elle à la dignité de source pour l'histoire ? Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on l'utiliser « dans une perspective historique ou mémorielle » ? Voilà la problématique clairement posée dès la page 9.

La grande nouveauté, depuis les débuts de l'usage des films par les historiens dans les années 1970, tient actuellement à l'accroissement des possi-

bilités de diffusion de l'audiovisuel, non seulement via la télévision mais grâce à Internet, qui accentue l'urgence d'une réflexion historiographique appropriée à la spécificité de ces traces transformées en documents et parfois malencontreusement dénaturées par des manipulations (colorisation, bruitages, reformatage numérique) censées les rendre plus attrayantes pour le grand public (question aussi abordée par l'auteur dans « Réflexions sur les images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels », *1895* n°64, automne 2011, pp. 10-30). C'est de tout cela qu'il s'agit dans *les Images d'archives face à l'histoire*, publié en 2011 et dont le parcours explore la mise en place des fonds d'archives, dès que les images de la Grande Guerre (point de départ des recherches de Véray dans *la Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Ramsay, 2008) ont fait prendre conscience de sa fonction sociale, puis leur réemploi dans des films documentaires ou de fiction (associant parfois les deux modes de mise en scène, là encore explorées par Véray dès 2003 dans un film, *l'Héroïque cinématographe*).

La première partie concerne le traitement du patrimoine conservé depuis que l'intérêt pour les « actualités » de guerre, qui ont rempli tout de suite une double mission d'information quotidienne et de documentation historique, leur a donné une valeur archivistique quasiment sacralisée. La mise en place des institutions de conservation raisonnée de ces images, déjà amorcée avant le conflit (par exemple avec les Archives de la Planète en 1912 grâce à Albert Kahn) mais dont l'intérêt (surtout de géographie humaine) s'est anobli d'une nouvelle dimension patriotique et affective qui justifie la création de collections témoins de l'élan du sentiment national. Certes, leur valeur dépassera ce point de vue « officiel » lorsque l'on commencera à les analyser de près et avec quelque recul temporel, mais c'est « l'amour sacré » de la patrie qui leur donne un rôle essentiel dans la construction du « grand récit national », dans la perspective historienne alors dominante. Ainsi se justifient les projets d'une « cinémathèque nationale » qui à la fois maintiendrait la mémoire vivante des combattants et participerait de la cohésion de la nation, mais dont la gestation sera longue avant d'aboutir en 1933 à une naissance un peu difficile. Le fait d'associer à une recherche sur la constitution et la conservation de collections documentaires une analyse de leur usage pédagogique et aux possibilités de création qu'elles offrent aux cinéastes soucieux de mettre, comme Germaine Dulac, « Le cinéma au service de l'Histoire », permet de sortir d'une simple description factuelle, fût-elle, comme c'est le cas, extrêmement documentée, précise et passionnante, pour rappeler que l'important est l'usage social qu'on peut en faire. Pas du tout un travail de rat de cinémathèque, mais une interrogation permanente sur la construction de l'histoire par l'image et sur sa diffusion.

La nécessité sociale de « faire parler » l'image pour remplir ces deux fonctions entraîne ensuite à une partie consacrée à ce qu'on appelle ici le « réemploi ». Si on peut être tenté par le culte de « l'archive brute », dont le rapport direct au passé fait la valeur émotive et mémorielle, on ne saurait s'en contenter : d'abord parce que leur compréhension exige la connaissance de tout un contexte historique (politique, culturel, technologique) sans lequel elles ne peuvent plus être comprises. Ensuite parce que les images elles-mêmes ne sont que des points de vue sur des fragments de réel dont elles construiront la représentation : il n'y a pas plus d'archives brutes que de fait bruts. Telles quelles, la seule chose qu'on puisse en faire, c'est les montrer, comme des papyrus antiques, pour faire ressentir le frisson du passé. Même les « archives de base », par exemple ces fameuses actualités cinématographiques d'avant les année 1960, puis les journaux télévisés depuis, sont des montages organisés. Dès qu'on veut communiquer un propos informatif, mémoriel ou historique, il faut penser au mode d'emploi de l'archive dans une architecture discursive qui peut aller de « l'assemblage » d'images à leur utilisation dans des « films

composés », dont on trouve des exemples dès la période de la guerre de 1914-1918 et qui deviennent progressivement des « films de montage » aux formes hybrides et plus élaborées, permettant de construire une trame de l'histoire. Bien plus, au cinéma, deux modes dominants, documentaire ou fictionnel, gouvernent le marché de la représentation et, à différentes fins (mémorielle ou analytique, à thèse ou visant l'objectivité) s'emparent l'un et l'autre de la mise en scène de l'histoire. C'est donc très concrètement que Véray explore, en discutant les positions souvent admises a priori (comme supériorité supposée du documentaire), les formes d'écriture filmiques de l'histoire à partir d'études précises. Ainsi, lorsque se développe la mode des films de commémoration associant passé et présent, documents et fiction, comme le montre une étude comparative du *Film du poilu* (1928) et des *Hommes oubliés* (1935), dont la fonction est moins de faire de l'histoire que de lutter contre l'oubli dû à l'ignorance des jeunes et à l'amnésie des parents. Il insiste sur le fait que, pour des raisons d'efficacité, les archives sont décontextualisées et instrumentalisées, parfois utilisées à tort et à travers, par exemple dans *Verdun tel que le poilu l'a vécu* (1927), voire inauthentiques, tandis que leur emploi dans des fictions historiques visent à accentuer le poids sensible du film via un effet d'authentification, souvent pris au sérieux tout à fait à tort. Sur ce point la connaissance directe des archives comme des films, depuis la période initiale jusqu'à la période la plus récente, avec une intéressant critique des « dérives du docu-fiction » aussi bien que de l'illusion d'une « restitution illustrative totale » avec entassement d'archives ou de « la promesse de réalisme » qui tente de justifier la colorisation, enrichit considérablement le propos qu'il faut suivre pas à pas pour comprendre à quel point l'auteur interroge en fait le mode d'écriture de l'histoire lui-même, quel qu'en soit le support. Enfin revenant à la question de la transmission de l'histoire, à travers des émissions aussi différentes qu'*Histoire parallèles* de Ferro ou *Mystères d'Archives* de Serge Viallet et une série anglaise comme *The Trench*, ou les fresques historiques de Ken Burns (*The War*, 2007, notamment) aux États-Unis.

Une troisième question ouvre une interrogation spécifique au type de source que propose l'audiovisuel : celle qui, évaluant les enjeux et les fonctions de son usage par les historiens, met en évidence son rôle dans des modifications récentes des conceptions historiographiques des quarante dernières années (dont on peut suivre les méandres chez Pierre Nora dans *Historien public* et *Présent, nation, mémoire*, tous deux parus en 2011 chez Gallimard) : développement d'une histoire du sensible, interrogations sur le rapport histoire / mémoire, réflexion sur une poétique de l'histoire. Les biais par lesquels Véray approche la question du rapport du cinéma à l'historiographie (« remettre l'actualité dans le temps ») mais surtout (« ce que l'art fait à l'histoire »), la réflexion sur la part de création offerte à l'historien, illustrée par l'analyse d'une réalisation personnelle (*En Somme*, 2006, dont j'ai personnellement beaucoup admiré la bande-son) ouvre des perspectives explorées par des cinéastes poètes (il utilise ici, outre Godard, Farocki comme les Gianikian) exploitant une « esthétique des ruines » dont les références évoquent autant Kracauer (dans *l'Histoire. Des avant-dernières choses*) que Benjamin. En évitant de se laisser enfermer dans une « période », Véray sort alors d'une conception classique de l'histoire pour montrer comment, au-delà des conditions de la fabrication des images qui les font historiquement témoigner, leur mode d'utilisation et de réemploi au cours du temps, en laissant surgir « un sens enseveli [qui…] obstrue toujours les images » (Farocki) peut laisser se démultiplier des effets de sens possibles (et leur libre prolifération) dans une forme d'histoire construisant tout « événement » comme un « processus » toujours en cours comme le pensait Foucault.

À la précision documentaire, à l'ouverture intellectuelle et à la densité de l'ouvrage s'ajoute la

variété et la qualité d'une abondante iconographie réunissant photogrammes et affiches, dont l'une par exemple (p. 23), publicité de 1909 pour le Pathé-Journal, associe dans son graphisme les principales caractéristiques du film (le mouvement et la vitesse) et leurs effets («le journal vivant» qui «bat les records de l'information»). La qualité essentielle du livre est l'articulation des renseignements les plus concrets (merci, notamment, pour la présentation de quelques fonds d'archives audiovisuelles en France, pp. 300 à 311, qui, sans être exhaustive, rendra les plus grands services aux chercheurs débutants), des analyses fouillées de films parfois ensevelis (dont j'ai cherché à souligner l'intérêt sans toujours y parvenir assez) et une réflexion approfondie sur l'originalité et les effets d'une opération historiographique qui n'est pas tout à fait identique à celles réalisées à partir de documents écrits, et peut se manifester dans des «œuvres» originales. Il s'agit donc d'un ouvrage de poids, au sens propre comme au sens figuré, mais dont l'élégance d'écriture, vivante et soignée, allège la lecture et permet au lecteur de combiner le plaisir visuel, l'intérêt intellectuel et, par sa relation au présent, une compréhension sensible du passé réanimé.

Michèle Lagny

DVD

Quatre films de Michel Soutter,
édité par l'Association Michel Soutter
et Doriane Films.

On sait – et *1895 Revue d'histoire du cinéma* en rend d'ailleurs compte régulièrement – que les rapports entre l'édition DVD et l'histoire du cinéma sont souvent difficiles. Ce qui pourrait être un outil pour l'historien (reproduction de sources film et non-film) en même temps que le vecteur de transmission d'une historiographie du cinéma en phase avec les recherches contemporaines, se révèle généralement décevant parce qu'optant, dans la plupart des cas, pour une présentification des documents (les restaurations visant moins à restaurer, au sens strict, qu'à instaurer une nouvelle forme du film, conforme aux attentes présentes supposées) et la reconduction de *topoï* sinon obsolètes du moins discutables (l'auteurisme, par exemple). Ces remarques sont sans doute quelque peu excessives, en ce qu'elles font peu de cas d'exemples au contraire très probants (voir, dans notre n° 58, l'article de Benoît Turquety sur l'œuvre des Straub/Huillet en DVD), mais elles ont le mérite de définir en creux, ou par l'inverse, ce que l'historien du cinéma peut attendre d'une édition DVD : le respect de la nature historique des documents proposés ; la production d'un discours historiographique qui ne s'en tienne pas aux réflexions convenues et s'adosse à une vision *dé-cinéphilisée* (si l'on peut dire) des films et de leur histoire. Or, tout le problème vient justement du fait que la plupart des éditions DVD un peu exigeantes s'adressent le plus souvent à un public cinéphile, dont on présume (reste à savoir si ce n'est pas à tort) qu'il attend la reconduction du discours dominant. Le contre-exemple Straub/Huillet doit être aussi perçu dans l'entièreté de son positionnement *contre*, justement – et notamment contre la cinéphilie classique. Ajoutons que le fait qu'il s'agisse de cinéastes en activité au