

# LA FIABILITE DES FILMS DOCUMENTAIRES UTILISANT DES IMAGES D'ARCHIVES A L'EPREUVE D'UNE CHAINE DE POINT DE VUE



**Exercice 3<sup>ème</sup> année BUT Nathan Bouillon**

Initiation à la recherche en SHS/SIC

Mars 2025

## **TABLE DES MATIERES**

INTRODUCTION .....	3
<b>1-ETAT DE L'ART .....</b>	<b>4</b>
1.1 Le cinéma peu à peu légitime comme document d'Histoire .....	4
1.2 La prise d'image comme source de pouvoir, pour servir un point de vue.....	5
1.3 L'image comme outil de mémoire.....	6
<b>2- HYPOTHESES DE RECHERCHES.....</b>	<b>8</b>
<b>3- METHOLOGIE.....</b>	<b>9</b>
3.1 Terrain et public.....	9
3.2 Dispositif de recherches.....	9
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>11</b>

## **INTRODUCTION**

Les films documentaires jouent un rôle important dans la transmission des faits historiques en s'appuyant souvent sur des images d'archives filmées avec une subjectivité inévitable. Ces images sont perçues comme un accès direct au passé et confèrent une certaine crédibilité à la narration.

Cependant, est-ce que la simple utilisation de ces images d'archives dans les documentaires historiques garantit l'authenticité des faits racontés ? Est-ce que ces images qui retranscrivent un événement qui n'est plus et que l'on ajoute dans un montage sont vraiment fiables et retransmettent réellement les faits historiques racontés dans les documentaires ? Cette question se pose d'autant plus que le montage, la voix off, la musique et le cadrage peuvent influencer la perception du spectateur.

J'ai choisi ce projet de recherche car il allie mes deux passions, à savoir le cinéma et l'Histoire. Je pense aussi qu'il me sera utile dans la suite de mes études pour appréhender le mieux possible la responsabilité du documentariste audiovisuel. J'envisage en effet le métier de documentariste audiovisuel en étant conscient que l'authentification, la description et la conservation des images d'archives doivent anticiper une « chaîne de points de vue » dans leur valorisation : prise de vue du caméraman, écriture et montage du documentariste, choix de la ligne éditoriale du diffuseur et niveau du regard critique du spectateur. De plus, aujourd'hui, l'actualité liée à l'utilisation de l'IA capable de générer des « deepfakes » ajoute une difficulté aux missions du documentariste en intégrant la création de « fausses archives » qu'il faudra identifier et écarter des fonds documentaires pour éviter d'altérer la transmission fiable d'une mémoire collective.

## **1- ETAT DE L'ART**

### **1.1 Le cinéma, peu à peu légitime comme document d'histoire**

Depuis l'invention du cinéma en 1895 par les frères Lumière, on a toujours cherché à filmer les événements et les faits historiques. Ces films se sont peu à peu transformés en images d'archives que l'on conserve dans des médiathèques et autres lieux de préservation. La recherche constante de la reproduction la plus fidèle de l'événement a permis au fil du temps de donner aux images une légitimité et une sensation de vérité absolue : si on le voit, c'est que ça s'est réellement passé ainsi. « 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 » (Veray, 2014). Les images d'archives sont donc un lien direct vers le passé. Ce ne sont pas de simples illustrations mais de véritables témoins du passé, des matériaux essentiels pour donner corps aux propos du narrateur.

En publiant *Histoire et Cinéma* en 1977, qu'il rééditera en 1993, Marc Ferro est perçut comme l'un des pionniers dans l'étude de la relation entre le cinéma et l'Histoire dont il est un fervent défenseur. Les images d'archives offrent une manière de raconter l'Histoire en se détachant des récits des documents d'archives écrits par les institutions. Les images d'archives constituent une autre forme de mémoire, tout comme les témoignages, et permettent de dégager une version différente du passé (Ferro, 1993). « Le film aide ainsi à la construction d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions » (Ferro, 1993). Cependant, même si depuis le début du siècle dernier les réalisateurs ont cherché à retranscrire le plus fidèlement possible des faits historiques, il était inconcevable pour les intellectuels que le cinéma puisse être un document de l'Histoire. Les images d'archives ne pouvaient pas être une source fiable car à l'époque, le nom de la personne qui filmait n'était pas indiqué et ne pouvait donc pas être cité par les historiens. « Par habitude, on ne reconnut pas le droit d'auteur de celui qui filmait. Il n'avait pas le statut d'un homme cultivé. [...] Ainsi pour les juristes, les gens instruits, pour la société dirigeante, pour l'Etat, ce qui n'est pas écrit, n'a pas d'identité : comment les historiens pourraient-ils s'y référer, même la citer ? » (Ferro, 1993). Les historiens et les intellectuels considéraient même le cinéma comme une sous culture qui ne pouvaient certainement pas être lié à une matière aussi noble que l'histoire. Le médecin Georges Duhamel, dans son livre *Scène de la vie future* paru en 1930, dresse un portrait peu élogieux du cinéma, « Une machine d'abêtissement et de dissolution, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables abusées par leurs besoins. » Ce n'est qu'à partir des années 60 et des réalisateurs de la nouvelle vague que le cinéma a réussi à transmettre un discours légitime sur l'Histoire, un discours déjà présent depuis longtemps mais que l'on a vraiment commencé à écouter qu'à partir de ces années là (Ferro, 1993). Aujourd'hui, les images d'archives sont vues comme un outil de transmission et le fait qu'on les conserve dans des médiathèques et qu'on les valorise dans des documentaires ou

autres événements montre bien qu'elles ont une certaine légitimité à être utilisées comme documents d'Histoire.

## **1.2 La prise d'image comme source de pouvoir, pour servir un point de vue**

« Les images d'archives sont, dès lors, autant une question d'émotions qu'une question de pouvoir et de maîtrise de la mémoire » (Maeck, Steinle, 2016). Malgré l'engouement pour les archives qui a débuté dans les années 80, la définition que l'on fait de cette notion reste encore floue. Cela laisse une grande liberté de manœuvre pour les historiens, les documentaristes ou encore les journalistes qui les utilisent et en changent le statut selon le contexte. De plus, à cette époque les images d'archives sont conservées en fonction de leur potentiel de réutilisation. Cette sélection des archives conditionne ce qui est retenu de l'Histoire et ce qui va être oublié. Si seules certaines images sont conservées et réutilisées, elles finissent par façonner notre mémoire collective (Maeck, Steinle, 2016). La première guerre mondiale, marque le début du succès des images d'actualités dans tous les pays occidentaux. « La production et la diffusion atteignent en effet les proportions du phénomène de masse tant les gens sont avides de découvrir les événements, de voir ce qui se passe sur le front » (Veray, 2011). Au début de la guerre, les autorités militaires et politiques n'avaient pas conscience que les images d'information pouvaient servir leurs ambitions. Elles interdisaient aux caméramen de filmer sur le front. Les réalisateurs étaient alors contraints de reproduire les batailles dans leurs studios, souvent à l'aide de leur imagination. Il faudra attendre 1915 pour que le gouvernement se rende compte des possibilités offertes par les images animées pour influencer l'opinion publique. Avec l'accord du Haut Commandement et la collaboration de la chambre syndicale de la cinématographie, il décide alors de créer la SCA (Section Cinématographique de l'Armée), une structure de production chargée des prises de vues aux armées (Veray, 1995). En raison du manque de mobilité du matériel, les caméramen ne sont pas autorisés à filmer sur le front. Ils sont donc contraints de rester à l'arrière et demandent aux soldats qui reviennent du front de rejouer le plus fidèlement possible les combats car, la SCA a, selon les propres termes de son fondateur, deux objectifs « assurer une propagande loyale à l'aide de documents authentiques et constituer des archives dont la sincérité est irrécusable pour l'historien soucieux d'un travail impartial. » Aujourd'hui, la majorité des images d'archives que l'on voit dans les documentaires sur la première guerre mondiale sont en réalité des mises en scènes.

La Grande Guerre marque ainsi le lien entre le cinéma et le pouvoir. Ce lien sera particulièrement exploité par les régimes totalitaires du XX<sup>ème</sup> siècle. En effet, les allemands et les russes ont été les premiers à voir à quel point le cinéma pouvait être une source de pouvoir et à utiliser les images pour créer de la propagande. D'ailleurs, beaucoup d'images d'archives réutilisées dans les films documentaires sur la seconde guerre mondiale sont en réalité des images de propagande filmées par l'UFA (Universum Film AG) sous la direction de Joseph Goebbels, ministre de l'éducation du peuple et de la propagande allemande. Parmi ces images, on peut citer

par exemple celle de l'invasion de la Pologne le 1<sup>er</sup> septembre 1939 où l'on voit les soldats allemand à moto traverser des champs ou encore, dans le même contexte, celles des avions allemands qui semblent danser dans le ciel polonais, ou bien celles du chancelier allemand Adolf Hitler qui se fait filmer sur tous les fronts, sur terre ou dans les airs. Ces images de propagandes ne sont bien sûr pas neutres et servent à montrer aux allemands qui regardent les informations la puissance du troisième Reich. Pourtant, si l'on regarde les images diffusées par la télévision polonaise, ce ne sont pas du tout les mêmes scènes auxquelles on assiste alors qu'il s'agit du même événement. Du côté de la Pologne, on filme les maisons détruites par les bombes et les corps inanimés qui gisent sur le sol.

Du côté de l'URSS, Staline a aussi beaucoup utilisé le cinéma pour imposer son idéologie. Dans le livre *Histoire et Cinéma*, Marc Ferro accorde un chapitre entier à cette utilisation du cinéma par le régime de Staline, notamment au travers d'un film, *Tchapaïev*, sorti en 1934 et qui sera vu comme un modèle de film de propagande pour les communistes du monde entier « A l'étranger, les partis communistes firent chorus » (Ferro, 1993). Mais, est-ce que le fait que ces images soient contrôlées signifie qu'elles soient nécessairement fausses et donc inexploitable en tant que documents d'Histoire ? Non car, comme on l'a dit tout à l'heure, aucune image n'est neutre, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne reflète pas la réalité. Les images d'archives sont comme n'importe quelles autres sources : elles doivent être le fruit d'une analyse critique de sa véracité de la part de ceux qui la diffusent. « 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 qu'elle autre source, tout en tenant compte de leur spécificité » (Veray, 2014). Ainsi, certaines images ne sont pas bonnes à prendre en tant qu'images d'archives car elles peuvent mentir sur les événements. C'est le cas par exemple des images truquées du faux massacre de Timisoara diffusées en masse sur les journaux télévisés du monde entier lors des manifestations contre le régime communiste, en Roumanie, en 1989.

### **1.3 l'Image comme outil de mémoire**

« Le rôle du documentaire est d'informer, de livrer un point de vue, tout en s'appuyant sur une certaine objectivité. L'image d'archive télévisuelle doit donc le plus possible « dire vrai » ne pas mentir, être correctement contextualisée » (Frémont, 2021). Il existerait deux formes de documentaires d'Histoire. Il y a d'un côté le documentaire classique, qui se base sur une succession d'images d'archives suivant une trame chronologique. Cette forme de documentaire prétend pouvoir restituer l'Histoire de manière objective en utilisant les images d'archives comme des témoignages authentiques du passé (Veray, 2003). Cependant, cet objectivisme est trompeur car ces mêmes images peuvent être interprétées de manières différentes selon le contexte ou le montage. « 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 » (Veray, 2003). Et puis de l'autre côté, il y a les documentaires critiques et subjectifs qui rejettent

l'idée d'une objectivité absolue et reposent sur une analyse critique des images d'archives. Cette manière de raconter l'Histoire joue aussi sur une part d'imagination et de point de vue assumé de l'auteur quant à la manière de se représenter le passé (Veray, 2003). Cette deuxième forme de documentaire semble s'être démocratisé dans les années 60 lorsqu'on a commencé à comprendre que réaliser un documentaire sans aucune subjectivité est un défi impossible. Cette réflexion est souvent remise en question par les institutions, notamment la télévision qui renforce le mythe de l'objectivité en l'exigeant comme condition de financement et de diffusion (Marsolais, 1989).

Dans un entretien avec Ana Vinuela, Yves Jeuland, auteur et réalisateur de documentaires à succès, affirme que les images d'archives ne doivent pas seulement servir d'outils d'illustration mais doivent aussi être un outil d'écriture de l'Histoire. « Dans l'utilisation des archives en simplifiant beaucoup, il y a deux options, ou deux tendances : soit on donne la priorité au commentaire dans la narration, soit on donne l'avantage aux images. Quand je choisis de raconter une histoire du passé, l'archive est un élément essentiel. Il est important de ne pas s'en servir de manière uniquement utilitaire. [...] L'archive n'est pas là juste pour illustrer un commentaire, mais elle est bel et bien un acteur de cette histoire » (Vinuela, 2010). Cette vision des archives est partagée par Mar Ferro dans son livre *Histoire et Cinéma*. Contrairement à une fiction, lorsqu'on réalise un documentaire qui est censé retranscrire un événement qui a eu lieu, il faut composer avec les documents existants. Il faut donc constamment s'adapter aux images d'archives, et finalement ce sont elles qui vont influencer dans la manière de raconter. Les images ne sont plus seulement des outils d'illustration, elles sont la colonne vertébrale du documentaire (Frémont, 2021). « Il faut partir des images que l'on découvre, que l'on va chercher, mais que parfois on trouve sans les avoir vraiment cherchées. Et c'est la rencontre avec une image d'archive, avec un extrait de film de cinéma, ou toute autre matière, qui va déclencher l'envie de faire le film. Ensuite il faut laisser vivre et parler ces images » (Vinuela, 2010)

Ce qui fait la différence entre les films documentaires et les documents écrits ce sont les émotions qui s'en dégagent. En effet, les archives filmiques aident à une meilleure représentation d'un événement historique et plongent davantage le spectateur dans le passé. C'est cette quête de l'émotion qui va permettre une meilleure transmission de la connaissance (Komlavi Hahonou, 2019). Ainsi, les documentaires ne sont pas seulement là pour informer, ils sont aussi vecteurs d'émotions. Les images et documents d'archives représentent un accès direct au passé et par conséquent à ce qui n'est plus. Les images d'archives sont une preuve du temps qui passe. « Le temps s'écoule. Voilà une autre facette du document d'archive, celle d'être marquée par le temps, susceptible de également de produire des émotions » (Lemay, Klein, 2012). Cette transmission de l'émotion est l'essence même du cinéma et par conséquent des films documentaires. Le film fait l'événement (Ferro, 1993). Avec cette simple phrase, Marc Ferro nous fait comprendre que le cinéma influence notre vision du passé et par conséquent peut avoir un impact direct sur la mémoire collective. Les

films documentaires sont aussi vecteurs de débats et de réactions sociales, politiques et culturelles. Mais toutes ces notions sont rendues possibles grâce aux émotions transmises qui permettent aux documentaires de rester dans les esprits. Le choix d'Alain Resnais de sélectionner comme image d'archive celle d'une petite fille fixant l'objectif d'une caméra depuis l'un des wagons qui l'emmène vers une mort prochaine dans le documentaire *Nuit et Brouillard* sorti en 1956, n'est certainement pas le fruit du hasard. L'utilisation du regard caméra, présent dans de nombreux autres documentaires tels que *Hiroshima mon amour*, du même réalisateur, sorti en 1959 ou encore *Europe 51* de Roberto Rossellini sorti en 1952, symbolise l'horreur et la mort que les survivants ont vu de très près (De Baecque, 2008). Ces regards-caméra plongent le spectateurs dans les yeux de vie des rescapés des camps de concentration. « En passant par ce regard, l'héroïne a vu, chaque spectateur peut voir la mort de masse » (De Baecque, 2008). Les traces de griffures sur les murs en béton des chambres à gaz ou encore, le choix de Claude Lanzmann de faire témoigner les survivants des camps dans des lieux remplis d'Histoire et de souvenirs personnels dans le documentaire *Shoa* sorti en 1985 sont autant d'éléments préalablement choisis et mis en scène qui agissent comme un vecteur d'émotion chez le spectateur. D'ailleurs les émotions ne passent pas seulement par le choix des images. Elles se créent aussi par la musique et la manière qu'a le narrateur de raconter. Par exemple dans *Nuit et Brouillard*, Jean Cayrol, lui-même rescapé des camps, commente les images avec une voix monotone presque poétique qui peut mener le spectateur à une sensation de recueillement, un voyage guidé vers le passé. Les documentaires, par les émotions qu'ils transmettent agissent comme un outil de construction de la mémoire collective.

## **2- HYPOTHESES DE RECHERCHES**

Notre recherche s'intéresse à l'utilisation des images d'archives dans les films documentaires et leur capacité à authentifier les faits racontés. Pour cela, nous allons voir différentes hypothèses de recherches :

- Les images d'archives sont utilisées comme un outil de légitimation du passé
- La subjectivité des images d'archives est inévitable
  - o Subjectivité de celui qui filme l'évènement.
  - o Subjectivité du réalisateur qui choisit les images en fonction de ce qu'il veut transmettre.
- La manipulation des images d'archives par le montage peut altérer le message initial
- Les images d'archives offrent une autre manière de raconter le passé on fonction de ce qu'on veut transmettre



### **3- METHODOLOGIE**

#### **3.1 Terrain et public**

L'évènement se passerait en France auprès d'un public hétérogène. Il y aurait des personnes de toutes les classes sociales mélangés, de tous les âges, de toutes les catégories socio-professionnelles, des personnes qui viennent de la ville et d'autres des milieux ruraux. On pourrait imaginer faire ça lors du Festival International du film d'Histoire par exemple.

#### **3.2 Dispositif de recherches**

##### *3.2.1 Projection de documentaires*

Réunir des personnes volontaires (issues de différents milieux) dans une salle de projection et diffuser plusieurs documentaires sur le même sujet. Avec une variation de certains paramètres. Un documentaire qui ne filme qu'une personne expliquant/racontant l'évènement sans images d'archive, un documentaire avec que des images d'archives ( illustration de la narration), un documentaire avec une personne plus des images d'archives et enfin un documentaire qui donne la source des images d'archives et autre non. Après visionnage, demander aux spectateurs de remplir un questionnaire (sans échanges possibles) :

- Genre
- Age
- Métier
- Lieu de vie
- Quel documentaire leur semble le plus vrai/fiable ?
- Quelles émotions les différents documentaires vous ont procurés
- Lequel vous a le plus marqué ? Celui que vous retiendrez ?

A la suite de la projection, proposer à certains participants de se prêter à un entretien semi-directif d'approfondissement.

- Comment définiriez-vous une « image d'archives » dans les films documentaires ?
- Qu'attendez-vous d'un documentaire en terme de transparence sur les sources ?
- Selon vous, une image d'archives peut-elle « mentir » ?
- Avez-vous déjà douté de l'authenticité d'une archive ? Qu'est-ce-qui a pu provoquer ce doute ?
- Selon vous est-ce-que les archives sont neutres ?
- Est-ce-que montrer les sources donne plus de légitimité à un documentaire ?

- Est-ce que trop d'effets de mise en scène (musique, plan caméra, narration...) nuisent à la crédibilité du film documentaire ?
- Comment distinguez vous une image d'archive « authentique » d'une image « mise en scène » ? Est-ce important ?

### 3.2.2 *Entretiens semi-directifs*

Entretien semi-directif avec des réalisateurs de films documentaire pour leur demander :

- Où vous procurez-vous vos images d'archives ?
- Ecrivez-vous ces documentaires seul ?
- Si oui, pourquoi ? Est-ce selon vous difficile de devoir composer avec le regard d'un co-auteur ?
- Si non, pourquoi, Pensez-vous que cela soit un avantage ?
- Lorsque vous sélectionnez les images d'archives à incorporer dans votre documentaire, demandez-vous l'avis de personnes extérieures ?
- Si oui, à qui ? Pourquoi ces choix ?
- Est-ce toujours les mêmes personnes ?
- Pensez-vous que cela vous permette d'atteindre davantage d'objectivité ?
- Est-ce-que selon vous un film documentaire doit procurer des émotions ?
- Selon vous, les émotions permettent-elles aux spectateurs de mieux retenir ce qu'ils ont vu ? D'être plus facilement sensibilisés à certains sujets ?
- Est-ce-que vous sélectionnez certaines images en anticipant les émotions du spectateur ?
- Si oui, pourquoi ?
- Quelles émotions souhaitez-vous transmettre ?
- Comment procurer des émotions en dehors des images d'archives (choix de la musique, témoignages...)

## **BIBLIOGRAPHIE**

- de Baecque, A. (2008). *L'histoire-caméra*. Gallimard.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire* (Gallimard).
- Frémont, H. (2021). Créer un documentaire historique avec des images d'archives : Une liberté contrainte ? *Effeillage*, 10, 63-65.
- Komlavi Hahonou, E. (2019). Film et texte, émotion et cognition. *Esclavages & post-esclavages*, 1.
- Lemay, Y., & Klein, A. (2012). Archives et émotions. *Documentation et bibliothèque*, 58(1), 5-16.
- Lindeperg, S. (2007). « *Nuit et brouillard* » un film dans l'Histoire. Odile Jacob.
- Maeck, J., & Steinle, M. (2016). On ne naît pas image d'archives, on le devient. In *L'images d'archives, Une image en devenir* (Presse universitaire de Rennes, p. 11-18).
- Marsolais, G. (1989). Pour en finir avec le mythe de l'objectivité Ou le droit à la subjectivité assumée. *24 images*, 46, 16-17.
- Veray, L. (1995). *Fiction et «non-fiction» dans les films sur la Grande Guerre de 1914 à 1928. La bataille des images*. 18, 234-255.
- Veray, L. (2003). L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques. *1895*, 41, 71-83.
- Veray, L. (2011). Réflexions sur les usages des images d'archives de la Grande Guerre dans les documentaires télévisuels actuels. *1895*, 64, 11-29.
- Veray, L. (2014). *Appropriation des images d'archives et exigence historique*. 9.
- Viñuela, A. (2010). L'écriture documentaire avec des images d'archives. *Sociétés & Représentations*, Tardi(29), 175-190.