
Numérique et maquillage esthétique des images du passé à la télévision

Laurent Véray



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/232>

DOI : 10.4000/elh.232

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 29-35

ISBN : 978-2-35698-046-5

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Laurent Véray, « Numérique et maquillage esthétique des images du passé à la télévision », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/232> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.232>

Tous droits réservés

Numérique et maquillage esthétique des images du passé à la télévision

NOTRE ÉPOQUE CONNAÎT UN INTÉRÊT croissant pour l'histoire. D'où la multiplication, entre autres, depuis quelques années, des documentaires historiques à la télévision française, y compris en première partie de soirée, du moins sur les chaînes de France Télévisions et Arte. Cet engouement, d'un point de vue sociologique, s'explique sans doute par la période de crise que nous traversons, laquelle induit une certaine inquiétude pour l'avenir et un retour sur le passé. Il est aussi en partie dû au fait que, à l'ère du tout-numérique, les instruments d'investigation, d'enregistrement et d'accès aux documents anciens sont plus précis, plus abondants et plus faciles d'usage qu'ils n'étaient auparavant. L'offre d'images de toutes sortes est devenue pléthorique. Mais, simultanément, ces nouvelles technologies numériques permettent des modifications esthétiques (colorisation, passage au 16/9 et sonorisation hy-

perréaliste) qui, tout en devenant une attraction en soi (la stratégie promotionnelle met d'ailleurs l'accent sur ces effets), marquent un changement de paradigme dans la représentation de l'histoire. L'actualisation de celle-ci devient en effet l'enjeu essentiel.

En octobre 2011, à Paris, lors d'un colloque autour du thème « Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ? », organisé par la Cinémathèque française et le Centre national du cinéma et de l'image animée, on a senti, en écoutant les communications, un mélange d'engouement et d'inquiétude pour le numérique. Il faut préciser que cette technologie implique non seulement l'abandon de la filière argentique chimique qui était jusqu'à présent celle du cinéma, mais aussi, au niveau des archives, la transformation progressive des images analogiques en digital, c'est-à-dire le transfert des vues sur pellicule ou sur bande

Laurent Véray, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, Sorbonne Paris Cité.

magnétique en données stockées dans des fichiers. L'image n'est donc plus l'empreinte physique d'une réalité enregistrée, mais son interprétation codée et indéfiniment malléable. En fait, un tel bouleversement n'est pas chose nouvelle dans l'histoire déjà séculaire du cinéma, et l'on sait que chaque mutation technologique suscite des questions, voire des réticences. D'ailleurs, toutes proportions gardées, nous pourrions comparer le passage au numérique à celui du muet au sonore et parlant à la fin des années 1920. Tout le monde ou presque s'accorde à dire que l'apport du numérique sera bénéfique pour la prise de vue, la postproduction, la diffusion et la restauration des films¹. À condition tout de même, sur ce dernier point, de respecter les caractéristiques de l'œuvre originale, ce qui n'est pas toujours le cas. C'est cet aspect que je voudrais développer, à travers des exemples concrets d'usages d'images d'archives pris dans la production audiovisuelle française récente, comme, entre autres, *14-18, le bruit et la fureur* (2008) de Jean-François Delassus, *Apocalypse. La Deuxième Guerre mondiale* (2009) et *Apocalypse. Hitler* (2011) de Daniel Costelle et Isabelle Clarke. Les problèmes posés par ce type d'écritures de l'histoire sont exemplaires, me semble-t-il, pour une réflexion générale sur les modifications actuelles de la nature des images. En

d'autres termes, il s'agira moins d'examiner ici le traitement historique des événements que d'analyser les tenants et les aboutissants des manipulations numériques, au niveau autant du reformatage et de la colorisation que de la sonorisation des archives, et d'interroger les incidences que cela peut avoir sur leur historicité².

Les producteurs et les diffuseurs de documentaires historiques ont longtemps joué sur la valeur d'authenticité des images utilisées. Puis ce fut le côté inédit qui fut mis en exergue ; c'est d'ailleurs encore un argument marketing aujourd'hui. Cependant, depuis une décennie, on constate un changement, lié au développement de nouvelles technologies numériques et à l'évolution du dispositif télévisuel domestique (le *Home Cinema Theater*) qui vise à relancer la production en renforçant l'immersion du spectateur. À une époque où les audiences sont en baisse, le recours à des effets visuels et sonores plus sophistiqués s'est aussi imposé dans le domaine du film d'archives. En outre, la peur des manques conduit à avoir recours de plus en plus souvent à des reconstitutions avec des acteurs. C'est ainsi que certaines réalisations tentent de fusionner des documents d'époque avec des mises en scène « faisant époque », le tout parfois entrecoupé de

1. Les choses sont très différentes pour la conservation des films puisque, pour l'instant, les données numériques ne sont garanties qu'entre cinq et dix ans, contre trois cents ans pour la pellicule !
2. Pour plus de précisions, voir Laurent Véray, *Les Images d'archives face à l'Histoire. De la conservation à la création*, SCEREN-CNDP-CRDP, 2011.

témoignages ou d'interviews de spécialistes pour s'assurer d'une caution scientifique. Mais à trop vouloir tout dire et tout montrer, on finit par basculer dans une sorte d'esthétique du plein au déterminisme discutable.

Il y a là, me semble-t-il, un signe symptomatique de l'obsession de la tendance à l'actualisation du passé. Selon l'historien François Hartog, la période contemporaine est caractérisée à la fois par la perte de l'historicité et la prévalence de ce qu'il appelle le « présentisme³ ». En ce qui concerne les formes audiovisuelles de représentation de l'histoire, cela débouche sur l'établissement à tout prix d'un lien de proximité simpliste entre hier et aujourd'hui, notamment en conformant les images qui subsistent aux modalités de la perception actuelle. La manifestation la plus visible de ce « présentisme » est sans aucun doute le passage, ces dernières années, du « format historique » 4/3, qui était celui des films de cinéma depuis l'époque du muet et de la télévision américaine et européenne depuis les années 1950, au format large du 16/9. Cela signifie que, pour les rendre compatibles avec la haute définition, on recadre les images enregistrées en 4/3. Autrement dit, on modifie leurs proportions d'origine puisqu'on coupe en haut et en bas de celles-ci afin qu'elles rentrent dans le format des écrans de ce nouveau standard. Le procédé est supposé s'adapter aux attentes des téléspectateurs, qui ne supporteraient

pas la présence de deux bandes noires à gauche et à droite de l'écran. L'autre changement notable dû à la numérisation est la colorisation des images.

On se souvient, dans *L'État des choses* (1982) de Wim Wenders, un film sur l'histoire d'un tournage interrompu faute de pellicule, que le cinéaste Samuel Fuller, qui joue un peu son propre rôle, affirme : « *Life is in color, but black and white is more realistic.* » Or aujourd'hui, à la télévision, s'impose l'idée inverse, puisque la tendance est à la colorisation systématique de toutes les images en noir et blanc, qui seraient démodées. À tel point que le procédé fait désormais partie du cahier des charges que les réalisateurs de films d'archives doivent respecter. Ce desiderata des chaînes est parfois mal assumé. Par exemple Gabriel Le Bomin, pour son documentaire *Guerre d'Algérie, la déchirure* (2012), n'était pas favorable à la colorisation des images, mais avoue avoir accepté sur ce point un contrat non négociable. De son côté, Louis Vaudeville, le producteur de *Apocalypse. La Deuxième Guerre mondiale*, justifie la démarche de la façon suivante :

Les études d'audience sont formelles : dès qu'il y a du noir et blanc dans un documentaire en prime time sur une chaîne généraliste, l'audience s'en ressent. Seule la couleur permet de rendre une proximité à des images qui peuvent sembler très lointaines à des jeunes.

Il s'agirait donc de favoriser le renouveau des archives par la colorisation, qui s'impose comme

3. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éd. du Seuil (La Librairie du XXI^e siècle), 2003.

un choix à la fois didactique et stratégique. La réalisatrice Isabelle Clarke l'assume, distinguant la colorisation d'un film que le metteur en scène a choisi de tourner en noir et blanc – « le coloriser serait un sacrilège puisqu'on bafoue la démarche artistique de son auteur », dit-elle – de celle des archives tournées par des professionnels ou des amateurs « sans parti pris artistique ». Le principe n'est d'ailleurs pas tout à fait respecté dans la série *Apocalypse* puisqu'un extrait de *L'Ange bleu* (1930), avec Marlène Dietrich, film mythique de Josef von Sternberg, est colorisé alors que des images liées à la Shoah sont maintenues en noir et blanc sous prétexte qu'on ne peut y toucher sans risquer d'être accusé de falsifier l'histoire comme le font les révisionnistes. Par contre, on se demande pourquoi Clarke et Costelle, dans leur fresque sur Hitler, s'abstiennent de coloriser les plans du *Triomphe de la volonté* tournés par Leni Riefenstahl lors du congrès nazi de 1934 à Nuremberg.

En fait, la colorisation d'images ne date pas du numérique. Elle s'est posée pour la première fois en 1987, lorsque Ted Turner, le patron de CNN, qui venait de racheter les catalogues des firmes MGM, RKO et Warner d'avant 1950, décida le coloriage électronique (*Computer System Technology*) de nombreux films de fiction sans l'assentiment de leurs auteurs. Au nom de la nécessité de garantir au public « l'accès aux progrès accomplis dans la communication audiovisuelle » (jugement du Tribunal d'appel de juillet 1989) et sous prétexte que les téléspectateurs se détournaient des films

noir et blanc, Turner tenta même de coloriser *Citizen Kane*, le chef-d'œuvre d'Orson Welles. Il dut renoncer devant la levée de boucliers des cinéphiles qu'un tel sacrilège suscita.

Non seulement l'absence de couleur ne peut pas être considérée comme une infirmité, mais le discours sur l'incomplétude du réel dans les images en noir et blanc, qui se développe depuis le passage au numérique, en dit long sur l'utopie d'une représentation du passé qui serait débarrassée de toutes les étapes de l'évolution des techniques cinématographiques. Il n'est donc pas inutile d'effectuer un petit rappel historique. Sans remonter jusqu'au coloriage au pinceau, image par image, sur les copies d'exploitation, méthode dont Georges Méliès fut un expert dès 1896, avant qu'elle ne soit industrialisée (coloriage mécanique au pochoir, par exemple sous le nom de Pathécolor), les premiers enregistrements sur pellicule en couleurs « naturelles » furent réalisés avec le procédé bichrome Kinemacolor inventé par George Albert Smith en Angleterre en 1906. C'est ainsi que le 21 février 1915, à Paris, au Théâtre Réjane, fut projetée une série documentaire *Les Armées combattantes* en Colorfilm, produite et « arrangée » par Charles Urban à partir d'images enregistrées avant le déclenchement des hostilités. Un autre procédé, français cette fois, appelé Chronochrome, fut inventé en 1911 par la Société des établissements Gaumont. Ce système utilise une pellicule en noir et blanc : lors de la prise de vues, le rayon lumineux passe par trois objectifs

alignés verticalement, pourvus chacun d'un filtre coloré, bleu, rouge ou vert, et impressionne simultanément trois images; à la projection, un dispositif similaire restitue une image en couleurs. Les films utilisant cette technique firent l'objet d'une présentation régulière de 1913 à 1914 dans une salle parisienne spécialisée, au 8, faubourg Montmartre, sous le nom de Gaumontcolor. Pendant et après la guerre, son exploitation reprit sur l'écran du Gaumont Palace, place Clichy, avec notamment un important reportage sur le défilé de la victoire à Paris, le 14 juillet 1919, qui obtint un grand succès. D'autres programmes courts furent projetés pendant deux ans environ, puis le procédé fut abandonné, car il nécessitait un appareillage complexe, encombrant, et des réglages délicats. Dans la pratique, il était en effet impossible de réaliser une superposition parfaite des images, puisque la prise de vues était effectuée par trois objectifs distincts, selon des angles légèrement différents, d'où parallaxe d'espace.

Avant que la pellicule couleur ne finisse par s'imposer durant les années 1960-1970, il y eut les tentatives très limitées, pendant la Seconde Guerre, de Kodachrome, aux États-Unis, et d'Agfacolor, en Allemagne. Or, c'est justement à la suite des succès d'audience de *Ils ont filmé la guerre en couleur*, une série réalisée entre 2000 et 2005 par René-Jean Bouyer uniquement à partir d'images tournées en couleur, que les compilations d'archives colorisées se sont multipliées. *1914-1918: La Première Guerre mondiale en couleurs* est un exemple em-

blématique. Ce documentaire produit par la BBC en 2003, constitué de plans colorisés et de témoignages de survivants, retrace l'histoire du conflit de manière chronologique et globalisante. Lors de sa présentation, la publicité insistait sur le fait que cinq mois avaient été nécessaires à des centaines de techniciens pour mettre en couleur des milliers d'heures d'archives afin de mieux s'adapter aux exigences de la diffusion numérique. Autres exemples, *Été 44. La Libération* (2004) de Patrick Rotman, qui mélange images réellement tournées en couleur et images colorisées, en essayant de fusionner les deux catégories; ou, plus récemment, *14-18: le bruit et la fureur* (2008) et *Apocalypse. La Deuxième Guerre mondiale* (2009), deux productions de France 2 diffusées à grand renfort de publicité. Pour attirer les téléspectateurs, certains titres de documentaires historiques font explicitement référence au procédé de colorisation: *Le Fascisme italien en couleurs* (de Chris Oxley, 2006, diffusé sur Arte); *La Révolution russe en couleurs* (de Ian Lilley, 2004, diffusé sur Arte); *Staline, le tyran rouge* (de Mathieu Schwartz, Serge de Sampigny et Yvan Demeulandre, 2007, diffusé sur M6). Dans ces trois derniers cas, au-delà de l'approche historiographique généralement fondée sur les recherches les plus récentes, c'est la méthode de réalisation classique anglo-américaine qui est mise en œuvre, caractérisée par une utilisation abondante d'archives colorisées, de scènes reconstituées et d'interventions d'historiens ou de citations de personnages historiques lues par des comédiens. D'après les auteurs du film consacré à

Staline, pour ne prendre que cet exemple, le sujet devient plus accessible et plus réaliste, car « la couleur permet une restitution plus juste de l'atmosphère de l'époque. Les personnages prennent chair, les défilés sur la place Rouge retrouvent leur force d'autrefois ».

Grâce à la colorisation, on augmenterait donc le réalisme et l'authenticité de la représentation⁴. Sans chercher à se poser en gardien de l'orthodoxie des archives, il faut bien reconnaître que ce prétexte et les pratiques qui en découlent sont discutables. Notamment parce qu'on perd le grain ainsi que toute une part de la beauté et de la spécificité de la matière cinématographique ancienne, avec ses nuances de noir et blanc et de gris qui disparaissent sous l'artificialité des couleurs ajoutées. Sans compter que ces ajouts créent un curieux effet de flottement dans l'image. Même l'argument utilisé par l'équipe de *14-18, le bruit et la fureur*, selon lequel la colorisation s'inspirerait des plaques autochromes de l'époque, ne tient pas, tant le résultat ne parvient pas à restituer les subtilités colorées et lumineuses de celles-ci. Faire référence à ce procédé mis au point par les frères Lumière, qui est, c'est vrai, encore utilisé pendant la Première Guerre mondiale, est même un contresens. Ces photographies en couleur exigeaient, on le sait, un matériel lourd et, du fait de la sensibilité réduite des plaques, un long temps de pose, excluant ainsi

de nombreux sujets par ailleurs filmés. De plus, elles se distinguent fondamentalement en excluant aussi tout mouvement dans l'image. Conçues pour être contemplées dans la durée, à l'instar des plans séquences et des lents panoramiques des opérateurs d'actualités, les autochromes proposent au spectateur une narration visuelle, sobre et symbolique, fondée sur l'immobilité et par conséquent assez éloignée de ce qu'imposent la surcharge iconique et l'emphase de la tendance télévisuelle actuelle.

Au-delà de l'effet de surexposition qui conduit, comme le déplore le philosophe Georges Didi-Huberman dans une tribune publiée par le journal *Libération*, à « un faux présent de reportage et de mondiovision⁵ », c'est la spécificité – et donc l'historicité – des images qui disparaît. Toutes les caractéristiques et les imperfections techniques, ainsi que les traces d'usure laissées par le passage du temps, sont gommées. Mais, surtout, l'addition des couleurs en à-plat, tout en restant partielle et artificielle, n'ajoute aucune signification historique ni valeur esthétique. Pire, la qualité du rendu des images, dont la durée est par ailleurs considérablement raccourcie, devient médiocre tant leur résolution et leur chrominance ont été affadiées. Cette tendance aux « images lessivées », pour reprendre l'expression de Jean-Louis Comolli, que la plupart des productions

4. C'est notamment l'idée défendue par le coloriste François Montpellier, qui détient l'exclusivité du marché français.

5. Georges Didi-Huberman, « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *Libération*, 21 sept. 2009.

présentent comme des restaurations – ce qui est pour le moins trompeur –, revient à dire que leur valeur ontologique n'est plus suffisante et qu'il est nécessaire de produire de la nouveauté par « réincarnation digitale ». C'est aussi le cas avec la « re-sonorisation numérique » des archives envisagée sous l'angle du traitement au plus près de la « vérité ». Ce procédé, là encore, traduit bien la quête de « la restitution illustrative totale » qui anime certains réalisateurs de documentaires historiques. Aucune image de la Première Guerre mondiale n'est sonore et, hormis quelques parades militaires et discours publics de l'époque nazie enregistrés avec du son grâce au microphone inventé par Georg Neumann (le CMV3), toutes les images de la Deuxième Guerre mondiale, notamment celles qui ont été prises sur le champ de bataille, sont encore muettes (les premiers enregistrements sonores portables datent des années 1950). Toutes les images ont donc été postsynchronisées, c'est-à-dire que les sons qui n'ont pu être enregistrés lors du tournage ont été ajoutés en studio pendant la postproduction. Pour *Apocalypse*, ces sons ont été retravaillés ou remplacés par un *sound designer*. Ce dernier, après les avoir identifiés « visuellement » dans les images d'archives, les a reconstitués et calés avec minutie pour unifier l'ensemble.

S'adressant à des gens supposés rétifs au noir et blanc et incapables de concentration, les concepteurs de documentaires historiques misent essentiellement sur le sensationnalisme, la pulsion scopique, l'immersion, plutôt que sur la réflexion. À ce titre, une déclaration de la directrice des programmes documentaires de France Télévisions est significative :

Même les films à base d'archives, à condition qu'elles soient retravaillées, colorisées et bien bruitées, attirent en nombre le public des 25-59 ans. Parce qu'il est au carrefour de toutes les écritures, de tous les modes de narration (animation, images de synthèse, fiction, journalisme...), le documentaire bénéficie en fait d'une grande attractivité.

En tant que média de masse, il est légitime que la télévision cherche à plaire au plus grand nombre, à favoriser la capacité d'attraction de ses émissions pour les téléspectateurs. Mais peut-elle le faire à n'importe quel prix, en brouillant tous les repères, en manipulant les documents qu'elle utilise au risque de la confusion ? notamment quand il s'agit de la transmission de l'histoire ? Pour l'instant, dans bien des cas, force est de constater que le traitement numérique des images – Godard parle de « fusion d'une masse d'images⁶ » – provoque davantage l'aplanissement des aspérités du passé que la mise en évidence de sa complexité.

6. « Le numérique n'est pas fait pour améliorer la qualité de l'image mais pour réaliser une fusion d'une masse d'images qui doivent être transportées ensemble, comme des déportés dans un wagon », Jean-Luc Godard, *Les Inrockuptibles*, 21-27 oct. 1998, p. 28.