

En mettre plein les yeux et rendre «Apocalypse» irregardable



Point de vue d'un philosophe et historien de l'art sur la série documentaire événement de France 2.

Georges Didi-Huberman

Les images nous rendent l'histoire visible. Elles assument un rôle crucial dans notre façon de comprendre ce qui s'est passé, ce qui se passe autour de nous. Un rôle crucial, cela veut dire: à la croisée des chemins, donc pour le meilleur ou pour le pire. C'est en cela que les images – y compris les images du passé – sont toujours des objets politiques et, même, des actes politiques: des prises de position. Tant il est vrai qu'une image ne vaut que par la position qu'elle occupe dans un montage où interviennent, bien sûr, d'autres images choisies à propos, mais aussi des mots, des pensées, des prises de position devant l'histoire.

La série télévisée nous rend «visibles» un certain nombre de documents relatifs à la Seconde Guerre mondiale. Nous les rend-elle regardables, «lisibles», pensables, compréhensibles pour autant ? Quelle est donc sa position ? Les réalisateurs, les producteurs et les directeurs de programme se sont contentés d'adopter une posture typique du monde commercial, l'autocélébration: projet «pharaonique»,

émission «miracle», «révélation» de l'histoire... On a remonté des archives visuelles en leur restituant, dit-on, «une qualité d'image tout simplement époustouflante! De quoi convaincre tout le monde!» (*dixit* Daniel Costelle, l'auteur du commentaire). La chaîne de télévision, de son côté, a réussi la prouesse de transformer une «commémoration» le soixante-dixième anniversaire du déclenchement de la guerre en cet «événement» nommé *prime time* .

Mais de quel événement parlons-nous? Et de quoi veut-on nous convaincre? Avant tout de la puissance même dont se targue la machine télévisuelle. Les réalisateurs nous disent avoir fabriqué un objet capable de «carrément séduire un jeune public» , de «bluffer» les spectateurs par leurs techniques de traitement de l'image, en sorte que, devant les archives remontées, colorisées, sonorisées, «les jeunes vont s'éclater» (*re dixit* Daniel Costelle). Au même moment, le film s'autoproclame en voix de la vérité, débutant sur ces mots qui vont faire date dans l'histoire de l'immodestie: «Ceci est la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale.» On comprend qu'il n'y ait pas, au générique, un seul nom d'historien de premier plan (comme Raul Hilberg avait pu assumer son rôle de chercheur dans *Shoah* de Claude Lanzmann). Les historiens sont en général bien trop modestes –et respectueux– devant leur objet pour oser croire «bluffer» qui que ce soit ou prétendre «convaincre tout le monde» avec leurs hypothèses.



DR

Les trois premières minutes d'*Apocalypse* forment un cocktail parfaitement stéréotypé de mort (pour «bluffer»?), de haine (dont Mathieu Kassowitz, l'auteur du film du même nom, nous ressassera le motif à longueur d'épisodes) et de sexe (pour «s'éclater»?): cadavres dans la rue, sang, flammes, plus le récit du viol d'une femme allemande qui se termine par le dicton «mieux vaut avoir un Russe sur le ventre qu'un Américain au-dessus de la tête». Les trois dernières minutes, quant à elles, débitent un montage qui fera succéder les ruines d'Hiroshima, une vision de camp, l'héroïsation des cameramen, le retour de Rose –petite fée de toute la série, comme le «petit chaperon colorisé», rouge comme il se doit, de *la Liste de Schindler* – et enfin un vrai baiser sur la bouche digne du meilleur cinéma américain. C'est sans doute ainsi que l'on veut «carrément séduire un jeune public». C'est ainsi que le «jeune» spectateur en aura plein les yeux.

En mettre plein les yeux: c'est le contraire exactement de donner à voir. Mais l'appareil télévisuel, nous en faisons l'expérience chaque jour, fonctionne à la surenchère et à l'autosatisfaction: nous avons réussi à placer huit cents plans par épisode, nous avons reconstitué les couleurs, nous avons ajouté les sons absents des images originales... Autant dire que les documents de l'histoire deviennent des confettis dans un montage qui veut ressembler à un feu d'artifice d'images. Les réalisateurs ont bien anticipé la possible polémique avec les puristes du document. Mais il ne s'agit pas de purisme, justement: rien n'est pur en ce domaine, et toute image –dès sa prise de vue– est le résultat d'une opération technique, d'une médiation, donc d'une manipulation. La question est de savoir ce qu'on veut faire de nos mains qui manipulent: étouffer les images ou bien les traiter avec tact. Il s'agit aussi d'avoir l'honnêteté minimale de reconnaître les limites de ce qu'on fait. Pourquoi prétendre restituer la «vérité en histoire» tout en reconnaissant vouloir nous «séduire» et nous «bluffer»? Bluffer, cela veut dire impressionner –la guerre est impressionnante, de toute façon–, mais cela veut aussi dire mentir.

Que la colorisation d' *Apocalypse* ait été obtenue par des procédés nouveaux et performants n'entre pas en ligne de compte dans ce débat. Ce qui compte est l'acte, et son résultat. Coloriser, technique vieille comme le monde, n'est rien d'autre que maquiller : plaquer une certaine couleur sur un support qui en était dépourvu. C'est ajouter du visible sur du visible. C'est, donc, cacher quelque chose, comme tout produit de beauté, de la surface désormais modifiée. Ainsi rend-on invisibles les réels signes du temps sur le visage –ou les images– de l'histoire. Le mensonge ne consiste pas à avoir traité les images mais à prétendre qu'on nous offrait là un visage nu, véritable, de la guerre, quand c'est un visage maquillé, «bluffant», que l'on nous a servis.



DR

François Montpeller, le technicien de colorisation d' *Apocalypse* , admet lui-même que son traitement des images consiste, je le cite, à «unifier, dans une même continuité visuelle, des documents provenant parfois de sources différentes ». Mais la continuité visuelle n'est qu'un choix esthétique et narratif parfaitement -arbitraire, tous les monteurs le savent bien. La véritable histoire, quant à elle, n'est faite que de discontinuités, ne serait-ce que parce qu'elle a été regardée, vécue, enregistrée selon des points différents. -Apocalypse, au contraire, veut nous faire croire qu'un seul -cinéaste, avec le même sens des couleurs, aurait tout vu à la fois en tous les points du globe. Pourquoi voit-on partout ce même ciel bleu pâle des cartes postales rétros? Pourquoi l'Ange bleu devient-il tout jaune ? Pourquoi le cadavre flottant dans la mer, à Omaha Beach, se découpe-t-il sur un beau fond outremer (la mer était peut-être verte et Samuel Fuller, qui était sur place, raconte que l'eau près du rivage était toute rougie du sang des morts)? Pourquoi coloriser Dachau et pas Auschwitz? Pourquoi diviser -Buchenwald en noir pour certains plans, en couleurs pour d'autres? Pourquoi l'enfer atomique est-il vert et mauve comme dans un film de science-fiction? En justifiant le renoncement à coloriser les images de la Shoah pour «ne laisser aucun doute sur leur authenticité» et pour que «personne ne puisse y trouver matière à supercherie» , les auteurs d' *Apocalypse* admettent que tout le reste de leur film peut se voir comme une véritable matière à supercherie.

Ce qui peut être dit de la colorisation des images vaut également pour leur sonorisation et leur commentaire. Gilbert Courtois connaît la différence de bruit entre un moteur Yakovlev et un moteur Stuka, fort bien. Moyennant quoi il se targue de n'avoir donné que des sons authentiques. Quant à Daniel Costelle, il émaille également son récit de noms authentiques : August Von Kageneck, Gaston Cirech, -Armand (l'Alsacien enrôlé dans les «malgré-nous»), etc. Mais les gros plans associés à ces noms forment-ils un montage authentique ? Même le chien berger qui passe dans une rue de Berlin se voit associé au nom de Blondie, le chien de Hitler. Les documentalistes d'*Apocalypse* n'ont choisi que des images authentiques, mais le montage de deux authenticités qui n'ont rien à voir – par exemple tel visage et tel nom propre – n'est que pur mensonge au regard de l'histoire.

Notre langue elle-même nous prévient à chaque fois de toutes ces ambiguïtés lorsqu'elle distribue des sens opposés pour des mots tels que histoire (veut-on nous rendre l'histoire visible, ou bien veut-on juste nous raconter des histoires ?), légende (veut-on nous expliquer ce qu'une image dénote, ou bien veut-on juste construire un récit légendaire ?) et, bien sûr, image (veut-on nous rendre visible quelque chose du réel, ou bien veut-on juste nous en mettre plein les yeux ?). Les images d'*Apocalypse* ne constituent en rien notre patrimoine historique. Elles forment juste un montage et un traitement contestables de ce patrimoine. En ce sens, elles ne nous appartiennent pas. Elles n'appartiennent qu'au monde de la télévision qui les commercialise habilement.

La série *Apocalypse* n'a restauré ces images que pour leur rendre une fausse unité, un faux présent de reportage et de mondiovision. Elle a pensé que nous étions trop stupides pour -accepter de voir des bribes blêmes, des lacunes, des bouts de pellicule rayés à mort. Elle s'est tout approprié et ne nous a rien restitué. Elle a voulu nous en mettre plein les yeux et, pour rendre les images bluffantes, elle les a surexposées. Façon de les rendre irregardables.

Georges Didi-Huberman est philosophe et historien de l'art, auteur de «Quand les images prennent position», paru aux éditions de Minuit, 2009.

Article paru dans "Libération" le 22 septembre 2009