

QUELQUES REMARQUES CRITIQUES  
À PROPOS DU DOCUMENTAIRE *APOCALYPSE*

GIANNI HAVER & CHARLES HEIMBERG\*

Le 25 septembre 2009, sur les ondes de la radio suisse romande, Daniel Costelle, l'un des deux réalisateurs du documentaire *Apocalypse* avec Isabelle Clarke<sup>1</sup>, s'est mis dans une noire colère face à des propos prudemment critiques qui lui étaient opposés au sujet de la nature et de l'origine réelles des images de son film. Il a récidivé le lendemain dans le journal *Le Temps*. « On dirait que certains ne supportent pas le succès d'autrui » a-t-il ainsi déclaré en traitant son détracteur d'« obscur petit prof ».

Le 29 septembre, dans un autre journal suisse-romand, *Le Matin*, c'est un avocat médiatique genevois, Dominique Warluzel, qui en a remis une couche, et quelle couche ! Il a en effet évoqué, dans une plaidoirie enflammée qui ne l'honore pas intellectuellement, « un petit profaillon, en disponibilité comme il sied à sa condition, qui prétendit dégrader l'œuvre de ces pionniers éclairés du documentaire. Usant de borborygmes confus, il voulut tenter l'assaut du grand Costelle. Rien n'en sortit que la mesure de son incurie [...]. Ainsi, contre le talent, contre l'irréfutable s'érige encore et toujours le nanisme de la pensée. Celui des sous-bulbés, frustrés, émasculés. Celui des anonymes homoncules qui jonchent les allées des cimetières. » Sauf que ledit « grand Costelle », ce jour-là, n'avait fait que préférer des menaces en se félicitant de la grande œuvre qu'il avait réalisée non pas pour ses prétendues qualités, il faut le souligner, mais uniquement pour son immense succès médiatique.

Le documentaire *Apocalypse* pose beaucoup de questions, surtout dans la perspective de la transmission de l'histoire. Mais le plus troublant autour de ce film concerne sans doute ces réactions épidermiques, cette violence des formules et cette exaltation sans nuance d'une audience immédiatement traduite en un prétendu intérêt pour l'histoire. Le seul fait que des milliers, des centaines de milliers de jeunes aient vu ces images à une heure de grande écoute suffirait ainsi pour faire accéder *Apocalypse* au rang des œuvres pédagogiques les plus utiles à la connaissance du passé et de l'une des plus grandes tragédies du xx<sup>e</sup> siècle.

Des voix discordantes n'ont toutefois pas participé à cette célébration. Prenons deux exemples.

Du côté de la critique historique, Vincent Artuso, qui s'exprimait sur le site de *rue89*, a souligné qu'à y regarder de plus près, « le traitement de l'histoire dans *Apocalypse* n'a non seulement rien de nouveau, mais il véhicule même un discours franchement réactionnaire. « Douce France » des années 30 regrettée, Vichy présenté de manière indulgente, sa responsabilité dans la déportation des juifs de France éclipsée, partis de gauche accusés d'avoir permis l'arrivée au pouvoir des nazis, chambres à gaz et bombardements des villes allemandes juxtaposés : telle est la manière d'« aborder l'Histoire d'une façon nouvelle » dans *Apocalypse* ».

Dans Libération du 21 septembre 2009, Georges Didi-Hubermann était pour le moins lucide en écrivant que « 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 ».

#### UNE NÉCESSAIRE MISE À DISTANCE

Les historiens dignes de ce nom ne peuvent que se méfier d'un documentaire qui annonce « la véritable histoire de la Seconde Guerre mondiale », ou, comme la pochette du DVD, qu'il s'agirait d'« une véritable prouesse qui vous laissera abasourdi à la pensée que ce que vous voyez n'est pas de la fiction ». Les objections de Vincent Artuso montrent bien la vanité de cette prétention. Non seulement le film contient des affirmations discutables, mais l'idée même qu'il puisse y avoir une narration consensuelle aussi unique est un contre-sens. L'histoire n'est pas un catéchisme,

elle ne dit pas « la Vérité du passé ». Même si elle se doit d'être rigoureuse et toujours en quête de la vérité des faits. Il est d'ailleurs assez savoureux de relever le lapsus contenu dans le livre qui accompagne le DVD<sup>3</sup> : l'historien allemand Leopold von Ranke (1795-1886) y est en effet présenté comme un historien du xx<sup>e</sup> siècle (sic). Et du coup, sous couvert d'une modernité des images qui les illusionnent, les auteurs d'*Apocalypse* qui se réfèrent à cet historien, enfermés dans une approche traditionnelle et fermée de l'histoire, et en se trompant de siècle, se sont sans doute crus bien plus novateurs qu'ils ne le sont en réalité.

Les didacticiens de l'histoire, s'ils sont rigoureux, doivent s'interroger sur le sens et l'opportunité d'une colorisation des images qui prétend rendre l'histoire plus accessible aux plus jeunes générations. Certes, ce n'est peut-être pas le problème le plus fondamental. Parmi ceux qui ont vécu cette époque, il en est pour nous rappeler qu'ils ont bien vu l'époque de la guerre en couleur. Toutefois, cet écrasement du temps par la refabrication de l'image n'est pas sans poser question. Les nouvelles générations ne vont-elles pas être de plus en plus difficiles à convaincre qu'il ne s'agit pas de la réalité telle qu'elle était ? La nécessité d'une déconstruction des images animées, et de leur inscription dans des temporalités déterminées – temps représenté, temps représentant, temps de visionnement – va ainsi s'avérer de plus en plus indispensable. En outre, le commentaire lisse, lu par la voix assurée de Mathieu Kassowitz, semble dire la réalité globale des faits alors qu'il n'en donne qu'un éclairage partiel, ou même partial, non sans confondre manifestement les faits du passé et leurs interprétations possibles.

Les images, quelles qu'elles soient, sont toujours une construction, effectuée dans un contexte donné. La valeur pédagogique d'un documentaire dépend donc aussi de la transparence de sa construction. Quand on voit, dès les premières minutes d'*Apocalypse*, le bras tendu d'un cadavre être écrasé par un char, on ne peut pas ne pas songer à une mise en scène, non pas de Daniel Costelle et Isabelle Clarke, mais de ceux qui ont tourné ces images à l'époque, quelles qu'aient été par ailleurs leurs intentions louables ou pernicieuses. Malheureusement, le téléspectateur, définitivement condamné à subir passivement toutes ces stimulations émotionnelles, ne saura jamais rien de l'origine de ces images et en restera à son émotion.

## UNE TRANSPARENCE LACUNAIRE

60  
70

Si la coloration des images n'est pas un problème « en soi », elle n'en traduit pas moins de manière plus évidente un processus d'aplatissement des sources. Ainsi, les images de films amateurs, de fictions, de propagande ou d'une ciné-mitrailleuse installée sur un chasseur sont découpées, mélangées et broyées par la machinerie d'*Apocalypse* sans aucune considération de leur origine et de leur fonction. Dans ce recyclage foisonnant, la coloration fournit le vernis final destiné à lisser le tout en transformant un ensemble hétéroclite pour lui donner l'apparence d'une conformité stylistique et visuelle. Elle efface par la même occasion les dernières traces de spécificité des sources qui sont utilisées. Ces images ne sont plus des documents, mais un dispositif censé fonctionner comme une machine à remonter le temps, comme une fenêtre sur un hypothétique réel d'autrefois. L'effet de vraisemblance prime sur tout travail d'histoire visuelle. Ce qui n'empêche pourtant pas les auteurs de ce documentaire de revendiquer une qualité « 100 % sources d'archive ».

Au cours de l'émission radiophonique susmentionnée, une objection a particulièrement déplu à Daniel Costelle, au point de le rendre menaçant. Il a en effet sursauté à l'évocation du fait que son film contient des images qui proviennent d'une fiction. Le film en question est *Stukas*, de Karl Ritter, un long métrage de propagande nazie sorti dans les salles allemandes durant l'été 1941<sup>4</sup>. Pour tourner son film, Ritter avait pu profiter du butin de guerre de la *Wehrmacht*, et notamment de divers chars français prélevés parmi les centaines capturés l'année précédente. Préalablement bourrés d'explosifs, certains de ces chars sont littéralement envoyés en miettes devant les caméras pour signifier la puissance dévastatrice des bombardements en piqué de la *Luftwaffe*. Les images qui en résultent sont impressionnantes ; elles ont été d'ailleurs construites dans ce but, ce qui leur a valu d'être intégrées après guerre dans plusieurs films de montage. Même si l'on ne connaît pas le film de Ritter, le statut de reconstruction de ces images n'échappe pas à l'examen, même rapide, d'un œil entraîné à la critique des sources filmées de la Deuxième Guerre mondiale.

Mais revenons à la réaction de Costelle. Ce dernier s'offusque qu'on puisse l'accuser d'avoir utilisé des images de fiction (Ritter est d'ailleurs en bonne compagnie, puisque dans *Apocalypse* se trouvent aussi des scènes de *L'Ange Bleu*)<sup>5</sup>. Or, cette réaction est absurde dans la mesure où l'on devrait plutôt lui reprocher de n'avoir pas assez utilisé de telles images, si nombreuses et si importantes pour les belligérants de l'époque.

Des images fictionnelles auraient en effet pu être utilisées en tant que telles, en toute transparence, et en montrant en quoi elles nous apprennent quelque chose sur la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, *Stukas* nous en dit beaucoup sur ce conflit. Il nous renseigne notamment sur l'effort de propagande de l'Allemagne, sur l'importance d'asseoir le mythe d'une armée nazie invincible. En revanche, et c'est bien cela qui exige une posture critique explicite, il ne nous dit rien de l'emploi de chars en juin 1940, mais il nous livre au contraire une version fantasmée de leur rôle, construite et tournée après coup par l'un des belligérants.

Cet exemple nous montre comment, par ignorance ou par incurie, ce documentaire rate le vrai potentiel pédagogique de l'image. Ce potentiel n'est pas inhérent à l'effet hypnotique de vues impressionnantes données comme le « reflet du vrai », quitte à ajouter une couche de « vrai » par la couleur et le son s'il n'y en a pas assez. Lorsque le cinéma est utilisé dans ce sens d'une « leçon d'histoire », les dégâts pédagogiques sont inévitablement substantiels. Un vrai travail pédagogique restituant toute sa valeur à la source visuelle passe au contraire par la contextualisation et par le commentaire d'images d'époque qui ont été produites et agencées en fonction de buts précis. Nous ne faisons d'ailleurs qu'évoquer ici un acquis historiographique des années 1970 qui est respecté par un certain nombre de films documentaires, ceux justement qui se prêtent bien à un usage pédagogique.

En définitive, il n'est donc vraiment pas sûr qu'une entreprise médiatique comme *Apocalypse* soit susceptible d'aider les passeurs d'histoire à bien faire leur travail. En revanche, il est assez clair que l'arrogance de ceux qui l'ont réalisée ou qui la défendent par le mépris et l'injure, mais sans autre argument particulier que ses taux de diffusion, ne fait que confirmer la pertinence des critiques qui s'expriment à propos d'un film qui n'est rien d'autre qu'un « spectacle historique » en *prime time*.

#### UNE OCCASION DE RÉFLÉCHIR À L'USAGE SCOLAIRE DU DOCUMENTAIRE TÉLÉVISUEL

La variété des réactions à la diffusion d'*Apocalypse* nous donne en tout cas l'occasion de souligner quelques-unes des questions qui sont posées par l'usage des produits télévisuels en classe d'histoire, en particulier les films documentaires<sup>6</sup>. Comme tout usage public de l'histoire, ces produits doivent être examinés chacun pour soi, pour voir dans quelle mesure ils constituent ou ne constituent pas de bons vecteurs de la transmission de

l'histoire, ou au contraire des instruments trompeurs. En effet, par leur mode spécifique de présentation des faits du passé, ils présentent un potentiel d'efficacité en matière de transmission de l'histoire; toutefois, leur construction parfois complexe, ou le manque de transparence de leur démarche, voire leur manque de rigueur, peuvent en même temps constituer un obstacle à cette transmission. D'où l'idée de les examiner de cas en cas.

L'usage du documentaire télévisuel en classe implique de toute manière une sensibilisation des élèves aux différents éléments qui interviennent dans leur construction. Aussi rend-il nécessaire un travail d'identification des divers types de discours – de l'auteur, de témoins, de chercheurs – et des divers types d'images – d'archives, de l'enquête réalisée pour le film, de fiction ou de reconstitution, etc. Ces exigences d'appropriation du langage documentaire rendent notamment utile un travail scolaire conçu en deux temps. Tout d'abord, les élèves visionnent un documentaire, ou un extrait de documentaire, en se concentrant exclusivement sur ce qu'ils apprennent des faits de l'histoire en le regardant; puis, ils visionnent à nouveau le même documentaire, ou le même extrait de documentaire, en se demandant comment, par quels procédés et par l'intermédiaire de qui, l'auteur a pu le leur faire savoir<sup>7</sup>. D'un visionnement à l'autre, les questionnements sont évidemment très différents. Mais les deux perspectives, conçues en interaction, permettent aux élèves à la fois de construire du sens et de mieux comprendre les mécanismes de la transmission.

Cette démarche pose finalement les mêmes types de problèmes que l'enseignement de l'histoire. Il peut s'agir de transmettre un récit lisse et fermé ou de faire en sorte que les élèves se confrontent à des questionnements ou à des problèmes posés dans d'autres contextes de société que le leur; il peut s'agir aussi d'examiner des sources comme autant d'expressions de la vérité ou de pousser les élèves à interroger leur nature, les circonstances de leur fabrication ou les spécificités des points de vue qu'elles expriment. Nous plaçons bien sûr pour cette seconde approche plus problématisée.

L'utilisation en classe d'histoire d'un documentaire télévisuel peut ainsi tout à fait contribuer à un enrichissement de la transmission de l'histoire. Mais à certaines conditions. La production d'intelligibilité sur le passé n'est en effet possible qu'à partir de modalités de transmission bien établies permettant de prendre en considération la complexité des faits du passé et de leur interprétation. Le travail sur les différentes composantes du documentaire et sur les divers contextes de leur production, comme le

travail sur ses trois temporalités – le temps représenté dont il est question dans la thématique, le temps représentant de production du documentaire, le temps présent de ceux qui le visionnent –, jouent en particulier un rôle décisif à cet effet. Et du coup, l'usage scolaire du film télévisuel, loin d'être réduit à une pratique illustrative ou à une solution de facilité, est alors en mesure de déployer tout son potentiel cognitif, sans renoncer à la complexité du réel et en toute connaissance de cause.

## NOTES

<sup>\*</sup> Gianni Haver, professeur associé de sociologie de l'image à l'Institut de sociologie des communications de masse, Université de Lausanne ; Charles Heimberg, chargé d'enseignement et de cours en didactique de l'histoire à l'Université de Genève.

<sup>1</sup> *Apocalypse, la Deuxième Guerre mondiale*, Une série de Jean-Louis Guillaud, Henry de Turenne, Isabelle Clarke & Daniel Costelle, Paris, France2, Éditions, 2009.

<sup>2</sup> [www.rue89.com/tele89/2009/09/17/les-dangereuses-approximations-dapocalypse-docu-de-france-2](http://www.rue89.com/tele89/2009/09/17/les-dangereuses-approximations-dapocalypse-docu-de-france-2).

<sup>3</sup> Danielle Costelle & Isabelle Clarke, *Apocalypse. La Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Acropole, 2009, p. 14.

<sup>4</sup> *Apocalypse*, 2<sup>e</sup> épisode, 00:14:00.

<sup>5</sup> *Apocalypse*, 1<sup>er</sup> épisode, 00:04:07.

<sup>6</sup> Les docufictions récemment apparus sur le petit écran posent d'autres questions spécifiques et présentent d'autres problèmes encore qui ne sont pas abordés ici.

<sup>7</sup> Voir Patricia Moritz & Elena Fernandez, « Le sauvetage de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale : un miracle ? Comment différents films ont répondu à cette question », *Le cartable de Clio*, Le Mont-sur-Lausanne, LEP, n° 1, 2001, p. 144-154.