

LE MONTAGE D'ARCHIVES : UNE SOURCE HISTORIQUE ?

Un exemple : *La menace révolutionnaire*

Encyclopédie de la Grande Guerre. Montage d'archives raconté par Pierre Miquel

CBS, TOUKOO/BROADCAST INTERNATIONAL, 2008, www.militaris.fr

(http://www.militaris.fr/article-dvd-premiere_guerre_mondiale_la_menace_revolutionnaire-SCR254.html)

Le film d'archives (plus rarement le film documentaire – peut-être davantage en géographie – et encore moins le film de fiction) reste le support filmique le plus utilisé dans les cours d'histoire. Il présente l'avantage de montrer des images contemporaines des événements étudiés et donc de « faire voir » les lieux et les acteurs historiques authentiques. Pour autant, et indépendamment du fait qu'un film, quel qu'il soit, reste une construction technique et idéologique, le film d'archives est-il une source historique fiable ? Peut-on le considérer comme de l'histoire filmée ? Présente-t-il toutes les conditions pour rendre compte d'un fait historique de manière aussi rigoureuse et scientifique que possible ? A-t-il, par conséquent, davantage de valeur pédagogique qu'un autre type de film ?

L'historicité des images ne doit pas faire oublier qu'elles sont accompagnées d'un récit oral par lequel l'auteur donne une vision et apporte un point de vue personnels sur des faits et des hommes.

L'exemple d'un film d'archives réalisé pour une *Encyclopédie de la Grande Guerre* et consacré aux révolutions russes peut nous permettre d'éclaircir ces questions.

1. Choix et pertinence des documents



Un premier problème se pose à l'utilisateur du film d'archives : les différents documents filmiques montés (c'est-à-dire collés bout à bout) correspondent-ils exactement à la période historique traitée ? En d'autres termes, les extraits choisis par l'auteur le sont-ils avec pertinence et rigueur ? Ce qu'on nous montre est-il bien ce qu'on prétend nous montrer ? Un véritable travail d'historien a-t-il présidé à la sélection des documents ? N'a-t-on pas associé une image « par défaut », parce qu'aucune autre n'était disponible ?

Le commentaire de Pierre Miquel sur l'image de Lénine ci-dessus précise : « *Lénine descend du train à la gare de Finlande le 16 avril 1917. Aussitôt il parle à la foule de Petrograd. Il dénonce la guerre des pirates.* » Selon l'historien François-Xavier Coquin, Lénine, parti de Zurich le 27 mars, est arrivé à Petrograd le soir du 3 avril (*La Révolution russe*, PUF, 1962) mais il s'agit, sans doute, d'un problème de calendrier (occidental pour Miquel, russe pour Coquin). Les Russes n'ont, en effet, adopté le calendrier occidental, en avance de 13 jours, qu'en 1918. Par contre cette image est un détail d'une photographie représentant Lénine en train de faire un discours à Moscou, place Sverdlov, le 5 mai 1920, encourageant les soldats rouges dans la guerre contre la Pologne. Cette même photographie sera, plus tard, retouchée afin d'effacer Trotski, présent au pied de la tribune. Ce plan commenté de quelques secondes comporte donc deux erreurs : faux lieu et faux événement. Absence de film contemporain de l'événement et manque de rigueur scientifique se sont-ils associés pour construire cet anachronisme volontaire ?

Cette pratique est extrêmement courante dans un grand nombre de montages d'archives et tout utilisateur aurait grandement intérêt, préalablement à un usage pédagogique et malgré les indéniables difficultés inhérentes à cette démarche, à vérifier la source des films choisis. On signalera par exemple que, pour la même période, des plans extraits du film d'Eisenstein, *Octobre*, ont été inclus dans presque tous les films d'archives. La prise du Palais d'hiver, survenue la nuit et sans caméraman, a donc été « montrée » aux spectateurs par la magie du cinéma, du montage et d'une déontologie fantaisiste... Cela montre la grande valeur documentaire du film d'Eisenstein – le « cinéaste-historien » selon Marc Ferro – mais aussi le manque de rigueur de documentaristes qui ont prélevé des images sans se préoccuper de leurs sources, dans le meilleur des cas, ou ont sciemment monté des plans dont l'origine était connue sans se préoccuper des fondamentaux de la méthode historique, dans le pire des cas. Nous pourrions citer également de nombreux exemples de plans montrant les assauts des soldats durant la Grande Guerre, filmés en travelling, alors que tout mouvement de caméra était impossible à cette époque et dans de telles conditions – le plan fixe étant la seule solution comme on peut le voir avec le seul film existant d'un assaut sur le site de l'Ecpad. Il s'agit, là aussi, d'images réalisées postérieurement lors de tournages de films de fiction (*A l'Ouest rien de nouveau*, 1930 ou *Les Croix de bois*, 1931) et intégrées à des montages d'archives comme si de rien n'était. Ces films, à n'en pas douter, sont effectivement des documents historiques dans la mesure où ils sont le produit d'une histoire à un moment donné de son élaboration. La proximité temporelle, tant sur le plan chronologique (quelques années seulement séparent une archive d'une fiction) que technique (même type de pellicule, même caméra), renforce la similitude de certaines images. Mais elles ne sont pas des archives au sens propre du terme, c'est-à-dire des plans ayant enregistré directement l'événement. Le spectateur voit défiler ces images en noir et blanc sans aucun avertissement, ne sachant distinguer le document d'archive du film de fiction. S'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'une manipulation idéologique, ce montage brouille les pistes aussi bien sur le plan de l'événement historique que sur celui de l'histoire du cinéma.

2. Liens image / commentaire

Certains films d'archives sont « muets » : les personnages ne « parlent » donc pas mais on sait que les projections de cette époque étaient accompagnées de sons multiples (musique, parfois jouée en direct, bruits de la salle, commentaires divers...). Ils appartiennent aux premières années du XXe siècle et demeurent des témoignages précieux de l'histoire du cinéma. Ils sont généralement ponctués de « cartons » faisant office de textes explicatifs ou narratifs contemporains.

Quand la technique le permettra, une bande son (musique, bruits divers...) sera rajoutée. Un grand nombre de montages sur la Grande guerre, par exemple, font entendre des bruits de tirs et d'explosions qui n'ont évidemment pas été enregistrés lors de l'action filmée. Le son rend vivant mais il dénature.

Enfin, associé au montage d'archives, un commentaire à visée explicative ou argumentative accompagnera la production d'un nouvel objet cinématographique constitué d'images d'actualités.

Le lien qui associe un commentaire à une image filmique peut être de plusieurs ordres et le commentaire a donc plusieurs fonctions :

- Il peut se borner à **répéter** (voir à renforcer) ce que semble montrer l'image (on parlera donc de fonction redondante) en désignant ou en nommant des personnages; l'observateur aura intérêt, même pour cette fonction apparemment neutre, à être attentif au vocabulaire utilisé :



Le tsar était captif de la révolution des Rouges...

- Il peut apporter une **explication** à l'image (qui ne se suffirait pas à elle-même), incluant déjà un premier travail de documentariste, en nommant, en localisant, en datant, en éclaircissant l'archive ; la dimension pédagogique du commentaire est ici explicite et la question de l'énonciation reste entière (qui parle ? d'où ? quel est le point de vue ?...) :



Brest-Litovsk. Trotski est surpris, horrifié par les exigences de Berlin. La Russie doit céder un quart de son territoire d'avant la guerre.

- Il peut également n'avoir **aucun rapport** avec l'image (quelle est alors la clarté du message ?) soit parce que le commentaire de l'image précédente déborde sur celle-ci, soit parce que le commentaire de l'image suivante a déjà commencé, soit parce que le commentateur n'a rien à dire, soit parce que les plans sélectionnés ne sont finalement là que pour compléter le montage sans aucune justification ni pertinence, soit encore parce que les images recherchées font défaut:



Les ouvriers des usines de munition sont en grève.



Les bolcheviks ressortent. Ils sont dans la rue avec les mencheviks.



Le plus connu des agitateurs soviétiques bat la semelle dans les rues de Zurich.

Le plan 1 nous montre un cosaque debout sur une estrade alors que le commentaire nous parle d'ouvriers « *en guerre* ». Quel rapport établir entre une image et un commentaire aussi éloignés ? Que dire aussi du lapsus sur les ouvriers en grève et non « *en guerre* » ? Le commentaire doit-il à ce point recouvrir l'image jusqu'à la désincarner ou, au contraire, l'image, rare, précieuse doit-elle « dicter » le commentaire explicatif de l'historien ?

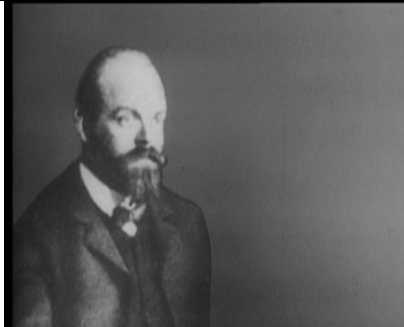
Le plan 2 concerne la libération des prisonniers politiques au lendemain de la révolution de Février. Le personnage central sur l'image n'est autre que Kerenski, futur ministre. Mais il n'est ni bolchevik, ni menchevik : il est socialiste-révolutionnaire (autre parti d'opposition au tsarisme). Ces deux adjectifs accolés impressionnent-ils le commentateur ? Sont-ils trop connotés pour le rôle modéré qu'il entend, à juste titre, faire jouer au futur chef du Gouvernement provisoire ? Ignore-t-il, tout simplement, l'appartenance politique de Kerenski ? Dans ce cas, en bon historien ou documentariste, il prend le soin et le temps de se documenter afin de « coller » davantage au plan choisi pour le montage.

Le plan 3 concerne sans doute la ville suisse de Zurich (l'architecture est ressemblante) mais aucune trace de Lénine (puisque c'est lui qui est désigné comme « *le plus connu des agitateurs soviétiques* »). Est-il le plus connu à cette époque et par qui ? Les Russes, les Suisses, la presse

européenne, les militants... ? N'est-il qu'un « agitateur » (*personne qui provoque ou entretient des troubles sociaux, politiques* selon le Larousse) ? Cette terminologie ressort du vocabulaire policier, tel qu'on le retrouve dans les rapports des Renseignements généraux, pas de celui de l'historien. Une recherche rapide aurait permis à l'auteur du commentaire de s'informer sur le séjour forcé de Lénine en Suisse. Il aurait appris que ce dernier y tenait des conférences contre la guerre et le tsarisme, avait participé à celles de Zimmerwald et de Kienthal qui tentaient de rassembler les forces éparses du mouvement ouvrier et socialiste européen contre la boucherie (G. Haupt et J.-J. Marie, *Les bolcheviks par eux-mêmes*, Maspéro, 1969.). On s'étonnera, par ailleurs, de l'emploi du terme « *soviétique* » au début de l'année 1917. Certes, la Russie se couvre de soviets dans le contexte de la révolution de Février mais Lénine n'y est pas et n'est membre d'aucun de ces conseils ouvriers ou soldats. Par ailleurs, l'adjectif ne sera utilisé que plus tard pour désigner, par exemple, les citoyens de l'U.R.S.S. née en 1922.

Voilà donc des erreurs que l'on imputera, au choix, au manque de connaissance sur les révolutions russes et leurs acteurs (la bibliographie est pourtant copieuse), à l'insuffisance de rigueur – aspect pourtant essentiel du métier d'historien – ou encore à un travail trop rapidement mené sans recherche documentaire ni investigation préalables approfondies. On laissera de côté, pour l'instant, l'aspect idéologique du commentaire de Pierre Miquel mais on se demandera ce que le spectateur, surtout s'il est jeune et sans formation historique, retiendra de ce début de film.

- Le commentaire donne souvent un **sens** à l'image en présentant un **point de vue** (comme c'est le cas dans tout documentaire), ce qui est le droit le plus absolu de l'auteur à la condition d'être clair et univoque :

		
Pour Lénine, dieu est allemand.	Il a reçu de Berlin de l'argent, des papiers, des promesses.	Alexandre Alphan, maître espion allemand, finance en Russie la propagande de Lénine.

Dans le cas du premier montage, on pourra, pour le 1^{er} plan, contester la référence à « dieu » lorsqu'il s'agit de Lénine (athée comme chacun sait). Pour lui, dieu n'est ni allemand, ni chinois : il n'est pas. On pourra également s'interroger sur la conclusion que le commentaire de Pierre Miquel suggère explicitement : Lénine était payé par l'Allemagne pour mener ses activités en Russie, il était donc au service de l'empereur Guillaume II. Cette vision assez policière de l'histoire – c'est décidément une tendance – largement orchestrée par l'Entente en 1917, passe sous silence le fait que la France et ses alliés ont refusé à Lénine de traverser leurs territoires pour rentrer en Russie et que l'intérêt politique du dirigeant bolchevik était d'arriver à Petrograd le plus vite possible pour participer au mouvement révolutionnaire, y compris en passant par l'Allemagne avec laquelle la Russie du tsar était en guerre. « *L'accord consistait simplement en ce que les passagers traversaient l'Allemagne en refusant catégoriquement d'y rencontrer ou d'y parler à qui que ce soit. C'est pourquoi la formule du wagon « plombé » avait été choisie* » (G. Haupt et J.-J. Marie, op. cit.). En d'autres termes, cela s'appelle de la tactique, tout comme l'alliance entre la France et l'Allemagne pourtant ennemies, dès 1918, contre le gouvernement bolchevik.

On notera, au passage, la confusion que l'on peut percevoir entre le visage de Lénine sur le 1^{er} plan et le visage qui apparaît sur les deux plans suivants (avec un zoom avant). S'agit-il de Lénine ? La ressemblance est frappante. Mais il paraît plus jeune que sur l'image du 1^{er} plan ce qui serait paradoxal d'un point de vue chronologique. S'agit-il de « l'espion allemand » ? Mystère... que le spectateur ne pourra élucider sans une recherche iconographique difficile cette fois. Accorder une telle place à un soi disant « espion » pour le moins peu connu en dit long sur la conception de l'histoire sous-jacente (anecdotique et mystérieuse) et sur les ressorts de l'histoire. Aucune grande synthèse sur la Grande Guerre (P. Renouvin, M. Ferro, J.-J. Becker...) ne mentionne le rôle de ce personnage et pour cause. Pierre Miquel espérait-il nous faire quelque révélation ?

Notre recherche personnelle nous a permis de retrouver l'image dont est issue celle des plans 2 et 3. Il s'agit d'une photo sur laquelle trois personnages figurent : à gauche, Alexandre Helphand, dit Parvus – l'homme de la photo – (militant de la social-démocratie allemande revenu participer à la révolution de 1905, il a contribué à l'élaboration de la théorie de la révolution permanente avec Trotski), au centre Trotski et à droite Léon Deutsch (ancien populiste et social-démocrate). Cette photo a été prise alors que les trois compagnons étaient en prison après le procès du Soviet de Saint-Petersbourg en 1905 (Pierre Broué et David King, *Trotsky*, E.D.I., 1979). On est donc très loin des années évoquées par Pierre Miquel. D'autre part, il n'est dit nulle part que Parvus ait été un espion allemand (suffirait-il d'être un Allemand en Russie pour l'être ?). Deux grossières erreurs ! Deux manipulations qui expliquent pourquoi Trotski et Deutsch aient disparu de la photo du montage... On retrouvera ce type d'accusation, de dissimulation et de falsification quand Staline aura mis la main sur le parti bolchevik et l'Etat.

Les problèmes de source, de commentaire et de recadrage vont, à présent, bien au-delà du manque d'archives, de la facilité ou de l'ignorance. La manipulation est bien au cœur de certains passages de ce montage. Pierre Miquel a un point de vue sur la Révolution d'octobre et les dirigeants bolcheviks et c'est son droit. Aucune règle de la science historique ne peut l'obliger à épouser aucune cause. Mais s'il en épouse une, il ne peut réduire celles qui lui sont opposées à coup de manipulations. Il aurait souhaité que le mouvement de l'histoire s'arrête en février 1917 ? Pourquoi pas. Sa tâche, puisqu'il se prétend historien, aurait alors été de montrer en quoi cet aboutissement espéré n'en avait pas été un mais s'était prolongé jusqu'en octobre et après. « *Ni rire, ni pleurer mais comprendre* » répétait le philosophe Spinoza...

Dans le cas du second montage, la « *construction du socialisme* » (qui, rappelons le, selon Lénine, ne pouvait se mener qu'à l'échelle européenne ou mondiale) est immédiatement associée à des défilés à l'aspect ordonné et militariste qui font penser à un bruit de bottes.



L'absence de commentaire sur les 2^{ème} et 3^{ème} plans renforce le poids des images (sur lesquelles l'attention du spectateur est alors focalisée) et l'association du « socialisme » avec la militarisation qui est pour le moins très anticipée. Cette association est celle du commentateur et il entend la transmettre aux spectateurs. Par cet « effet Koulechov » (une image induisant le sens de celle qui lui est associée), le socialisme est identifié, en octobre 1917, aux uniformes, aux défilés militaires et à un « ordre nouveau » qui se passe de commentaires (l'image, pour une fois, parlerait-elle d'elle-même ?). Nous n'avons pas retrouvé l'origine de ces images mais rien n'indique qu'elles aient été tournées au cours des journées qui ont suivi la Révolution d'octobre. Le silence du commentateur, sur les plans 2 et 3, peut alors être associé à cette « nouvelle menace » qu'est la révolution : tension, gravité, angoisse, peur. Les décrets bolcheviks sur la terre, le contrôle ouvrier, le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, l'instruction... c'est-à-dire la « construction du socialisme » évoquée précédemment ? Le spectateur n'en saura rien. Le commentateur serait-il déjà réduit au silence par les soldats rouges... ? Parler ou se taire quand on fait défiler des images et des soldats est un double choix d'écriture cinématographique. L'association de ces images et de l'absence de commentaire n'explique pas : elle caractérise implicitement le nouveau régime qui, avant même d'avoir agi, déplaît à Pierre Miquel.

3. Le montage des images et les raccords

Pour réaliser un film d'archives, il faut monter différents plans choisis parmi le corpus existant sur le sujet du film. Le choix peut être limité ou, au contraire, très large. Il peut être limité d'un point de vue quantitatif (manque de documents d'actualités) ou d'un point de vue politique.

La totalité des films présents dans les cinémathèques des armées, par exemple, n'est évidemment pas accessible. Un premier tri est d'ores et déjà opéré par les autorités militaires qui décident d'autoriser ou non l'utilisation de leurs productions cinématographiques comme elles le font avec leurs archives, au mépris bien souvent des lois et libertés démocratiques (Sonia Combe, *Archives interdites*, La Découverte, 1994).

Les choix opérés tiennent également compte de la qualité des images, de la durée totale prévue pour le film, des plans de coupe nécessaires pour combler un manque ou faire une liaison et du point de vue idéologique du réalisateur (on sait, par exemple, que Stéphane Courtois - élevé à bonne école - dans *Hitler-Staline, liaisons dangereuses*, diffusé en 1996, avait sciemment cautionné le mélange de documents anachroniques - faire passer un soldat russe pour un soldat allemand - pour justifier sa « théorie » sur les totalitarismes empruntée à Ernst Nolte). Ils peuvent aussi tout simplement être dus au « manque de fric » comme le rappelait Marcel Ophüls à propos de *Le Chagrin et la Pitié* (A. Moreau, 1980). Concevoir, fabriquer, produire un montage d'archives est un travail difficile pour toutes ces raisons. Il nécessite une connaissance historique étendue, une pratique approfondie des sources filmiques et de leurs dépôts, une vision pédagogique du document dans le cas d'un montage « didactique » et une « éthique » propre au métier d'historien. Ces qualités font ici défaut alors qu'elles semblaient présentes dans d'autres travaux de Pierre Miquel (*Mourir à Verdun*, par exemple).

Coller des morceaux de pellicule bout à bout n'est pas une opération innocente. Chaque morceau sera vu en relation avec le morceau qui précède et avec celui qui suit. Achievé, le montage sera un film, c'est-à-dire une unité filmique proposant un récit, donc un point de vue.

En ce sens, les raccords ne sont aucunement le fruit du hasard. Soit on passe d'un plan à l'autre sans transition (ce qu'on appelle le *cut*), soit un plan prend la place d'un autre en se superposant à lui (le *fondus enchaînés*), soit l'image s'assombrit jusqu'au noir (le *fondus au noir*) pour ne citer que les raccords les plus utilisés. Là encore il s'agit de choix mis en œuvre sur la table de montage. Le *cut* sépare les plans tout en maintenant une continuité grâce à l'image, à la bande son (une musique, par exemple, s'étalant sur plusieurs plans), au commentaire (mots, ton, débit, silences...). Le *fondus enchaînés* ne sépare pas les plans mais les associe en les confondant. Choisir un *fondus enchaînés* pour passer d'un plan à un autre est donc essentiellement une affaire de point de vue et de visée. Quels sont-ils dans les plans suivants ?



Le 1^{er} plan de ce montage est une photo de Trotski, organisateur de la révolution d'Octobre et commissaire du peuple aux Affaires étrangères. C'est lui qui, à ce titre, est chargé de traiter avec l'Allemagne en vue de signer la paix promise au prolétariat de Russie et aux peuples du monde par les bolcheviks. On remarquera le choix de la photo : sobriété du portrait mais tête penchée ce qui, en lecture d'image, évoque souvent le déséquilibre, l'instabilité. Date-t-elle de 1918 ? C'est possible.

Le 2^{ème} plan associe cette photo à un film dans lequel on distingue à peine Trotski descendre d'un train, accueilli par des soldats allemands revêtus de leurs casques à pointe. La superposition Trotski/casques à pointe fusionne les deux images et donc les personnages représentés. Lénine/espion allemand, Trotski/soldats allemands : les bolcheviks sont donc systématiquement associés à l'Allemagne, c'est-à-dire à l'ennemi de la France, et au gouvernement allemand (services secrets pour l'un, armée pour l'autre). Socialisme/défilé en uniforme, Trotski/soldats allemands : le bolchevisme, le militarisme et la guerre sont également associés à travers les images ou le commentaire.

A propos des fondus enchaînés d'un autre film, *Le Juif Süß*, l'historien Marc Ferro a, en quelques lignes, expliqué la fonction de ce type de raccord. Lors de son procès, en 1945, le réalisateur Veit Harlan défendit sa bonne foi, expliquant qu'il avait éliminé certaines scènes violemment antisémites voulues par Goebbels. Marc Ferro, au-delà des images elles-mêmes, posa le problème de l'écriture cinématographique en montrant que les fondus enchaînés, c'est-à-dire les superpositions d'images de Veit Harlan (seuls effets spéciaux du film) étaient des effets recherchés : ils associent l'image du juif successivement à la débauche, à la crise, aux difficultés, à la mauvaise santé d'une société, etc. (*Cinéma et Histoire*, Denoël/Gonthier, 1977).

Le problème du montage d'archives ou d'actualités n'est donc pas seulement celui du choix des documents filmiques ou des plans, ni celui du commentaire - ce que les observateurs ou les censeurs simplistes retiennent le plus souvent comme arguments - que celui de l'écriture cinématographique proprement dite à savoir un montage nécessitant une manipulation des images, au sens technique du terme. L'idéologie transparaît dans l'enchaînement des plans et un fondu enchaîné n'est jamais neutre. Passer d'un plan à l'autre ou fondre deux plans est une démarche intentionnelle à visée politique.

Les erreurs, confusions, anachronismes et procédés mis en évidence ne peuvent être considérés comme involontaires. Pierre Miquel, qui a par ailleurs fourni d'excellents travaux de vulgarisation sur la Première Guerre mondiale, n'a pas fait ici œuvre d'historien. Ce film d'archives reprend les bonnes vieilles recettes de la propagande. Toutes les images sont « vraies ». Elles ont enregistré les hommes et les événements mais que leur fait-on dire ? Comment sont-elles instrumentalisées ? Pour servir quel discours ? Seul un regard critique et approfondi peut déjouer les manipulations mais les collégiens, lycéens ainsi que leurs professeurs disposent-ils de cette faculté lors d'un visionnage rapide effectué en classe souvent dans le but de se substituer à un cours ? On pourra légitimement en douter et mettre en garde contre une utilisation passive du montage d'archives avec les élèves.

Le film d'archives est donc une source historique dans la mesure où il fournit des images contemporaines des événements, des acteurs, des sociétés et permet de percevoir la manière de filmer d'une époque. Mais il reste un montage d'images choisies, sélectionnées, assemblées, commentées en fonction d'une intention et pour produire des effets et, à ce titre, ne saurait avoir plus de valeur historique qu'un documentaire ou une fiction, en classe et ailleurs.

Les événements retentissants qu'ont été les révolutions russes de 1917 restent globalement incompréhensibles à travers ce montage et leur spécificité n'apparaît nullement. Des films de fiction comme *Octobre* d'Eisenstein (aux 100 000 acteurs figurants) et *La fin de Saint-Petersbourg* de Poudovkine, tournés dix ans après l'événement, sont infiniment plus « historiques » et riches en questionnements que n'importe quel montage fut-il pédagogique. Même *Le docteur Jivago* (d'après l'œuvre de Boris Pasternak) ou, plus encore, *Reds* (d'après l'œuvre de John Reed) en disent beaucoup plus, implicitement ou explicitement. Dans ce cas, la caution scientifique de l'archive disparaît : ne restent que les reconstructions, les personnages, les conflits et les points de vue. Un autre travail peut alors commencer, libéré de la fausse objectivité.

Thierry Flammant, professeur d'histoire géographie, collège de Langeais, 2010.