L’ART DE L’HISTOIRE

Construction sociale de l’authenticité

et de la vraisemblance historiques au cinéma

L'HARMATTAN

Gábor Erőss

L'ART DE L'HISTOIRE

Construction sociale de l'authenticité

et de la vraisemblance historiques au cinéma

Je dédie ce livre à ma mère, Éva, et à mes deux fils, Ábel et Jónás,
ainsi qu'aux absents de l'Histoire.

« Évidemment, dans les pages qui suivent, il n'est pas question
d'expliquer l'évolution des formes artistiques par celle de
structures matérielles ou culturelles de la société.
L'intention est de les mettre en parallèle, afin d'aider
à les mieux comprendre, l'une et l'autre. »

Georges Duby, *Art et société au Moyen Age*

AVANT-PROPOS[1]

Affirmer que l'idée qu'un peuple se fait de son *histoire n'est en (presque) rien inscrite dans les faits* peut paraître à la fois choquant et banal. Or, ce n'est rien d'autre que le nécessaire point de départ d'une analyse en termes de *représentations*.

Nombreux sont ceux – et je les citerai tout au long de ce livre – qui se sont penchés sur le comment et le pourquoi des représentations cinématographiques de l'histoire.

Ce qui distingue mon approche de la leur, c'est que je le fais en sociologue. Ce qui m'intéresse, ce sont les processus sociaux qui se cachent derrière, que ce soit le fonctionnement du champ cinématographique ou le savoir tacite du spectateur auquel le film fait appel.

Ne peut-on pas dire qu'un film de fiction est le sommet visible d'un « iceberg social » gigantesque, et même – déployons la métaphore – *titanesque* ? De plus, le cinéma exerce une incroyable fascination sur nos contemporains : « les foules se pressent pour voir *Indochine, La Reine Margot, Titanic* ou *Jeanne d'Arc*. »[2] Le cinéma est un objet majeur pour le sociologue ne voulant pas manquer son rendez-vous avec les « éléments significatifs »[3] de la culture – selon la formule de Max Weber.

L'histoire est une question d'identité. Les Français, comme probablement tous les peuples d'Europe, sont des passionnés d'Histoire ou du moins persuadés de l'être : « Leur "goût passéiste" est ancien. [...] La monarchie française médiévale s'est réclamée plus que n'importe quelle autre de l'histoire et a fait pénétrer dans le cœur

---

[1] D'après ma thèse soutenue en 2003, à l'Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS) : L'art de l'histoire : sociologie culturelle comparée de l'image-passé : représentations de l'Histoire et de la Mémoire dans le cinéma français et hongrois (1958-2002), sous la direction de Jacques Aumont et Anna Wessely, http://www.theses.fr/2003EHES0108

[2] Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953-2000*, p. 466.

[3] Max Weber, « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales ». In *Essais sur la théorie de la science*, p. 157.

des Français, par des cérémonies, par de la propagande, par des monuments, l'idée qu'ils étaient un peuple riche en histoire et que c'était une partie de leur identité profonde" ».[4]

Philippe Joutard parle d'« une passion française : l'histoire ».[5] Mais c'est une passion partagée : « La fiction historique avait une place privilégiée dans la culture occidentale pendant des siècles »[6], d'Homère à Tolstoï, Yourcenar, Sienkiewicz ou Michener, en passant par Shakespeare, Hugo. C'est de cette tradition qu'est né le film historique.

« […] l'originalité française réside peut-être dans l'utilisation précoce et continue de l'argument historique, bien avant la période révolutionnaire. »[7] André Burguière va plus loin : « …Ce qui fait problème en revanche, et désigne [l'Histoire] comme un trait de singularité, c'est le caractère exorbitant de cette présence et la ferveur quasi religieuse que lui vouent les Français. »[8] La culture française tout entière se serait tournée vers le passé après 1968. Cette « mode rétro » se diviserait en deux tendances selon Pascal Ory : *l'archéophilie* (engouement pour musées, monuments nationaux ou archives) d'une part et *rétrophilie* : « chaque famille de l'expression culturelle cultiva désormais son propre passé reconstruit » d'autre part.[9] Reprises, références, *remakes*… C'est la généralisation de l'autoréflexion, une réflexion sur le passé de la représentation elle-même. Au cinéma : utilisation des images d'archives dans les films de fiction, renvois parfois ironiques aux schémas et canons de représentation.

Au cinéma, tout serait parti du *Chagrin et la Pitié*. L'Histoire incarnée et la reviviscence lancèrent au public le défi du passé toujours présent, fait de Grandeur et de zones d'ombres. En effet, avec le « retour du refoulé », du « non digéré »[10] dans les années 70, les

---

[4] Jacques Le Goff, cité par Isabelle Veyrat-Masson, *op. cit.*, p. 7.
[5] Philippe Joutard, « Une passion française : l'histoire », pp. 301-394.
[6] Robert B. Toplin, op. cit., p. 1226.
[7] Philippe Joutard, *op. cit.*, p. 307.
[8] André Burguière, [Introduction à la partie *Mémoire* du volume], in André Burguière, Jacques Revel (sous la dir. de), *Histoire de la France* (Choix culturels et mémoire), Seuil, 2000, p. 295.
[9] Pascal Ory, *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Seuil, 1983, p. 107. et suite.
[10] Le « passé comme une nourriture non digérée qui "revient" », Lindeperg, *Les écrans*…, p. 8.

Français redécouvrent leur histoire récente qu'ils baptisent « mémoire », puis cherchent à contenir « l'obsession mémorielle », et, enfin, partent à la recherche d'une « juste mémoire », pour ne pas être *happés par l'Histoire*.

Il faut croire que l'Histoire et la mémoire sont « à la mode » depuis quelques décennies. « Devoir de mémoire » pour les uns, pour les autres « un passé qui ne passe pas », une « obsession mémorielle ». Il se trouve en effet qu'au même moment, le même type d'interrogation apparaît en France (procès pour crimes contre l'humanité) et en Allemagne (les débats dits Walser – Bubis ou Goldhagen[11]). Partout, l'aporie du « trop » et du « trop peu » de mémoire. Les Français seraient entrés dans une nouvelle ère, celle des commémorations et du « devoir de mémoire ».[12]Aussi, la « juste mémoire » devient-elle pour Paul Ricœur un « thème civique »[13], en même temps que sujet de réflexion philosophique.

[11] Aleida Assmann, Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit / Geschichtsversessenheit*.
[12] Emmanuel Macron, « La lumière blanche du passé. Lecture de *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, de Paul Ricœur », p. 16.
[13] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Avertissement, I.

1. Une épistémologie sociale de l'Histoire au cinéma

Quel est le statut socioculturel du film d'Histoire, comment construit-il un passé « authentique » et « vraisemblable » ? Pour répondre à ces questions, je propose ici une *sociologie du film historique*. Les *films historiques* étant définis de la manière suivante : *tous les films dont la diégèse est manifestement antérieure à l'époque de la réalisation*. Il ne s'agit donc de faire, dans ce travail, ni une histoire du film, ni une sociologie historique du film non historique, ni une étude du film en tant que document historique. (Le livre fondateur de Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, permettait toutes ces interprétations de la dyade « Film/ Histoire »).

Objet de réflexion directe ou simple cadre de l'intrigue, le film historique se définit également comme *en costumes*[14]– un genre auquel le sociologue s'intéresse plus que l'historien. Si notre définition se limite à l'idée d'antériorité de la diégèse par rapport à l'époque de production du film, elle se double de quatre caractéristiques supplémentaires, qui s'y ajoutent au sens idéal-typique : premièrement, le film historique est ainsi basé sur un *savoir tacite* particulièrement large, savoir requis implicitement de la part du spectateur ; deuxièmement, il se caractérise par une hétéronomie des acteurs et des produits : il s'attribue et on lui attribue, de manière immédiate et quasi systématique, un sens *politique* ; troisièmement, il est également « hétéronome » au sens culturel : il se retrouve souvent à l'ordre du jour intellectuel (dans les autres médias) et, enfin, dans sa visée, le film historique (y compris le film *en costumes*) souhaite être authentique, d'une manière ou d'une autre, être fidèle « aux faits », même en récusant ceux-ci. Un texte allemand[15] destiné aux futurs

[14] Considéré comme un genre à part, le *film en costumes*, en tant que genre populaire par excellence, tend à être dévalorisé, même si ce sont les films phares du cinéma hollywoodien (de Ben Hur au grand Western) qui lui servent de référence. Le film en costumes est, par définition, un film à gros budget, ce qui lui vaut des envieux et des critiques acerbes (D'après Paul Virilio, *Guerre et cinéma 1* : Logistique de la perception, Paris, *Cahiers du cinéma*).

[15] Rainer Rother, « Geschichte im Film », in Klaus Bergmann, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Gerhard Schneider, Jörn Rüsen (Ed.), *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Kallermeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Selze-Velber, 1997, pp. 681-687.

professeurs d'histoire rappelle en termes simples la particularité distinctive du cinéma historique tel que nous le concevons : les films de fiction *appliquent une stratégie de « l'authentification » à l'intérieur même de la diégèse*.[16]

La méthode sera celle de l'analyse de films, des études de cas approfondies, mais aussi l'étude du fonctionnement du champ cinématographique et une relecture de l'histoire du cinéma *comme* sociologie du cinéma, des biographies de cinéastes aux Ecoles, en passant par la description des structures de production ou de subvention. Au niveau théorique, ces analyses seront guidées par la sociologie de la culture (de Karl Mannheim à Pierre Bourdieu), la sociologie et l'histoire de la mémoire collective et culturelle (de Maurice Halbwachs à Jan Assmann), l'histoire culturelle (de Norbert Elias à Georges Duby), l'histoire des politiques culturelles (Pascal Ory, etc.), mais aussi les œuvres « inclassables » de certains philosophes (de Deleuze à Polányi).

Pierre Sorlin avait défini l'objet de la sociologie du cinéma comme étant l'étude de la logique propre au milieu du cinéma comme « ensemble social de production culturelle »[17] Quelles sont dès lors les conditions sociales de construction, d'invention[18] et de production[19] de l'Histoire ?

L'épistémologie sociale de l'image que nous proposerons sera une sociologie de l'art, de la culture et de la connaissance, par-delà la dichotomie de la « lecture » interne et de l'analyse externe de l'art. Cette conception s'inspire très largement de celle de Pierre

[16] Rainer Rother, « Geschichte im Film », in Klaus Bergmann et alii. (Ed.), *op. cit.*, p. 686. (L'auteur se réfère à : Zemon-Davies, « Jede Ähnlichkeit…" », in R. Rother (Ed.), *Bilder schreiben Geschichte*, Berlin, 1991, et Rosenstone, R. A. (Ed.), *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*, Princeton, 1995.)

[17] Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, notamment p. 100 et suite.

[18] Au sens de Hobsbawm, cf. E. Hobsbawm, E. Ranger (sous la dir. de) *The Invention of Tradition*.

[19] « (…) La désignation générique de *producteur culturel* [a été] choisie, sans plaisir particulier, pour marquer la rupture avec l'idéologie charismatique du "créateur" (…) », in P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 299.

Bourdieu[20] : j'entreprends en effet de dessiner le schéma du champ cinématographique français, à différentes étapes de son évolution, tout en relativisant le cadre d'analyse national et l'importance que Bourdieu accorde aux influences venues du champ politique.

Si le cinéma produit bien une connaissance spécifique du passé (ni « vérité » historique, ni « reflet » du présent), fonction de la structure, du champ, de son évolution, mais aussi des modes de représentation qui sont les siens, il faut alors dessiner les contours d'une *épistémologie sociale de l'image,* de la temporalité multiple, complexe du « film palimpseste » (Lindeperg : 1997) : ce que l'image – des intertitres aux bruits et cadrages – nous fait percevoir de « la réalité » du passé que le film nous présente comme « authentique ».

Au concept de *champ cinématographique (ou culturel),* intermédiaire entre l'agent et le champ social, s'ajoute celui de *représentation*, terme médian d'une part entre passé et présent, et d'autre part entre *horizon d'attentes* (la réception, le public) et *horizon de significations des* passés (représentés par l'œuvre) tels qu'ils sont produits et perçus à l'intérieur du champ. Or ces horizons sont, évidemment, d'ordre culturel. Ces différentes dimensions de la culture (entendue au sens large) et d'autres encore – de l'anthropologie des rites de commémoration aux modes intellectuelles successives – influencent les représentations cinématographiques des événements et périodes historiques. Il s'agira de peser leurs poids respectifs dans les cas (c'est-à-dire les films) concrets.

Constitué en « champ », le cinéma est le lieu social privilégié de la représentation de *l'image-temps* : ses coûts, son importance symbolique et sa « consommation » de masse en font de surcroît un objet d'analyse socio-politique important. En même temps, le cinéma fonde *un rapport de réception socioculturel particulier* entre le spectateur *visé,* fort de son *savoir tacite* (au sens de M. Polányi), et le passé reconstruit *comme* « monde-de-la-vie » (*Lebenswelt*[21]*)* sur grand écran.

---

[20] *Les règles de l'art* ; mais aussi – notamment pour aborder le changement au sein du champ : « Genèse et structure du champ religieux » ; ainsi que – pour l'analyse du public – *La Distinction*.

[21] *Monde-de-la-vie* (ou *Lebenswelt*) « allant-de-soi », « stock commun de connaissances » sont des concepts empruntés à la phénoménologie (Husserl et les sociologues Alfred Schütz, P. Berger et T. Luckmann.)

Depuis l'âge d'or français et européen des films en costumes, dans les années 60, puis la *nouvelle histoire*[22] *sur écran* et le tournant « désacralisant » du milieu des années 70, le cinéma ne cesse de s'intéresser à l'Histoire. Que ce soient les spectaculaires superproductions américaines, françaises ou autres ou, d'un autre côté, une réflexion de plus en plus approfondie (documentaires, films de montage[23], et quelques films de fiction questionnant tous ses sous-genres : de Marie-Antoinette (Sofia Coppola) au Fils de Saul (László Nemes).

Il s'agit en effet de mesurer le poids relatif des différents facteurs sociaux, culturels et iconiques qui influencent les représentations de l'Histoire : facteurs nationaux, internationaux et *intra*-nationaux. D'une part donc l'État-nation (socialisation, politique culturelle), et d'autre part : des traits thématiques communs relevant de la culture européenne, des caractéristiques cinématographiques (contraintes techniques standard, ou traits stylistiques communs à une époque), dramatiques, icono-historiques, etc. Par ailleurs, à l'intérieur même d'un pays, d'autres lignes de force et de partage traversent les représentations du passé : les positions au sein du champ cinématographique, l'appartenance à diverses « écoles » (par exemple, le cinéma-vérité qui se détourna de l'Histoire), à des générations (les « jeunes loups » de la Nouvelle Vague) ou cohortes (traumatismes mémoriels liés à la guerre) ; également l'évolution du rapport du champ cinématographique au champ politique (rapports de force et « agenda »…), et enfin, des traits culturels séparant (ou transcendant) les diverses classes ou couches sociales au sein des spectateurs, les « élites » et la « masse » des consommateurs, etc.

Depuis Platon, l'image serait *doxique* et le texte *épistémique*. Le cinéma combine, paradoxalement, l'illusion de réalisme de l'image-

[22] Sur les liens entre films et historiographie, cf. : Constance Capdenat, *Histoire et histoires : le film historique de fiction et la Nouvelle Histoire dans les années soixante-dix (1970-79)*.

[23] « *cinéma historien*, fondé sur le montage de documents, opposé au cinéma historique, mise en scène "costumée" ». Pascal Ory, *L'Entre-deux-Mai*, p. 121.

mouvement avec cette méfiance viscérale de la civilisation occidentale à l'égard de toute image.[24]

L'emploi du terme *cinéma* subit ici deux restrictions majeures. La première consiste à ne prendre en compte que les *longs métrages de fiction produits pour le cinéma*. Le choix d'exclure les documentaires s'explique d'abord par l'exigence d'éviter l'éparpillement, mais surtout par la temporalité que les films de fiction ont en propre et le rapport plus complexe qu'ils entretiennent avec ce que l'on peut appeler, faute de mieux, « la réalité ». Mais surtout : les conditions de production (notamment les ressources mobilisées) sont incomparables. Je m'appuierai sur la distinction proposée par l'anthropologie de la littérature (Wolfgang Iser) pour séparer documentaires et films de fiction ; ces derniers sont le fruit, au sens anthropologique, d'un geste de *transgression*, ce qui n'est pas le cas des documentaires.[25] De même, je séparerai cinéma et télévision. En effet, pour le dire dans les termes de Durkheim : le film, au sens sociologique, est (aujourd'hui) *sacré,* par opposition à la télévision qui est restée, elle, *profane*.[26] Le prestige social du cinéma, sa « consommation » *ritualisée*, ses conditions de production très particulières plaident dans le même sens : le cinéma en tant que milieu social spécifique a sa logique propre qui n'est pas celle de la télévision.[27]

Ce que Jacques Aumont dit du réalisme, c'est ce que nous dirons de la *vraisemblance*, qui est « un ensemble de règles sociales, visant à régir le rapport de la représentation au réel de façon satisfaisante *pour la société qui pose ces règles* »[28]. Représenter le passé, c'est donc aussi le refigurer, reconvoquer, remobiliser, reconstituer, (re)construire, voire : le « réinventer », pour instituer un rapport au « réel » auréolé des marques de la « vraisemblance ».

La *représentation* sera ici conçue comme une *apprésentation* au sens de Husserl : « L'apprésentation […] est quelque chose qui

---

[24] A propos du déni d'images de notre civilisation en général, et de celui des sciences humaines en particulier, cf. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. (Notamment le chapitre : « La victoire des iconoclastes ou l'envers des positivismes », pp. 21-41.)

[25] Pour ce qui est du choix de ne pas retenir les *courts métrages*, ceux-ci déploient moins un temps de la narration qu'*une temporalité poétique*.

[26] cf. Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*.

[27] Pour une analyse détaillée de l'Histoire à la télévision française, son histoire sociale et politique, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Isabelle Veyrat-Masson, *op. cit.*

[28] Jacques Aumont, *L'Image*, p. 77.

indique, ou décrit – de manière signifiante [significantly] – quelque chose d'autre. »[29] Cette conception renvoie à l'idée d'*objet intentionnel*, chère aux phénoménologues et au concept de savoir tacite que nous emprunterons à Michael Polanyi : l'apprésentation est en effet « une expérience actuelle qui réfère à une autre expérience qui n'est pas actuellement donnée. Par exemple, lorsque nous percevons un objet, nous ajoutons immédiatement à notre image mentale de celui-ci des aspects qui ne sont pas dans le champ de notre perception, telle que la couleur et la forme de sa partie arrière ».[30] L'idée des *aspects* ou *horizons*, c'est-à-dire de quelque chose d'autre que ce qui *est là ici et maintenant,* renvoie à un processus sémiologique. La représentation au sens d'apprésentation est un processus socio-sémiotique, au cours duquel le savoir tacite des spectateurs est mobilisé par les images qui leur sont données à voir.

La théorie, développée par Norbert Elias[31] et redécouverte depuis peu[32], s'avère particulièrement inspirante pour notre. La France, dans cette perspective, se placerait dans le registre que lui avait déjà attribué Norbert Elias : celui de la Civilisation, celle du *présent* et de *l'avenir*, du *progrès* et de l'*individu* comme valeurs centrales, de la *conquête*, de la *réadaptation des objectifs* en fonction des impulsions venues de l'extérieur.

Besson va dans ce sens en modernisant et mondialisant sa Jeanne, tout en sauvegardant l'essentiel de l'iconographie d'un Moyen Age glauque et cruel[33] (celui-là même qui accueille Christian Clavier dans les *Visiteurs*). « Jeanne d'Arc a sauvé le dauphin et repart au combat à présent, pour sauver le film français. »[34]

Citons *La guerre est finie* de Resnais où, si l'on replace les flash-back selon leur place dans la suite du temps cosmique, on obtient une suite du type : passé sombre → présent dans l'expectative → avenir

[29] Alfred Schütz, *Symbol, reality…*, p. 96.
[30] Thierry Blin, *op. cit.*, p. 137.
[31] Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*.
[32] Cf. le chapitre « Un pionnier très actuel : Norbert Elias », in : Philippe Corcuff, *Les nouvelles sociologies*, pp. 21-30.
[33] Cf. la scène de viol du début, aux apparences médiévales européennes, au rythme américain, qui déclenche sa *passion*.
[34] Gergely Bikácsy, « Silence au pied des forts ».

heureux (grâce à la mort imminente de Franco) : un passé qui s'élance vers l'avenir, des jours meilleurs. Dans *La vie est un roman* (Resnais), on retrouve un syntagme en accolade représentant la Première Guerre mondiale. Resnais « joue » : il reconstruit la guerre autour de la maquette du château, ce sont des pétards qui explosent et non des bombes. Resnais tourne la guerre en dérision, le dénature, il n'entre pas dans l'Histoire ; il prend prétexte de la Grande Guerre pour nous montrer *une* guerre.

La bande son nous a montré un autre aspect eidétique : la musique dans les films français est orchestrale et illustrative. Quant à la *voix off*, elle survient essentiellement au début et à la fin, et s'efforce d'être authentique sans être personnelle.

Le film français, très souvent, ne quitte pas le présent, quand il le fait, c'est pour partir vers un passé lointain. Un cinéma français hésitant entre le Même et l'altérité radicale de l'Autre.

En ce qui concerne le monde des objets, le cinéma français est « expressif » tout en étant toujours déchiré entre une « sur-représentation » et une « sous-représentation » de l'Histoire, la redondance (ex. : les perruques surabondantes dans *Tous les matins du monde*), et le « laxisme » (par ex. : le théâtre *en papier* qui se tortille quand Lucas pousse son dos contre le mur dans une des dernières séquences du *Dernier métro*).

Dans les films français, c'est plutôt une certaine linéarité qui domine, des agents qui avancent, de la longue marche du *Journal d'un curé de campagne* à la foule en marche de *Jacquot de Nantes* ou de *Marie-Antoinette*, en passant par *L'Itinéraire d'un enfant gâté*.

La dimension horizontale (cadrage) et celle de la profondeur de l'espace-temps (profondeur du champ) prévalent dans le cinéma français à travers les travellings.

Dans les films français, on voit l'Histoire de loin, sur des plans d'ensemble (comme ce seul char dans *Les carabiniers*), où la caméra suit imperturbablement en travelling latéral les héros sur leur chemin du progrès de la civilisation (comme dans *La guerre du feu*). Le temps n'est aboli que pour nous faire plonger dans le processus de construction des souvenirs, peu importent leurs contenus (Robbe-Grillet ou Resnais). Le flash-back ne nous fait pas découvrir une autre époque mais un autre âge du héros (*Les choses de la vie*). Le public se découvre acteur, agent de l'Histoire, à la manière des spectateurs de *1789*, transformés en une foule révolutionnaire en liesse …

2. Cinéma et histoire. Un projet scientifique inachevé

Cinéma et Histoire est le « manifeste » de ce que l'on appelle parfois « l'école Ferro »[35]. Ce volume se voulait l'ouvrage fondateur d'une science historique du cinéma. Il ne s'agit plus d'une simple histoire du cinéma mais d'un nouveau domaine de la connaissance. Dans le champ des sciences humaines et sociales françaises, c'est en effet Marc Ferro qui a érigé le cinéma en objet d'histoire à part entière. Il s'agissait « d'étudier les films comme des documents et de procéder ainsi à une contre-analyse de la société. »[36] Pour beaucoup d'historiens, il a bel et bien fondé une école : *CinémAction*, construit un numéro entier autour de sa personne et son œuvre : *Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro.*[37]

Pourtant, Ferro lui-même dit avoir volontairement *écarté* tout film historique[38] : le but était bien d'analyser les films d'un point de vue d'historien et non d'analyser des films historiques : « j'ai voulu éviter d'y mettre des films historiques »[39], me déclarait-il. S'il y en a pourtant dans son livre, il n'y en a pas beaucoup. Le livre ne traite *pas* du film historique, mais *du film–Histoire*, c'est-à-dire des films anciens qui deviennent objet (ou source) de la discipline histoire. Son livre est néanmoins devenu l'ouvrage de référence en matière de cinéma historique. Un peu par malentendu. A tel point que toute une série d'ouvrages, y compris dans les années 2000[40], s'inscrivent dans cette tradition de la non-distinction du film-Histoire (film-document ou cinéma de l'histoire prise sur le vif) et du film historique.

---

[35] Marc Ferro estime que ce sont H. Puiseux, J-P. Bertin-Maghit et A. Goldmann qui font partie de son « école », d'après l'entretien du 29 janvier 2002, à Paris.

[36] Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 11.

[37] « Son séminaire à l'Ecole des hautes études en sciences sociales a en effet été une pépinière d'auteurs, d'enseignants, voire *de réalisateurs*. », Guy Hennebelle, « La marque Ferro. Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro », p. 5. (C'est moi qui souligne).

[38] Ferro – ou bien son éditeur – annonce son programme dès la couverture du livre. Nous y voyons en effet une photo du film de Carol Reed : *Le Troisième homme* (Orson Welles). Or, ce film n'est pas un film historique.

[39] Il me l'a confié à Paris, le 29 janvier 2002.

[40] Comme par exemple l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Michel Frodon, *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*.

Ce n'est qu'en 1998 que paraît un livre dans ce domaine de recherches, où « la marque Ferro » ne prévaut plus, où il n'est cité qu'une seule fois en tout et pour tout.[41] Arlette Farge y revendique de manière ouverte le fait d'une rupture respectueuse avec l'école de Ferro, mais sans en expliciter les raisons : « …on pourrait presque dire que ce thème est dans le vent, après avoir été apprivoisé, mais de manière différente, il y a déjà plus de dix ans par Marc Ferro. »[42]

Ferro constate qu'il existe « plusieurs façons de considérer un film historique. La plus courante, héritée de la tradition érudite, consiste à vérifier si la reconstitution est précise. »[43] En effet, l'historien suppose un *référent* historique[44] qui se cache *in fine* derrière les sources diverses (classiques ou filmiques). Malgré les apparences, malgré la recherche d'un sens caché et malgré la reconnaissance par Ferro de la spécificité du film en tant que mode d'expression autonome, son approche présuppose *un réel à connaître*, même s'il ne condamne pas, comme le font certains de ses condisciples, ceux qui s'en éloignent.

Ferro distingue les films dont l'Histoire n'est que le décor (c'est là que nous parlons de *passé*) de ceux dont elle est l'objet (là nous parlerons précisément *d'Histoire*). Mais il relativise aussitôt cette opposition, en lui préférant celle des films qui caressent le spectateur et/ou le pouvoir dans le sens du poil et ceux qui « dérangent », les apologies et pensées dominantes d'un côté, les démystifications et courants minoritaires[45] de l'autre. Bref, les films qui *reproduisent les légendes* et ceux qui *brisent les tabous*, les hérétiques.[46]

Partant, une autre taxinomie est également proposée par Ferro : « *Propositions pour une classification globale des films dans leur rapport à l'Histoire* »[47], il y distingue « quatre foyers » : aux idéologies dominantes et aux visions d'opposition s'ajoutent « la

---

[41] Volume réunissant des textes issus d'un séminaire d'histoire culturelle tenu à l'Institut d'Histoire du temps présent (CNRS) de 1995 à 1997, sous le titre « Histoire, cinéma, représentations » : sept historiens et trois philosophes y dissertent sur la question.

[42] Arlette Farge, « écriture historique, écriture cinématographique », p. 111.

[43] p. 217 et 219.

[44] Cf. le débat entre Hayden White et Carlo Ginzburg, sur la nécessité pour le chercheur en recherches historiques de postuler un *référent* (un « réel historique »).

[45] Il donne l'exemple des films historiques polonais produits sous le régime communiste ; schéma p. 225.

[46] p. 221.

[47] cf. : p. 224.

mémoire sociale ou historique qui survit par la tradition orale », et, enfin, les interprétations scientifiques. Il distingue par ailleurs *quatre modes d'approche*, selon qu'elles abordent les problèmes sociaux et historiques par en haut, en observant le *pouvoir*, ou bien par en bas, en mettant en scène les « masses » ouvrières, paysannes. La troisième catégorie, c'est lorsque le narrateur s'investit dans son analyse, explicite sa démarche en voix *off* et, quatrièmement, lorsque le cinéaste reconstruit son objet sans viser la reconstitution.

Ferro reste *la* référence dans le champ académique français, quand il s'agit de parler de la représentation cinématographique du passé.[48] Mais ceux qui s'en réclament retiennent la définition la plus large, qui fait diluer l'objet cinéma/histoire : « Le film, quelle que soit sa nature, est donc promu au rang de source historique. […] Par le biais du film, l'historien s'emploiera à reconstituer un équipement culturel révolu. »[49]

Des initiatives de *re*mise en scène et en selle de l'Histoire se sont multipliées ces derniers temps en France, note Jean-Pierre Jeancolas : le nouveau cinéma historique *s'interroge* sur le passé et mobilise les acquis et experts de la discipline historique – avec 10-15 ans de décalage. [50]

Les coordinateurs du volume intitulé *De l'histoire au cinéma* choisissent la perspective volontairement vague « du couple cinéma et histoire »[51]. Jacques Rancière soutient par exemple que « le cinéma a un rapport intrinsèque avec une certaine idée de l'histoire et avec l'historicité des arts qui lui est liée. Le temps du cinéma est le temps d'une histoire et d'une historicité déterminées […]. »[52] Le cinéma apparaît dès lors comme un art capable d'*exprimer l'historicité* plutôt que de représenter l'Histoire.[53]

---

[48] C'est tout naturellement qu'un groupe de jeunes historiens, après avoir visionné un film documentaire, se réunit autour de Marc Ferro pour en parler. Cf. : « Marc Ferro : l'image d'une Histoire qui engage. Compte rendu d'une rencontre avec le groupe "jeunes historiens" ». La rencontre a eu lieu en février 1995.

[49] François Garçon, « Des noces anciennes », p.10.

[50] cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire ».

[51] Antoine de Baecque et de Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, p. 13.

[52] Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma », pp. 45-46.

[53] De même, Jacques Revel met en parallèle le *Blow up* d'Antonioni et la démarche de l'historien, en relevant une certaine analogie entre le cinéaste et l'historien dans leur rapport à l'objet, mais lui-même reconnaît d'emblée que sa réflexion se situe en

Le cinéma face à l'Histoire[54] est un Numéro thématique de *Vertigo*, vite devenu ouvrage de référence (sorti à la suite d'un colloque et d'une série de projections organisés au début de l'année 1997 au Centre Pompidou, hautement médiatisés), dans ce domaine. L'éditorial, signé Christian-Marc Bosséno, donne clairement le ton, justifiant les choix éditoriaux de Christian Delage qui procèdent *d'un extraordinaire détournement de sens du mot* « Histoire » auquel les nombreux coauteurs du volume ont souscrit – à une poignée d'exceptions près – d'autant plus facilement, que cela leur évitait toute obligation de cohérence par rapport aux autres textes : « *Cette livraison de Vertigo relève plus d'une position de l'historien, du critique et du spectateur face aux images, d'une position du cinéma dans l'Histoire, que de la traditionnelle problématique "cinéma et histoire"*. »[55] Pour la plupart des auteurs du volume, décidément, *tous* les films sont historiques, c'est-à-dire *sources pour l'historien*, mais non pas des représentations de l'Histoire.

Les Cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes a consacré un numéro thématique à « Centenaire du cinéma. Révolutions et contestations : le cinéma et l'Histoire ».[56] Il s'agissait d'étudier les révolutions comme mouvements sociaux. Ils s'intéressent à une « *autre histoire* », celle des masses, des dominés. L'orientation légèrement partisane se traduit par une attention portée à la *Marseillaise* de Renoir, par exemple, comme « enjeu politico-intellectuel à l'époque du Front populaire »[57], etc. Mais ce choix est plutôt thématique que méthodologique : « l'objet de ce numéro est de mettre en évidence, autour des thèmes historiques classiques de la *Révolution française* et plus généralement de la *Contestation* sous toutes ses formes : révoltes, grèves, manifestations […]. »[58]

---

dehors de la problématique de la représentation filmique de l'Histoire. — Jacques Revel, « Un exercice de désorientement : *Blow up* », p. 99.

[54] « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.

[55] Christian-Marc Bosséno, « Editorial : Les ailes de l'Histoire », pp. 7-10.

[56] N° 60, 3e trimestre 1995.

[57] Par Christophe Chauville.

[58] Pascal Dupuy, « Présentation », p.5.

Le cinéma historique s'inspire énormément du théâtre, du roman et de la peinture.[59] François de la Bretèque montre la voie royale pour échapper à l'aporie « fidélité »/ « construction » par *l'anachronisme et l'authenticité comme rapports au passé*.

François de la Bretèque dans son analyse des *films en costumes* développe une « théorie des médiations », « qui peut fonder une recherche des "traces d'histoire" inscrites dans les images et les sons. »[60] Ce concept de *médiation culturelle* est en effet central pour une *sociologie culturelle* telle que nous la concevons. Il se propose d'étudier le cinéma de divertissement, sur un corpus large, et souligne l'analogie entre le *péplum* et le roman historique populaire. Le cinéma s'inspire de deux grandes traditions artistiques de la représentation du passé, la littérature et la peinture : l'Histoire « par le bas » : la *chronique*, et l'Histoire « par le haut » : la *fresque* : « l'écriture du film historique évolue entre deux extrêmes : la "fresque" (le grand spectacle, le maniement des foules, les "grands personnages"…), et la "chronique" (l'esthétique de reportage, l'immersion dans le quotidien). » A ces origines s'ajoutent « les *chromos*, l'illustration scolaire, la peinture pompière, le théâtre, l'opéra, la bande dessinée, [lui] ont, à des titres divers, fourni non seulement des "scènes de genre", mais aussi des modèles de représentation ».[61]

L'astuce des cinéastes, en quelque sorte leur valeur ajoutée, consiste à présenter ce que personne ne saurait démentir, à faire glisser la caméra précisément « là où l'on ne peut savoir ce qui s'est réellement passé »[62], car personne n'a vu le Roi-Soleil ou *Napoléon* seul, par exemple. Ce faisant, les films comblent des vides perçus comme insupportables, ils expliquent des événements historiques par les secrets d'alcôve, selon les recettes éprouvées du roman populaire.

Des cinéastes comme Straub, Bresson (*Jeanne d'Arc*), Rohmer (*Perceval le Gallois*), ont exploré des modes de représentation bien particuliers de *l'espace* des sociétés passées : « par le hiératisme,

---

[59] Denis Richet, « L'Historiographie de la Révolution et sa présentation cinématographique », p. 12.

[60] François de la Bretèque, « Le film en costumes : un bon objet ? », p. 112. (Il cite Jean-Louis Leutrat, « Le Western, Archéologie d'un genre », Lyon, PUL, 1987.)

[61] François de la Bretèque, p. 113 et 119.

[62] Idem, p. 117.

l'abstraction, la reconstitution de "l'espace en rond"… »[63]. D'autres « écritures » filmiques du passé sont également très largement inspirées par la *tradition picturale* : faux-semblant et trompe-l'œil, reconfiguration des perspectives, etc. La « reconstitution historique » est, à l'évidence, un « art de la sélection » qui puise dans des contenus culturels très divers et réutilisés librement par les réalisateurs. Le film est affaire de *perspective*. Une perspective qui institue la représentation, y compris « anachronique », en représentation vraisemblable.

François de la Bretèque cite Roland Barthes : « souvenons-nous de Roland Barthes ironisant sur les "anachronismes morphologiques", les "visages tout modernes posés naïvement sur de fausses fraises ou de faux drapés", les "sénateurs romains à tête de shérif" […] ».[64]

Toutefois, c'est cette représentation-là, aussi anachronique soit-elle, qui s'est muée en canon de la vraisemblance. Les modes de représentation s'inscrivent dans une tradition (historiographique, iconographique et filmique) des représentations elles-mêmes. C'est cette perspective qui nous permet d'échapper à l'aporie « fidélité (factuelle) »/ « construction (politisée) » de l'Histoire filmée : l'Histoire représentée est évidemment une construction, mais elle est bien plus que cela : elle est *rapport culturel au passé*.

Prisonnière, bon gré, mal gré, d'une approche historienne érudite, l'étude des représentations de l'histoire au cinéma se focalise pourtant sur les « *anachronismes* », et l'on peut même aller jusqu'à dire que l'*anachronisme constitue le mode par excellence de la représentation de l'Histoire au cinéma* ; car le passé est *par définition* « irreprésentable » en tant que tel. En effet : « était-il possible de reconstituer la parole populaire naissante, au moment de la constitution des Cahiers de doléances, sans verser dans l'artifice ? »[65] L'anachronisme est une condition *sine qua non* de la représentation filmique de l'Histoire. Mais « l'anachronisme » n'est qu'un mode

[63] Idem, p. 119.
[64] Barthes est loin d'être un maniaque de la représentation « fidèle » de l'Histoire. Il ne fait que raconter comment Rome est *représentée* dans les films, mais ne demande pas à ces derniers de servir de *document historique sur l'Antiquité*. cf. François de la Bretèque, Le film en costumes : un bon objet ?, in *op. cit.*, p. 113.
[65] Idem, p. 119.

mineur de la représentation, le mode majeur étant « l'authenticité », la « vraisemblance ».

La notion *d'authenticité* est en quelque sorte l'inverse du concept *d'anachronisme :* « L'authenticité […] est l'objet d'une recherche indéfinie, toujours remise en cause par les générations suivantes. Elle résulte en fait d'un point d'équilibre, fragile et instable, où le public "fait confiance" au film. […] c'est "l'illusion référentielle", par laquelle à la "vraisemblance" du récit correspond le "réalisme " du détail. »[66] Comme les règles de l'anachronisme et de l'authenticité au cinéma sont en constante mutation, ce sont ces codes cinématographiques et leur évolution qu'il s'agit de suivre et de décrire.

Une fois que nous avons mis en évidence les stratégies d'« anachronismes » et les stratégies « d'authenticité » comme autant d'angles de vue socioculturels, et renoncé à l'illusion de la représentation parfaite, il ne reste plus – pour le *sociologue du film historique* – qu'à analyser les *pratiques* des agents du champ cinématographique, leurs *choix* (décisions esthétiques de l'auteur, fonctions de sa position dans le champ, etc.), et les *contraintes* qui pèsent sur eux (la culture historique de la société donnée ; ou bien internes, subies selon la logique propre au champ.)

Et, très vite, les deux notions, les deux stratégies sont réconciliées. Quand nous songeons à la voix off, aux intertitres, aux cartes, il faudrait dès lors établir une classification des divers ordres de phénomènes filmiques regroupés sous l'appellation « d'anachronismes nécessaires » (d'après Lukács).[67]

Partant, la représentation « fidèle » paraît souvent inauthentique. Annie Goldmann relève à propos de *Madame Bovary* que Chabrol cite des phrases de Flaubert de manière littérale.[68] Ce qui *marque* un décalage ou un écart entre la langue de l'époque et celle du spectateur[69]. Ce qui, paradoxalement, plutôt que de la réduire, creuse la distance entre le spectateur et l'époque représentée. Voici donc un exemple de *stratégie d'authenticité à rebours* : l'adaptation sera certes

---

[66] De la Bretèque, op. cit., p. 115. Il cite Jacques Aumont, « Comment on écrit l'histoire ».

[67] Idem, p. 120.

[68] Annie Goldmann, « Madame Bovary : vue par Flaubert, Minelli et Chabrol ».

[69] Le spectateur s'attend à entendre un français littéraire certes, mais du 20e siècle. Ce serait le « degré zéro » cinématographique spécifique, c'est-à-dire la *convention*.

fidèle, mais l'univers historique représenté sera marqué par le sceau du passé : le passé de la langue française. A adaptation fidèle, représentation inauthentique.

La représentation fidèle décrite par John O'Connor[70] montre également que la passéité du passé, la représentation fidèle éloigne le spectateur de l'époque représentée plutôt que de l'en rapprocher : « Beaucoup de détails de la mise en scène étaient basés sur des recherches historiques. […] L'éclairage discret aux bougies visait à reproduire un intérieur du seizième siècle, mais les spectateurs [Américains] du vingtième siècle pouvaient percevoir cela comme un trait romantique ».[71] Ce même problème de l'éclairage, fondamental pour un cinéaste, s'est posé à Bernard Tavernier avant le tournage de la *Passion Béatrice*[72] ; il a dû opérer un choix difficile entre *fidélité* aux « faits » et *vraisemblance*.

Antonio Gonzales[73] cherche à définir un nouveau concept qu'il qualifie de "néo-mythologie", où l'opération de transcodage s'effectue à l'avantage du discours filmique dans un va-et-vient entre le mythe grec (envisagé par l'auteur comme « la réalité »), faisant partie du patrimoine culturel commun, et ses versions *péplum* : « Mettre en images un récit ou un événement déjà connu suppose soit l'adaptation fidèle que tous reconnaîtront, soit l'émancipation, même partielle, soulevant une vive réaction des spectateurs-censeurs [sic!]. Dans cette optique, le metteur en scène n'est plus libre de son œuvre, mais doit se conformer à un savoir commun ».[74] Cette notion de savoir commun n'est pas sans rappeler le concept de *savoir tacite*. Sous la pression du public, le péplum abandonne la référence « historique », même vague, ne retenant que « des codes propres à la monstration filmique. […] La codification extrême, réduite à sa seule force physique et à sa corpulence athlétique »[75]

---

[70] John E. O'Connor, « History in Images/ Images in History : Reflections on the Importance of Film and Television Study for an understanding of the Past ».
[71] John E. O'Connor, *op. cit.*, p. 1204-05., 1206.
[72] Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes*, entretien avec Bertrand Tavernier.
[73] Antonio Gonzales, « Du mythe au "néomythe" ou comment naturaliser les héros » et Antonio Gonzales « Images et imaginaires. Cinéma et Histoire au service d'une "néo-mythologie" ».
[74] « Du mythe au "néomythe" ou comment naturaliser les héros », p. 29.
[75] Idem, p. 28. et 29.

Serge Daney a consacré un article important à l'analyse des rapports Cinéma–Histoire à propos du festival d'Edimbourg en 1977 : « *l'Histoire n'est pas un donné empirique, c'est un discours, un pont construit vers le passé pour servir au présent et à ses luttes. [...] Les références théoriques étaient donc françaises : Althusser principalement (...), Derrida (...) et, plus bancalement, Lacan (...).* »[76] Daney inscrit le point de vue des *Cahiers du Cinéma* en rupture avec ce quasi-consensus marxiste : « *Il leur était (...) sourdement reproché de s'être écartés d'une position orthodoxe (...) au profit – via les entretiens avec Foucault et Rancière – d'un spontanéisme des plus suspects, sanglé dans les oripeaux de la "mémoire populaire"* ».[77] Cette dernière, « carnavalesque », est pourtant celle qui véhicule les savoirs historiques auxquels les films font référence lorsqu'ils déploient leurs stratégies d'authenticité et de vraisemblance. La mémoire collective produit une *reconstruction* à la fois sociale et cinématographique du passé.

Les auteurs anglo-saxons se placent dans une double perspective historienne : sur le plan théorique, ils ont contribué de façon décisive à donner un nouvel élan à l'étude de l'authenticité historique du récit filmique. D'autre part, sur un plan plus « pragmatique », leur perspective est originale dans la mesure où elle est celle de l'analyse du film en tant qu'instrument pédagogique de l'enseignement de l'histoire.

Robert Rosenstone aborde le problème de la représentation cinématographique de l'Histoire en polémiquant avec d'autres auteurs, et notamment en reprochant aux historiens d'être *incompétents*, de ne pas traiter *la* question majeure : celle de la possibilité même de *représenter* l'Histoire.[78] Ces questions sont d'autant plus importantes que les médias seront les sources de plus en plus exclusives en matière d'histoire, pour une partie écrasante de la population, dit-il. Mais il ne va pas jusqu'à affirmer, comme nous le faisons, que le cinéma lui-même finira par s'y conformer et par construire une authenticité sur

[76] Serge Daney, ici : in Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde. 1. : Le Temps des Cahiers 1962-1981.*, p. 404. (Partie intitulée ironiquement par Daney : « Cinéma-et-histoire strikes again »).
[77] Idem, p. 405.
[78] Robert Rosenstone, « History in Images/ History in Worlds, Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film ».

ces bases, aussi poreuses soient-elles d'un point de vue historiographique. Parmi les historiens, R. J. Raack était parmi les seuls à avoir compris que : « "l'histoire écrite traditionnelle" est trop linéaire et trop restreinte dans sa perspective [too narrow in focus]. Seul le film peut "représenter [recover] l'atmosphère vivante du passé [all the past's liveliness]" ». [79]

Mais Rosenstone rappelle aussi que « Quand les historiens pensent à l'Histoire au cinéma, ce qui leur vient le plus probablement à l'esprit, c'est le *drame historique hollywoodien*, comme *Reds*…, *Le retour Martin de Guerre* (Daniel Vigne, 1983, voir : plus bas) – le gros budget dans lequel les costumes, les décors [*sets*] et lieux "authentiques", ou les acteurs connus l'emportent sur les aspirations à la précision historique [take precedence over attempts at historical accuracy]… », c'est-à-dire que l'authenticité se définit en termes de *familiarité*. Les lois du genre des *historical romance* font que les conventions – amour, action, confrontation personnelle, destins individuels, mouvement vers une apogée puis un dénouement – sont très codifiées.[80] Aussi, le film historique, plutôt que d'accumuler des indications historiques à partir des données [data] historiographiques, fait-il émerger des « éléments de vie »[81]. David Herlihy, qui a le sens de la formule, remarque que « les notes de bas de page ne peuvent être filmées »[82].

Hayden White intervient également dans ce débat, pour réaffirmer le caractère spécifique de la représentation de l'Histoire[83] en introduisant un néologisme, une notion qu'il a lui-même forgée (à partir de 'histoire' et de 'photo') : « "historio*photy*" (la représentation de l'Histoire et de nos idées sur elle dans les images visuelles [sic !] et le discours filmique) » qui correspond plus ou moins aux critères de vérité et de rigueur qui sont supposés gouverner aussi la pratique professionnelle de la « historio*graphy*[84] (la représentation de l'Histoire dans les images verbales [sic !] et le discours écrit) ». Cette dualité se

[79] Robert Rosenstone, History in Images…, p. 1176. L'auteur, historien, se plaint dans ce même article : deux de ses ouvrages ont été adaptés au cinéma, mais d'une manière « anachronique » dont il est insatisfait, voire frustré.
[80] Rosenstone, p. 1178.
[81] Idem, p. 1185.
[82] David Herlihy, Am I a Camera ? Other reflections on Film and History.
[83] Hayden White, « Historiography and Historiophoty ».
[84] Au sens de « écriture de l'Histoire » et non du « discours sur l'Histoire ».

manifeste sous forme de défi que lance l'historio*photy* à l'historiographie.[85] « La véracité [truthfulness] d'une séquence doit être basée non au niveau concret, mais à un autre niveau de la représentation, celui de la typification » [86] Le film doit représenter un *type* d'événement. Et la « *véracité »* de la représentation dépend de l'aptitude du film à rendre « probable » ce *type* d'événement, en tant que *type*. Il relativise ainsi l'exigence d'exactitude de ses confrères.

Souvent, pour assurer la légitimité de la représentation filmique de l'Histoire en tant que discours réel sur le passé, les cinéastes ont recours à l'aide d'un historien–expert, appelé « conseiller », qui est surtout présent pour se porter garant : « Symétrique de l'authenticité, la "reconstitution" [viserait] à "faire adhérer le spectateur à des simulacres », « c'est-à-dire de le situer au point de rencontre de deux visées, celle qui le transporte dans le passé, "comme s'il y était" (c'est l'illusion de réalité) *et* celle qui lui montre les choses "mieux qu'il n'aurait jamais pu les voir" (c'est la visée didactique). »[87] Georges Duby a collaboré ainsi à *l'An Mil*, Jacques Le Goff au *Nom de la Rose*, N.Z. Davis *au Retour de Martin Guerre*, J.P. Peter à *Moi, Pierre Rivière* et *Un médecin des Lumières*, etc.

Le recours à l'historien–expert est une nouvelle stratégie d'authenticité. La discipline historique, en intervenant dans le champ filmique, peut mettre en cause les traditions (largement inspirées par la peinture et la littérature) et les processus spécifiques de légitimation (l'adhésion du public, la reconnaissance de la critique et des compères) des œuvres culturelles produites par ce champ, mais elle peut tout aussi bien participer à l'invention cinématographique d'une représentation historique authentique.

Priska Morrissey identifie les différentes raisons du recours à l'historien : celui-ci est le « détenteur d'un savoir » dont le cinéaste a besoin, il est en même temps un « garant intellectuel », ce qui relève, dirions-nous, de la stratégie d'authenticité déployée au sein du champ culturel global, où l'historien jouit depuis les années 1970, et particulièrement entre 1975 et 1985, d'un prestige (capital symbolique) dont il peut faire bénéficier le cinéaste indirectement

[85] White, « Historiography… » 1193.
[86] Idem, p. 1197.
[87] François de la Bretèque, Le film en costumes : un bon objet ?, p. 115.

grâce à sa médiatisation. Dans le cas du *Nom de la Rose* de Jean-Jacques Annaud, par exemple, toute une équipe d'historiens et d'historiens de l'art est engagée. Les motivations des historiens, sommairement (outre l'attrait du cinéma, ou, de manière anecdotique : la rémunération), sont les suivantes : la volonté d'améliorer l'image cinématographique du passé, le désir de vulgariser leurs recherches, mais aussi : *le fantasme de la reconstitution*.[88]

Le travail quotidien, la collaboration effective dépendent de beaucoup de facteurs, dont l'entente entre le réalisateur et le cinéaste, mais aussi de l'importance du budget du film. *Le nom de la rose* est une vaste entreprise qui ne permet pas l'échange quotidien direct entre conseiller et cinéaste ; ce sont des « spécialistes » (décorateur, maquilleur…) qui consultent les conseillers eux-mêmes nombreux et spécialisés dans tel ou tel aspect. (Notons que cette collaboration n'est pas forcément directe, il peut s'agir de lectures que le cinéaste « vit » comme un rapport direct au savoir historien).

Les conflits, lors de la collaboration entre cinéastes et historiens, sont nombreux. C'est que le geste de la *transgression*, de la création d'une œuvre fictive est occulté dans la situation de départ, lorsque le cinéaste demande à l'historien de l'aider à retrouver « le-passé-tel-qu'il-était » et celui-ci ne perçoit pas que ce geste ne vise pas à représenter fidèlement le passé, mais à simplement accréditer le film comme représentation fidèle de l'Histoire. Le cinéaste, dans sa pratique de cinéaste, pendant le tournage, vise la *vraisemblance* (l'illusion de « réalité » pour le spectateur) tandis qu'au cours de son activité d'acteur du champ culturel–intellectuel, il met en récit (dans des interviews, en général a posteriori, mais pas forcément) *sa* conception de *l'authenticité* du film. Cependant, l'historien aspire à *l'exactitude factuelle*.

En somme, même si des historiens (Marcia Landy[89]) expriment leurs doutes sur la manière de représenter l'histoire au cinéma, et dénoncent le caractère *mélodramatique* des films d'Histoire, l'attitude dominante des historiens est celle de l'indulgence face à ce genre cinématographique et une volonté de collaboration.

---

[88] Priska Morrissey, *op. cit.* (1e Partie, Chapitre III : « Quand l'historien accepte de devenir conseiller historique »).

[89] Landy, Marcia, *Cinematic Uses of the Past* (pp. 229-267, Chapter 6. Historical Capital: Mourning, Melodrama and Nazism).

Si le cinéma est bien *un champ*, au sens de Pierre Bourdieu, où s'exercent des contraintes de diverses natures filtrées par l'état des rapports de forces à un moment donné, ainsi que par les institutions dans lesquelles ces rapports s'expriment et les idéologies qui les expriment, il ne s'agira plus seulement de faire l'histoire du cinéma, ou bien l'histoire du film d'histoire, mais de mettre en évidence la structure de ce champ, soumis à un processus de transformation lui-même structuré et qui structure à son tour les positions et prises de position des uns et des autres.

La méthode, que Sylvie Lindeperg se propose d'employer : « remonter le parcours du "film-fait" au "film-en-train-de-se-faire" »[90], est celle de toute science humaine qualitative qui s'intéresse aux pratiques et ne se contente ni des produits finis ni des discours sur ces pratiques. Cette *praxis* est le « lieu » où les stratégies de vraisemblance des uns et des autres sont mises en œuvre, où l'habitus et les schémas de perception, de réception et d'action qu'il recèle *forment, déforment et reforment* le film. Cette méthode de l'étude des scénarios et autres traces écrites de l'élaboration du film permet notamment d'identifier les moments de construction des interdits qui frappent la représentation cinématographique de la Seconde Guerre mondiale en particulier, les modalités d'intervention des pouvoirs publics et de retrouver des traces d'*autocensure*.

Mais pour l'historienne, il s'agit aussi de mettre en évidence « les enjeux latents et les enjeux implicites », même quand ils ne laissent pas des traces écrites. Lindeperg veut surtout insister sur les contenus latents des films que nous appelons « la connotation »et qui se révèle grâce à l'analyse de film, condition *sine qua non* de toute recherche en histoire ou sociologie du cinéma.

De même, « l'horizon d'attente », la réception, le public ne peut être négligé. Lindeperg plaide pour l'étude du scandale et du consensus « figures extrêmes de la réception cinématographique ». Pour nous, *scandale* et *consensus* sont les modalités majeures (et pas tellement « extrêmes ») de la réception du film historique en particulier, au sein du champ culturel. Le scandale a pour propriété d'élargir le champ de la dispute à toutes sortes d'acteurs extérieurs au

[90] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre, La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969),* p. 11. Lindeperg intitule son sous-chapitre « le film palimpseste ou les repentirs du scénario ».

champ cinématographique : des associations au gouvernement, mobilisant des arguments eux aussi « extérieurs », politiques ou culturels. « L'étude du consensus présente un grand intérêt pour des raisons symétriques inverses. La récurrence des non-dits, des fausses évidences », dans la bouche de critiques aux profils dissemblables, des journaux « diversement situés sur l'échiquier politique et s'adressant à des lectorats très variés » illustre « l'accord profond de la société réceptrice sur telle ou telle variante de la mise en images du passé. »

Il convient dès lors de compléter les avis de la critique par d'autres indicateurs : le plébiscite, « la critique et les sanctions du public […] ». « Aussi insatisfaisants soient-ils, les chiffres d'exploitation permettent de distinguer les flamboyantes réussites des échecs retentissants », *La Grande vadrouille* (Oury) des *Honneurs de la guerre* de Jean Dewever.[91] On pourra en principe nuancer ces chiffres en tenant compte des « ratios budgets/recettes et fauteuils/entrées [qui] permettent de souligner le succès réel des films à petits budgets ou, à l'inverse, l'échec relatif de grosses productions », comme le propose Jean-Pierre Jeancolas[92]. N'oublions pas une donnée fondamentale : « le film à succès est en effet fréquemment utilisé comme une matrice permettant d'engendrer toute une série de produits dérivés »[93]. L'insuccès au box-office renvoie à un mode de « bannissement » réservé aux hérétiques ou aux œuvres iconoclastes. A l'inverse, les films à succès font d'un cinéaste un artiste « consacré », canonisé, voire « *panthéonisé* », et, de son film une œuvre légitime. (J'emploie la terminologie bourdieusienne.[94])

C'est entre ces deux « extrêmes », pôles limites du champ cinématographique – où « l'intervention » extérieure venant du champ culturel plus large ou encore du champ politique etc. est patente –, que s'étend l'espace d'autonomie (relative) du champ cinématographique. Il s'agit alors, de l'aveu même de l'historienne, d'emprunter quelques grilles et concepts à la sociologie, en situant les producteurs du

[91] Lindeperg, p. 15.
[92] Lindeperg cite : Jean-Pierre Jeancolas, *Le cinéma des Français. La Cinquième République 1958-1978*, p. 85.
[93] Idem, p. 15.
[94] Le public des films politiquement ou esthétiquement iconoclastes, on le retrouve dans les « réseaux parallèles » : les partis politiques, les syndicats, certains ciné-clubs autour de 1968.

discours cinématographique dans un milieu professionnel ayant ses logiques propres.[95]

Le « consensus » autour de tel ou tel film, aussi bien que le « scandale » peuvent être les *indicateurs* de la « signification culturelle » au sens de Weber. L'idée de consensus peut être opérationnalisée à travers la notion de « *consécration sociale* ». Par cette méthode d'échantillonnage sociologique, c'est la reconnaissance par les institutions du cinéma (prix) et/ou les critiques et/ou le public qui devra être prise en compte. De même, l'idée de *scandale* peut être rapprochée de la notion d'*hérésie* au sens de Bourdieu.

En fait, le *consensus* (prix, concert de louanges, succès au box-office) ou le « scandale » ne sont que les deux pôles d'un même espace des possibles. Les films historiques sont, nous le verrons, souvent objets de *polémiques* mêlant louanges et réprobations : ils deviennent « significatifs » au sens weberien dans la mesure où ils sont mis à l'ordre du jour de l'espace public politico-culturel. La présence de deux « sources laudatives » au moins indiquent une certaine reconnaissance que « la société » manifeste à l'égard d'une œuvre ; succès critique et public, Hiroshima a pourtant été écarté de la compétition à Cannes, mais aussi critiqué par certaines franges *politisées* des spectateurs…

C'est la structure du champ culturel tout entier qui doit en tout cas être prise en compte pour l'analyse des formes sociologiquement significatives de *représentations cinématographiques* de l'Histoire. Tandis que le cinéma « construit » l'Histoire et ses représentations, le champ culturel construit « l'authenticité » (ou l'inauthenticité) de ces représentations. D'un point de vue sociologique, c'est la construction sociale de l'authenticité des représentations cinématographiques de l'Histoire que nous devons analyser en premier lieu.

Se référant à Sorlin qui se réfère lui-même à Bourdieu, Lindeperg elle-même introduit la notion de *champ*, pour dépasser la théorie du reflet et lui substituer la métaphore du « prisme » qui aboutit à la « diffraction du réel » historique. Plus qu'une position de fait occupée dans le champ, « c'est une appréciation de cette situation par les intéressés »[96] qu'il s'agit de mettre en évidence, dans sa dynamique propre, souligne-t-elle. Sans oublier que le champ s'inscrit lui-même

[95] cf. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 16.
[96] Idem, p. 17.

dans une certaine tradition de la représentation (des guerres, par exemple).

Mythe, transformation, récit, déformation, amplification, résurgences, sont les termes qui décrivent l'usage des faits du passé dans le présent. En l'occurrence, il s'agit « de comprendre comment l'histoire de la Seconde Guerre mondiale avait été convoquée, refigurée et "réinventée" par le cinéma français en fonction des enjeux multiples du temps présent. »[97] Quant à moi, je souscris à cette formulation, à cette différence près que la représentation, la « réinvention » du passé, n'est pas fonction des seuls *enjeux* (entendez : *politiques*) du présent, car l'Histoire filmée a son horizon d'attente et sa tradition : un stock commun de connaissances et de représentations, bref, une *culture* propre. Le passé est d'abord soumis « aux infiltrations du légendaire », avant d'être « remobilisé ».[98] Pour décrire les mécanismes précis de cette remobilisation, il faut remonter du « film-fait » au « film-en-train-de-se-faire » et « clarifier le rôle joué par chaque intervenant dans l'élaboration collective du film » permet de révéler les « enjeux et les arbitrages dont il est l'ultime aboutissement ».[99] C'est donc une *histoire sociale* du film-sur-le-passé : étudier les « repentirs du scénario », les « premiers synopsis, versions intermédiaires du découpage », contrats ou lettres d'engagements, avis de censeurs ou correspondances entre les différents agents impliqués dans le processus, etc.[100] Néanmoins, il ne s'agit pas de renoncer à *l'analyse de films*. Tout au contraire. Il faut entrer dans « la diégèse » pour en extraire le sens.

[97] Sylvie Lindeperg, *Les écrans…*, p. 8.
[98] cf. Lindeperg, p. 8.
[99] Idem, pp. 10-11.
[100] Idem, p. 11.

3. La sociologie du cinéma historique

L'idéal-type au sens weberien, que j'esquisserai ici, sera celui de l'image-Histoire et celui de l'image-Mémoire, deux modèles de connaissance des représentations cinématographiques du passé qui seront plus ou moins adaptés pour l'analyse de tel ou tel film donné. Avec l'avènement de l'image-temps, le passé filmique lui-même change de dimensions et devient : image-passé, entremêlant mémoire et histoire, histoires de la mémoire et mémoire des images historiques, etc. C'est à l'intérieur de cet « ensemble », qu'est l'image-passé, que l'image-mémoire et l'image-Histoire s'agencent comme deux pôles de la temporalité cinématographique. C'est dans cet esprit que la méthode de l'idéal-type sera appliquée. Autrement dit : il s'agit de dégager l'*eidos* de deux types de *rapports au passé* distincts mais comparables. Cet idéal-type comme modèle sera caractérisé par un certain nombre de *stratégies d'authenticité,* et des *procédés de mise en scène du passé*, donc à la fois des traits « sociologiques » et « esthétiques ».[101]

L'image-Histoire et l'image-Mémoire sont nos deux modèles de connaissance des représentations cinématographiques du passé ; le champ de production de films historiques est structuré autour de ces deux pôles. L'opposition se situe entre l'image-Histoire et l'image-Mémoire, ou, plus exactement : entre visions du passé, liées à une histoire personnelle (habitus) et à une histoire du champ (genèse et structure) : certains auteurs, à certains moments, occupant des positions données, seront amenés à s'intéresser au passé sous une forme mémorielle, tandis que d'autres représenteront les événements de l'Histoire, ou les deux, etc.

Dès lors, on pourrait également caractériser les deux groupes de cinéastes, qui en sont les « spécialistes » – si toutefois ils sont distincts (en termes de positions typiques au sein du champ, etc.).

Ce ne sont pas simplement un passé récent et un passé plus ancien qui s'opposent, lorsque s'opposent Histoire et Mémoire filmées, mais

[101] Le concept d'idéal-type est lié aux *schèmes kantiens* ; le schème étant une image, permettant, contrairement au texte, une aperception synchrone.

bien deux rapports fondamentaux et fondamentalement différents au passé.

Cette dualité analytique vaut aussi pour la réception : l'exemple d'*Hiroshima mon amour* montrera qu'un film, qui mêle de manière indissociable les images de la mémoire et celles de « l'Histoire », sera reçu par le public soit comme un film sur Hiroshima, Histoire lointaine mais fortement politisée (images d'archives et discours idéologiques) soit comme un film intime et sublime sur Nevers (les souvenirs de l'héroïne, les flashbacks). Soit comme une combinaison de *ces* deux approches.

3.1. La structure du champ cinématographique et les stratégies d'authenticité historique

L'analyse des *positions dans l'espace des dispositions*, leur *approche génétique* au sens de Bourdieu peuvent mettre à jour une partie importante des relations significatives génératrices de représentations cinématographiques du passé.

La socio-sémiologie[102] de la représentation de l'Histoire que je propose de mettre en œuvre est à la fois une analyse esthétique *et* sociologique.

Le texte exprime dans une certaine mesure son contexte (de quelque nom qu'on veuille l'appeler, « époque », « école », « classe » ou « champ »). C'est le postulat inaltérable de toute sociologie de la connaissance. L'œuvre « provient de ». Inversement, et en termes sémiologiques, on peut parler de « référence » : l'œuvre « renvoie à ». C'est de ce rapport complexe de l'œuvre et de son contexte qu'émerge le « vraisemblable ».

Il s'agira ici à la fois de dessiner les contours de deux champs culturels et de deux champs cinématographiques à l'intérieur de ceux-ci, d'esquisser leur histoire, et d'identifier l'influence des structures sociales dans lesquelles ils s'insèrent (le champ économique et politique) : *les rapports de production de sens*.

S'il existe une sociologie de la culture, *il n'existe pas de sociologie du film historique*. C'est un des enjeux de ce travail que d'en proposer

[102] Cf. aussi : Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*.

une. En attendant, nous ne pourrons nous référer ici, en conséquence, qu'à une sociologie de l'art, de la littérature, ou à une anthropologie de la littérature au sens de Wolfgang Iser.

Mais il existe aussi une relecture possible de *l'histoire du cinéma comme sociologie du cinéma historique*. Dans les textes qui relèvent de l'histoire du cinéma, parallèlement à l'analyse esthétique ou sémiotique, se déploie en effet presque toujours un raisonnement de type *socio-historique* (qu'elle se revendique d'une science sociale quelconque ou non). Ce raisonnement est le plus souvent *descriptif* (rappel du contexte, etc.[103]), mais il devient parfois *explicatif*, lorsque l'on laisse entendre que *c'est parce que* tel film a été réalisé à telle époque, avec tel budget, etc., que le cinéaste y présente telle vision des faits. On retrouve ainsi dans ces textes, en germes, les éléments d'une sociologie de l'art ou du cinéma.

Cette « relecture », sans que la démarche soit explicite ou claire, a déjà été entamée par certains sociologues écrivant sur le cinéma.[104] L'histoire du cinéma ainsi « relue » pourrait être, pourtant, un outil dont le sociologue du cinéma pourra se servir en tant qu'elle représente, parfois sans en être complètement consciente, une analyse de la genèse et de l'évolution des champs cinématographiques nationaux.

Tout le monde s'accorde à dire, en tout cas, que les « Charybde et Scylla », monstres immortels et implacables qui menacent ceux qui naviguent sur les eaux de l'art, sont ce que Bourdieu appelle analyse interne et externe. *Interne*, c'est-à-dire *esthétique*, qui méconnaît les structures sociales ; et la perspective *externe*, c'est-à-dire « marxiste » qui nie l'autonomie de la création. Bourdieu souhaitait rendre son champ d'*autonomie* à l'art, sans le soustraire aux processus sociaux qui le sous-tendent. Vera Zolberg, sociologue américaine (qui a pour objectif de *refonder* la sociologie de l'art), propose comme Bourdieu, tout en rechignant à le citer, de combiner ces deux perspectives, de les faire cohabiter au sein d'une même démarche d'analyse.[105] Nous évoquerons ici des approches complémentaires, et proposerons une autre synthèse. Pour fonder cette nouvelle synthèse, il s'agira ici de

---

[103] cf. le chapitre sur *Hiroshima mon amour*.

[104] Yann Daré explique vaguement qu'il part : « de l'idée que la catégorie "art" est une catégorie historiquement et socialement constituée ». In : Yann Daré, *Histoire sociale du cinéma français*, p. 5.

[105] cf. Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, pp. 5-15. et suite.

voir la manière dont se construisent *socialement* en même temps que *cinématographiquement* l'Histoire et la mémoire.

Du point de vue des sciences humaines d'abord, Maurice Halbwachs, considéré comme « le » sociologue de la mémoire, « inventeur » du concept de « mémoire collective », en fidèle héritier de Durkheim[106], souligne : « nos souvenirs demeurent collectifs…, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons été mêlés, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. »[107]

Ce qui nous intéresse ici au premier chef, dans la théorie de Halbwachs, c'est l'idée de cadres sociaux de la mémoire, dans la mesure où ces cadres seront, par définition, ceux qui « encadrent » aussi les films historiques. Différents groupes sociaux peuvent être les « porteurs » de cette mémoire : (1) les classes, (2) les classes d'âge ou, mieux : générations ; (3) ou les groupes culturels : des Pieds-Noirs aux Juifs, en passant par les Harkis. Halbwachs parle d'ailleurs longuement de la mémoire collective religieuse, qui fonctionne fondamentalement selon les mêmes mécanismes que les autres types de mémoire collective.[108] De même, Berger et Luckmann affirment que la *construction sociale de la réalité* est un processus socio-historique, complexe et multiforme d'interactions ; elle englobe une construction sociale de l'Histoire et de la mémoire, du passé et de la vraisemblance de celui-ci.

La mémoire a un double contexte : les « *cadres sociaux de la mémoire* »[109] (englobant les classes ou couches sociales[110] *et* les

---

[106] Il faut considérer les souvenirs aussi « comme des choses », selon les règles durkheimiennes de la méthode sociologique. Mais ils sont donnés à l'observation sous forme de signes (de productions symboliques), *indicateurs* d'une structure sociale, que nous pouvons cerner à l'aide de conjectures thétiques. Conjectures, dont la plus importante ici était l'interdépendance des représentations mentales (symboliques, morales, politiques, historiques) entre elles.

[107] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, p. 52.

[108] Idem, p. 188 et p. 221.

[109] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* ; cf. aussi Gérard Namer, *Halbwachs et la mémoire sociale*, 2000.

[110] Les cinéastes appartiennent à une élite très riche en capital culturel, mais moins bien pourvue en capital économique (sauf certains comme Chabrol, qui hérite une grosse fortune et finance par cet argent beaucoup des premiers films de la Nouvelle vague).

groupes sociaux transversaux, comme les générations ou les groupes religieux, redécouverts entre autres par les *cultural studies*) d'une part et les *objets mémoriels du passé* auxquels les souvenirs renvoient, d'autre part. L'enjeu – à mon sens – sera dès lors de lier l'approche en termes de *champs* à celle en termes de « *cadres sociaux de la mémoire* ».

Il faut en effet considérer à la fois le contexte de production du présent et les conditions historiques de la genèse du souvenir. Ce contexte historique dispose lui-même de deux variantes : dans le cadre des « films–souvenirs » : la *biographie* du metteur en scène (du scénariste etc.), et, deuxièmement, dans le cas des « films historiques », le contexte social et sociologique dans lequel les sources que les auteurs du film utilisent (scénariste, « conseiller », etc.) ont vu le jour.

Mais, plus que de biographie, il s'agit de la mémoire collective sous sa forme familiale : le premier des « cadres », la mémoire collective, évoqué par Halbwachs, est en effet la famille. L'explication de l'apparent « bonheur » d'avoir été un enfant juif persécuté, que l'on songe aux *Violons du bal* ou au *Vieil homme et l'enfant*, procède peut-être des caractéristiques de la mémoire collective familiale, en même temps qu'il déploie, en tant qu'acte de création, une stratégie spécifique au sein des champs cinématographiques nationaux. Par hypothèse, nous dirons que la vigueur inégalée de la « mémoire collective » nationale des Français a fortement encouragé la mise en récit des souvenirs familiaux selon la matrice institutionnalisée du passé glorieux de la France, ou du moins marquée par le sceau de l'identité nationale narrative.

La génération apparaît comme un des cadres les plus importants de la mémoire collective chez Halbwachs. Mais le phénomène des générations a été également étudié par Karl Mannheim, qui a remarqué que « des événements collectifs décisifs peuvent agir de façon cristallisante »[111]. Distinguant « ensemble générationnel » [Generationszusammenhang] et « unité de génération », il définit chacune de ces deux notions comme étant des groupes sociaux réels et pas seulement des entités démographiques mécaniquement définies : ainsi, l'appartenance à un *ensemble générationnel* suppose la « *participation au destin collectif* », et des « contenus réels, sociaux et

[111] Karl Mannheim, *Le problème des générations*, p. 67.

intellectuels » partagés par les membres de l'ensemble générationnel, qui est bien plus qu'une unité historico-sociale définie par la « situation de génération ».[112] Ensuite, des « "*unités de générations*" particulières peuvent naître à l'intérieur de cette communauté de destin. Elles sont caractérisées par le fait qu'elles ne signifient pas seulement une participation floue d'individus différents à un ensemble d'événements vécus en commun, […] mais par le fait qu'elles signifient aussi une réaction unitaire, une résonance et un principe structurant […] »[113]

Aussi, plus qu'un vague ensemble générationnel, la *Nouvelle vague* sera-t-elle une « unité de génération », structurant l'espace culturel et manifestant un même rejet du cinéma historico-littéraire, etc. En réalité, lorsque l'on assimile les cinéastes « rive gauche » (si tant est que cette unité générationnelle existe) à la *Nouvelle vague*, on ne fait que réunir deux groupes appartenant à un même *ensemble générationnel* (ils ne sont pas beaucoup plus âgés que Godard ou Truffaut), mais qui *se différencient* précisément *par leur réaction face au vécu commun*. « Nouvelle vague » et « Rive gauche » sont deux *unités de génération* qui se combattent à l'intérieur d'un même ensemble générationnel.

Lorsque Gérard Mauger rapproche la notion de *génération* mannheimienne de celle d'*habitus* chez Bourdieu, il s'agit pour lui d'insister sur le caractère intériorisé, incorporé (donc inconscient mais « structurant » le monde social) des schémas de perception communs, des attitudes, mais aussi de la mémoire dans le cas d'un même ensemble générationnel[114] ; cela vaut *a fortiori* pour les membres d'une même unité de génération.

Jan Assmann distingue la *mémoire communicative* (sous forme orale, « vécue », etc.) et la *mémoire culturelle* (écrite, dont la transmission est assurée par un groupe social spécialisé – par les agents de la mémoire culturelle – et qui transcende les générations). Cette dichotomie est à mettre en parallèle avec celle de l'image-Mémoire et de l'image-Histoire. Au-delà du problème des générations, le cinéma ne se situe-t-il pas entre les deux types de mémoire définis par Assmann, *combinant* le caractère *direct* de la mémoire

[112] Idem, pp. 58-59.
[113] Mannheim, pp. 62-63.
[114] Gérard Mauger, postface au *Problème des générations*, pp. 99-115. et notamment p. 100.

communicative et le caractère *institutionnalisé* de la mémoire culturelle ? Pour répondre à cette question, il faut tenir compte de la dimension temporelle : la mémoire communicative ne survit pas au « fossé mouvant », à un recul de plus de 80 ans. Mais le cinéma n'est-il pas justement l'art qui peut rendre ou garder des « souvenirs vivants », même au-delà de deux ou trois générations ? Ces questions seront évoquées notamment à propos de la représentation de la Première et de la Seconde Guerre mondiale.

Bourdieu s'inscrit également dans la continuité d'une *sociologie de la connaissance* (qui commence en fait avec Emile Durkheim et se déploie avec Karl Mannheim), dont la composante marxiste a longtemps dominé le reste. Il propose « une analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art. »[115] En termes de *stratégies*, on peut dire qu'au sein des champs de production culturels spécifiques les artistes, écrivains ou cinéastes se situent entre le pôle de *l'orthodoxie* et celui de *l'hérésie* d'une part, le pôle « *l'art pour l'art* » et le pôle « *commercial* » de l'autre. Et, en combinant l'analyse que fait Bourdieu des champs littéraire d'une part et religieux de l'autre, on peut par exemple parler « d'artiste–prophète » (on dit « monstre sacré ») près du pôle de l'hérésie et de l'art pour l'art (Ophuls avec *Le chagrin et la pitié*) ou d'avant-garde consacrée, institutionnalisée (les films ultérieurs du même Ophuls…), etc. En termes d'hérésie, Ophuls avait effectivement employé une nouvelle méthode d'enquête cinématographique, sortant des schémas préétablis de perception de l'Histoire, mais aussi du canon du film documentaire, construisant *une nouvelle authenticité* : « jamais Ophuls et Sédouy ne font appel à un commentaire de type traditionnel. Ainsi, en apparence, l'historien s'efface devant les témoins, devant la société, devant le témoignage du passé. En l'absence de cette médiation, l'explication historique apparaît terriblement authentique, comme dotée d'un supplément de vérité »[116]

La spécificité des films historiques (si tant est qu'ils existent en tant que « genre » à part) consiste d'une part en la mise en œuvre d'une stratégie d'*authenticité*, de représentation authentique de la « réalité du passé » et en leur caractère *hétéronome* d'autre part.

---

[115] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 14.

[116] Ferro, *Cinéma et Histoire*, « Les modes d'action du langage cinématographique », p. 163.

La stratégie est double : elle vise d'une part à accréditer l'idée que l'œuvre présentée est une œuvre de fiction (comme tous les longs métrages), mais qu'en même temps elle garde des liens privilégiés avec le passé (qu'il s'agisse de souvenirs personnels, d'un décor « authentique » ou même d'un positionnement « théorique » par rapport à la tradition des représentations de l'époque, aussi distancié ou indirect soit-il). Ces diverses et complexes stratégies se combinent avec celles déployées en fonction des autres enjeux du champ cinématographique ; leurs indices sont principalement de deux types : ce qu'on voit dans les films et ce que leurs auteurs disent dans les interviews.

Nous allons d'abord esquisser la structure du champ[117], l'espace des positions et les divers types d'hétéronomie, avant de procéder à une analyse plus fine des stratégies d'authenticité, des pratiques au sein du champ.

L'hétéronomie peut être de trois types (et leurs combinaisons) : le premier, ce dont parle amplement Bourdieu, est l'hétéronomie sous forme de soumission aux règles du marché, qui implique des stratégies commerciales intra- *et* extra-cinématographiques (cf. campagne de publicité autour d'Astérix) et la soumission au verdict du box-office. Le second type d'hétéronomie est celui lié aux rapports étroits qu'entretiennent le cinéma en général et le film historique en particulier avec le champ politique ; je soutiendrai que ce type d'hétéronomie n'est pas aussi déterminant qu'on pourrait le croire à la lecture de certains travaux d'historiens (j'y reviendrai amplement à propos de la représentation de la Seconde Guerre mondiale notamment). Le troisième type d'hétéronomie, enfin, c'est « *l'hétéronomie publique* » : une production de films historiques selon les intérêts (au double sens du terme) du champ culturel/ intellectuel/ journalistique en tant qu'espace public (toutefois, ce dernier type

[117] Pour d*écrire un espace de production culturelle spécifique, un champ,* on doit y mettre en évidence les rapports de forces entre traditions, institutions et « écoles ». En fonction des positions respectives, de l'importance du capital spécifique et symbolique des uns et des autres, des stratégies de conservation ou de contestation sont développées. Les catégories de perception et de jugement, l'habitus spécifique des acteurs, sont également en partie fonction de la position qu'ils occupent – *par rapport* aux autres – au sein du champ. Le champ lui-même est inscrit dans une dynamique (une histoire) et les trajectoires des agents au sein du champ font évoluer leurs *prises de positions,* etc.

d'hétéronomie est assez souvent « délégué » au champ documentaire, qui semble être encore plus directement aux prises avec des débats publics).

Il faut ici préciser ce que nous entendons par « champ culturel ». Chez Bourdieu, *champ culturel* et *champ intellectuel* sont le plus souvent synonymes.[118] Il décrit ce champ comme l'espace des « instances spécifiques de sélection et de consécration proprement intellectuelles » où se déroule « une concurrence pour la légitimité culturelle. »[119] Il s'agit, notamment, de le définir comme le lieu de production, de légitimation, de hiérarchisation et de conservation des œuvres (d'art). Toute œuvre se définit par une plus ou moins grande « représentation (intuitive ou scientifiquement informée) des attentes du public… », un projet créateur respectant avant tout les attentes du public (la « contrainte sociale », dit-il) produirait, telle est la supposition de Bourdieu, les « "auteurs à succès" » et inversement. Nous souhaitons « rapprocher » cette définition de la notion « *d'espace public* » chez Habermas, espace de *raisonnements* tant sur l'économie, que l'art ou la politique. Dans ce sens, le champ intellectuel serait plus que la somme de tous les champs de production culturelle spécifiques : *un espace social d'expression et de confrontation, de discours et d'opinions, de jugements publics de fait et de valeur (politiquement motivés ou non)*, à propos du fonctionnement et les contenus de tous les autres champs sociaux, y compris, mais entre autres seulement, le champ de l'art.

Quant au *changement* au sein du champ culturel, il est fonction de l'évolution de l'état d'un rapport, d'une dichotomie fondamentale en son sein, qui correspond au couple d'opposition orthodoxie/ hérésie, *orthodoxie/ hétérodoxie* : « l'opposition et la complémentarité entre les créateurs et les professeurs constituent sans doute la structure fondamentale du champ intellectuel, au même titre que l'opposition entre le prêtre et le prophète (avec l'opposition entre le prêtre et le sorcier) domine, selon Max Weber, le champ religieux. »[120]

---

[118]Dans certains textes de Bourdieu, même « champ intellectuel » et « champ artistique » peuvent se confondre. Cf. Pierre Bourdieu, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », pp. 7-26 (et notamment : pp. 17-18.)

[119] Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », p. 865.

[120] Idem, p. 894.

Autant, sinon plus que dans les autres champs sociaux, l'acquisition et l'exhibition de *capital symbolique*[121] sont un élément fondamental pour les créateurs : il faut être connu et reconnu *en tant que* détenteur de capital économique et de capital culturel notamment. Les prix obtenus (capital « polyvalent ») permettent en effet de s'exprimer dans les débats publics, de tourner de nouveaux films, etc. (être, c'est être perçu, cite Bourdieu le philosophe Berkeley dans *Sur la télévision*), d'où une stratégie d'hétéronomie : faire à la fois œuvre de fiction et de représentation « authentique », de manière à fournir des sujets de discussion publique.

Une autre « matrice » des conflits dans un champ culturel spécifique : celui entre « *anciens et modernes* » (il suffit de rappeler l'exemple de la Nouvelle vague). Ou encore l'hérésie, qui peut s'institutionnaliser grâce à l'apparition d'un nouveau public… etc. Dès lors, il s'agit de ne pas confondre « ensemble générationnel » et « unité de génération » (cf. Mannheim ci-haut).

Bourdieu n'a rien publié directement sur le cinéma[122], mais, par analogie, *Les règles de l'art* peuvent nous guider.[123] Les notions de *champ* et d'*habitus*[124] sont utilisées dans l'analyse de l'art, comme dans celle d'autres sphères sociales et culturelles, sortes de « compromis » entre le niveau d'analyse « micro » et « macro », la « création » individuelle et la « production déterminée »… Le champ, historiquement constitué, jouit ainsi d'un certain degré d'autonomie, tandis que l'*habitus* rompt à la fois avec l'idée naïve d'action gouvernée délibérément par les intérêts de l'individu et avec celle tout

---

[121] Le capital symbolique est défini de la manière suivante : « (...) les luttes pour la reconnaissance sont une dimension fondamentale de la vie sociale et qu'elles ont pour enjeu l'accumulation d'une forme particulière de capital, l'honneur au sens de réputation, de prestige, et qu'il y a donc une logique spécifique de l'accumulation du capital symbolique comme capital fondé sur la connaissance et la reconnaissance (...) ». « Le capital symbolique n'est pas autre chose que le capital économique et culturel lorsqu'il est connu et reconnu, lorsqu'il est connu selon les catégories de perception qu'il impose (...) ». Pierre Bourdieu, *Choses dites*, p. 33. et 160.

[122] Sur la photographie : P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel et J.-C. Chamboredon, *Un art moyen*.

[123] Par ailleurs, Bourdieu a émis une « ébauche d'idée » dans l'introduction de son livre *Sur la télévision*, qui semblait suggérer que la vraie critique de l'image serait une critique de l'image par elle-même, telle qu'exercée par Godard par exemple (une sorte d'autoréflexion à la fois cinématographique et sociale).

[124] Qui est aussi, en termes philosophiques : *vision du monde* [Weltanschauung].

aussi simpliste des déterminismes pesant directement sur l'agent…[125]. Le lieu primordial de la formation, de la genèse de l'habitus, c'est l'école, qui forme les pratiques [classifiables et] de classification ainsi que les dispositions[126]. (Pour former sa théorie de l'habitus, Bourdieu s'inspire d'Erwin Panofsky auquel il rendra un hommage appuyé[127]).

L'*habitus* a ceci de particulier, dans le cas des « acteurs » d'un genre particulier que nous analysons ici en premier lieu, qu'ils définissent très souvent eux-mêmes leur identité sociale, qu'ils mettent eux-mêmes en récit leur trajectoire (une grande partie de nos sources – les interviews de cinéastes – relèvent de ce type de texte au statut épistémologique et méthodologique ambigu), bref : qu'ils canonisent eux-mêmes leur biographie, telle que liée aux intérêts et valeurs spécifiques qui guident leurs actions à un moment donné dans le milieu cinématographique. Pour ne citer qu'un seul exemple, Louis Malle, après son exil volontaire aux Etats-Unis, reprend sa place dans le « champ cinématographique français » en situant la naissance de sa vocation de cinéaste dans le milieu d'un pensionnat en 1944 que dépeint précisément son premier film français après une décennie d'interruption, *Au revoir les enfants* : « Il avait onze ans en 1944, ses parents l'avaient mis à l'abri dans une institution catholique des environs de Paris. Et c'est là qu'il a vécu une expérience douloureuse dont il dit (dossier de presse) qu'elle l'a marqué à vie et en tout cas qu'elle a décidé de sa vocation de cinéaste. De cet événement biographiquement canonique, Malle fait un film. »[128]

Connaissant parfaitement les règles de la mise en récit de soi, reconstituant savamment la formation de son propre habitus à partir de cet événement in*corp*oré et qui l'a marqué à tout jamais, Malle brise la fiction pour intervenir en personne, par la chair de sa voix, déclarant que « cette scène le hantera jusqu'à la mort ». *Le cinéaste lui-même définit dans l'espace public son propre habitus*.

---

[125] cf. par exemple : Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, pp. 119-120.
[126] cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, pp. 190-191.
[127] L'*habitus* chez Panofsky, c'est l'éducation, une vision du monde (Weltanschauung) et des débats entre « intellectuels » de diverses disciplines [disputationes de quodlibet]. Cf. aussi : préface par Bourdieu pour l'édition française du livre d'Erwin Panofsky : « *l'habitus comme intermédiaire entre structure et pratique* ». et Anna Wessely, « A tudásszociológia… ».
[128] Gérard Lefort, *Libération*, 8.10.1987.

Pour en revenir à la dualité des analyses interne et externe, Bourdieu souhaite la dépasser, en proposant le concept de *structuralisme génétique*, renvoyant dos-à-dos les « esthètes » d'une part, Lukács, Goldmann[129], Frigyes Antal ou Adorno, de l'autre – tous taxés de *réductionnisme* par l'auteur des *Règles de l'art*, Pierre Bourdieu. A cet endroit, il n'est peut-être pas inutile de rappeler la théorie de Georg Lukács, célèbre mais méconnue.[130] Si la théorie du reflet a été souvent vulgarisée, elle n'est pas aussi simpliste que certains le croient aujourd'hui. Pour Lukács non plus, l'art n'a *pas* un rapport *direct* et mécanique avec la « réalité ». Le reflet n'est pas reflet mais représentation « mieux que l'original ».[131] *C'est dans la réception que se construit le « reflet »*, il n'est pas une donnée, une réplique mécanique de la « réalité ». Lukács n'est pas seulement marxiste, il est aussi l'héritier de la philosophie allemande ; chez lui, mais aussi chez Karl Mannheim, la notion de *Weltanschauung* (vision du monde) est au centre, celle-là même, dont parle le Panofsky vanté par Bourdieu, est fondamentale.

Pour Niklas Luhmann, chaque sous-système a ses institutions et *codes* spécifiques. Il va même jusqu'à dire que l'essence de l'art [das « Wesen » der Kunst] est caractérisée par son caractère « auto-programmant » [Selbstprogrammierung]. Luhmann soutient que le processus de « *Ausdifferenzierung* » se déroule à l'époque de l'art romantique, quand la réflexion [Besonnenheit], la critique et l'ironie deviennent les éléments constitutifs de l'art. Ce dernier a ceci de particulier par rapport aux autres sous-systèmes, qu'il en est assez nettement séparé et c'est pour cette raison qu'il est en mesure – beaucoup mieux que le système religieux, par exemple, affirme

---

[129] « *La forme romanesque nous paraît être en effet* la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché. *Il existe une* homologie rigoureuse […] », in Lucien Goldmann: *Pour une sociologie du roman*, p. 36.

[130] On trouve une interprétation de la théorie de Lukács du point de vue de la sociologie de la réception des œuvres littéraires in : Jacques Leenhardt, Péter Józsa, *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture* ; notamment : pp. 29-36.

[131] On a l'habitude de dire, tout comme pour Marx d'ailleurs, que le jeune Lukács, celui de la *Théorie du roman* (1920), a été brillant avant de devenir progressivement de plus en plus dogmatique. Pourtant, ses œuvres tardives ne manquent nullement d'intérêt et sont tout sauf prévisibles. Dans « La particularité de l'esthétique » l'auteur évite tout réductionnisme (y compris la théorie vulgarisée du « reflet »). In György Lukács, *Az esztétikum sajátossága II.*. p. 90 et 95.

Luhmann – de développer un symbolique [eine Symbolisierung zu entwickeln] des questions fondamentales de la société moderne ; ce symbolique n'est *pas mimétique mais ludique et « paradigmatique »* : « l'art est un dédoublement ludique de la réalité » qui *exprime* le mieux (il ne s'agit pas de représenter [darstellen], mais de déployer [entfalten]) la modernité caractérisée par le pluralisme, le relativisme et l'historicité [! – *Historismus* dans le texte allemand] – l'art, système *autopoïétique*, serait ainsi « le paradigme de la société moderne »[132].

C'est ainsi que les films de montage ou les essais cinématographiques, patchworks de documents d'archives de types divers, etc. chez Chris Marker témoignent de cette auto-réflexion d'un certain cinéma où *ce n'est pas tant l'Histoire qui est à connaître, que ses représentations déjà existantes*. D'ailleurs, il s'agit peut-être d'une tendance générale du cinéma expérimental ou, plus largement, d'*avant-garde*. Toutefois, les conditions de production des longs métrages (la contrainte de l'intrigue, l'enjeu financier, etc.) limitent l'extension de ce nouveau rapport au passé. Il n'en demeure pas moins que l'historicité et l'autoréflexion, ces deux tendances de fond du cinéma moderne, concourent à une représentation du passé propre du cinéma en particulier et des images en général.

Pour revenir à la théorie générale de l'espace social qu'est le cinéma, il faut ici évoquer le nom de l'historien, très marqué par la sémiologie, Pierre Sorlin, qui parle de *milieu* cinématographique là où Bourdieu parlerait de *champ*.[133] Mais il a tenté plus tard de dépasser le cadre d'analyse national. Dans un livre récent, Pierre Sorlin a parlé du problème du cinéma « national ». Dans *European Cinemas, European Societies*, il observe, toujours sous deux angles connexes, thématique et structurel, un certain nombre de représentations – les femmes, la guerre, les villes… Il parvient d'une part à dégager un *fonds culturel commun*, de l'autre à comprendre la façon dont les *nations européennes ont exprimé leur individualité* à travers les films.[134] …Ou

---

[132] Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, pp. 332, 457, 391 et 499.

[133] Pierre Sorlin – « LE » sociologue français du cinéma, de formation historienne, donne en effet une description *parallèle* à celle de Bourdieu, de ce qu'il (Sorlin) appelle le milieu du cinéma, cf. : Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain* ; plus tard, en anglais : Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*.

[134] cf. Myriam Tsikounas, *op. cit.*, p. 11.

la façon dont elles l'ont « construite », pour reprendre un terme en vogue.

Sorlin affirme que le « cinéma national » n'existe plus vraiment qu'à travers le public national et de moins en moins à travers la production et surtout la distribution, devenue, elle, au contraire très internationale : « C'est dans ce domaine, celui des habitudes, de la culture cinématographique, que des particularités locales s'affirment le plus visiblement et, si l'on tient à analyser les cinémas nationaux, c'est des pratiques spectatorielles qu'il convient de parler. »[135]

Mais Sorlin, évoquant les spectateurs, raisonne essentiellement en termes quantitatifs et néglige un facteur déterminant du point de vue sociologique : l'importance *symbolique* dont peut jouir un film, même absent du « hit-parade » des dix meilleures entrées de la semaine ou de l'année : faut-il, à cet égard, rappeler le cas du film de Lanzmann, *Shoah*, posant les termes d'un débat français sur la possibilité de représenter le génocide des juifs d'Europe.

L'Europe est à la fois limite et partie du champ. En France, subventions et autres protections juridiques entourent l'industrie du film et supposent l'intervention permanente des pouvoirs publics, donc du *politique*. Protectionnisme culturel (appelé, par un euphémisme : « exception culturelle »), obligations de financement de la production cinématographique, même pour les chaînes privées. Tout cela fait appel à l'Etat et à ses institutions.

Comme tentatives de création d'un cinéma franco-européen, il y a eu d'abord le film d'aventures franco-italien (dans la lignée de *Fanfan la tulipe*[136], de 1952, réalisé par Christian-Jaque, qui a fait école), puis, plus récemment et de manière plus isolée, d'autres tentatives, comme *Stalingrad*. Il faudra analyser les contenus, les savoirs tacites communs que supposent de telles représentations « internationales » de l'histoire nationale (française en l'occurrence).

Du point de vue méthodologique, travaillant avec un échantillon de films limité, Sorlin se réfère au concept de *mémoire(s) [sociale(s)]*

---

[135] Pierre Sorlin, « Y a-t-il des cinémas nationaux ? », p. 419.

[136] « Le public fêta avec enthousiasme la légèreté un peu superficielle (parfois aussi un peu appliquée) de cette chanson de geste [!], où, à travers les aventures assez minces d'un héros du folklore national [français, mais familier pour les Italiens et autres spectateurs européens], la guerre en dentelles, la toute-puissante monarchie et les fanfreluches du XVIIIe siècle sont fustigées sans trop de virulence. » Jacques Lourcelles, Dictionnaire du cinéma. Les films, 1992.

dominante(s), pour à la fois identifier les *grandes tendances* et « préserver » la diversité des représentations.[137]

En tout cas, il faut rompre avec les explications – politiques – monocausales et c'est l'apport de Sorlin qui a montré que c'était non seulement souhaitable, mais aussi : possible. Les explications faussement sociologiques se focalisent trop sur les changements – certes très importants – induits par l'arrivée au pouvoir puis le départ du général de Gaulle, par exemple. Il faut examiner si ces bouleversements du système politique ont effectivement affecté et si oui, comment et dans quelle mesure, les conditions de production des films historiques ; en fonction du « capital non spécifique » (politico-économique) engagé et du profit « non spécifique » recherché par les uns et les autres, mais aussi en fonction de l'évolution du champ cinématographique lui-même.

Un exemple paradigmatique de la stratégie de l'ambiguïté avait été décrit par Bourdieu, dans son analyse sociologique de l'œuvre de Flaubert. *Mutatis mutandis* : l'écrivain, classé tantôt comme « réaliste », tantôt comme représentant de *l'art pour l'art*, voire précurseur du *nouveau roman*, lui-même cultivant sa différence, s'inspirant aussi bien des romanciers « réalistes » que de Baudelaire, des Parnassiens ou des romantiques[138], a eu le succès que l'on sait.

A l'inverse, Allio, avec les *Camisards*, a dû faire *semblant* d'être « réaliste », de même que Chabrol avec la *Ligne de démarcation*, tandis que Godard a au contraire toujours refusé de l'être, etc. Lorsque la stratégie du « réalisme » l'emporte sur tout le reste, on peut presque dire qu'au signifié se substitue le référent, « la réalité » historique, *expressis verbis*.[139] Du moins en ce qui concerne la visée du film. En réalité, les cinéastes combinent toujours les diverses stratégies, en fonction des enjeux spécifiques (cinématographiques *et* intellectuels) pertinents au moment de la réalisation du film.

Ces enjeux se dessinent clairement si, comme le propose Anna Wessely[140], nous décrivons le champ culturel – « structure structurante structurée » – en croisant les analyses de Bourdieu à propos du champ

---

[137] Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies* 1939-1990, p. 79.
[138] cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 137.
[139] Barthes parle d'« illusion référentielle ». A l'inverse, le référent ne peut être totalement absent, même si le signifié purement cinématographique domine.
[140] Wessely Anna, « A kultúra szociológiai tanulmányozása », pp. 26-27.

religieux, artistique et scientifique (en vertu de leur homologie structurale). Cette synthèse semble être celle qui convient le mieux à l'analyse du champ cinématographique tel qu'il s'insère, en vertu de l'hétéronomie qui caractérise ses acteurs et produits, dans le champ intellectuel (ou « public ») notamment. En complément du modèle de Wessely nous ajouterons deux choses. D'une part, nous y chercherons une place pour les lieux de « consommation » typiques de tel ou tel type de film, les types de salle qui jouent tel ou tel film, mais aussi le type d'organe de presse qui se charge du compte rendu, de la critique de tel ou tel film ou du débat qui se développe *autour* d'un film.

D'autre part, nous changeons légèrement le contenu du pôle « + ; + », caractérisé par un haut niveau de capital spécifique et non spécifique à la fois. Dans le schéma qui suit, ce pôle réunit, outre le capital spécifique (cinématographique) et politico-économique « classique », la présence dans l'espace public, rétribué sous forme de capital symbolique.

Les quatre pôles sont : *« l'esthétique pure », « l'hétéronomie publique »* (qui vise la maximalisation du capital spécifique, économique, politique et symbolique à la fois), *l'apocryphe* (les refusés) et *l'hétéronomie politique ou commerciale* (le cinéma du « peuple » et le cinéma du « roi », s'appuyant sur les *conventions* filmiques et idéologiques à la fois).

Dans cet espace se déploient diverses stratégies à la fois esthétiques et sociologiques. Les cinéastes visent tantôt à être reconnus comme des artistes « purs » (pôle du langage cinématographique), tantôt à intervenir dans les débats publics et *se* mettre à l'ordre du jour des médias (pôle d'hétéronomie intellectuelle/ publique), tantôt à séduire le public le plus large (pôle d'hétéronomie commerciale/ politique), tantôt simplement à entrer dans le champ cinématographique (pôle des apocryphes).

Figure 1 – Les champs de production cinématographique [longs métrages de fiction historiques]

CAPITAL POL./ ECON./ PUBLIC **CAPITAL SPECIFIQUE**	**NE DISPOSE PAS OU PAS ASSEZ** « – »	**DISPOSE** « + »
DISPOSE « + »	**« POLE DU LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE »** AVANT-GARDE PUBLIC INITIE SALLES DE CINEMA D'ART ET ESSAIS PRESSE SPECIALISEE	**« POLE D'HETERONOMIE INTELLECTUELLE / PUBLIQUE »** CINEASTES INSTITUTIONNALISES PUBLIC MIXTE PRESSE NON SPECIALISEE
NE DISPOSE PAS OU PAS ASSEZ « – »	**« POLE DES APOCRYPHES »** INCONNUS ET/ OU NON RECONNUS FESTIVALS « ALTERNATIFS »	**« POLE D'HETERONOMIE COMMERCIALE/ POLITIQUE »** CINEASTES FAVORIS DES SPECTATEURS ET/OU DU POUVOIR CINEMAS MULTIPLEX

Pour illustrer par exemple la posture contestataire à la fois esthétiquement et politiquement motivée (hérétiques talentueux et fiers de l'être, en quête de légitimation *ou* de visibilité *via* l'espace public), évoquons l'exemple d'Allio ou du Rohmer de *l'Anglaise et le duc*, qui – au-delà des différences fondamentales de leurs angles de vue – se rejoignent sur l'idée de filmer une *contre-histoire,* qui soit plus « vraie » que l'histoire institutionnalisée et qui s'exprime de façon délibérée, contre les manuels scolaires, contre l'Histoire institutionnalisée (tant au niveau des « faits » qu'à celui de l'iconographie).

Dans le cadre de cet espace social complexe, les rapports à l'Histoire peuvent être de toutes sortes, en effet, mais mobilisent dans tous les cas d'importants dispositifs visant à consacrer le film comme étant vraisemblable. Eric Rohmer, par exemple, cherche cette consécration en faisant appel à un savoir extra-cinématographique, l'art pictural, les beaux-arts étant plus reconnus que le cinéma lui-même. Ce faisant, il fait appel à une iconographie bien connue des spectateurs ; or, ce qui est familier est facilement perçu comme « vrai ». La stratégie d'authenticité d'un René Allio est « externe », c'est-à-dire politique : la lutte des classes n'est-elle pas une constante de l'Histoire humaine ? Mais Allio fait également appel à *la nouvelle histoire* qui a révolutionné la discipline historique, c'est-à-dire à l'histoire des mentalités et de la vie quotidienne. En bref, cela montre bien que toutes ces stratégies sont multiples et complexes.

Daniel Vigne souhaite, quant à lui, « filmer l'universel », tout en *reconstituant* le passé de manière minutieuse (« trop minutieuse », lui reprocha-t-on). Là, la stratégie d'authenticité devient « interne » : elle met en scène l'acte de transgression au sens d'Iser.

Aux antipodes de Vigne, Jean-Jacques Annaud « fait déborder la réalité de l'écran », gros budget oblige. C'est la stratégie du succès public, de l'hétéronomie commerciale. Une hétéronomie que le producteur du film met en récit en évoquant explicitement l'authenticité : « le producteur n'arrête pas de répéter que l'authenticité est une des stars [!] du film »[141]. Les sommes considérables qui sont mobilisées facilitent *in fine* la mise en scène

[141] Priska Morrissey, *op. cit.*, ms. (1ère partie, 1er chapitre, « point B : démarches politiques et artistiques des réalisateurs »).

d'un passé *perçu* comme authentique, qui se donne les moyens de satisfaire les attentes du public, fonction de savoirs tacites (historique et iconographique).

Ce sont quelques-uns des éléments d'habitus qui se recoupent en partie. La caractéristique commune de ces stratégies est ainsi le rapport « réflexif » au passé, certes sous des « angles politico-esthétiques » différents, mais qui se retrouvent sur une attention particulière portée à la « réalité » du passé représenté. Car, au sein du champ culturel, le « réalisme » de la représentation du passé reste l'argument majeur à faire prévaloir. Roland Barthes a défini le procédé en deux temps qui consiste à faire passer le discours pour de la réalité. Il parlait du discours des historiens à un moment où celui-ci était à un tournant et commençait justement à s'éloigner de ce schéma. Ce dernier reste toujours valable pour les films historiques qui se veulent *authentiques* : « le discours historique suppose, si l'on peut dire, une double opération, fort retorse. Dans un premier temps (cette décomposition n'est évidemment que métaphorique), le référent est détaché du discours, il lui devient extérieur, fondateur, il est censé le régler : c'est le temps des *res gestae* et le discours se donne simplement pour *historia rerum gestarum* ; mais, dans un second temps, c'est le signifié lui-même qui est repoussé, confondu dans le référent. »[142]

3.2. Pars pro toto*. Le passé sous-entendu. La transgression*

Une anthropologie des représentations et des habitus générateurs de représentations peut compléter l'analyse en termes de structure du champ cinématographique et montrer la manière dont les prétentions d'authenticité se doublent, dans la pratique, d'un geste opposé : la production de fiction.

En effet, la production de *fiction* se déroulant au sein du champ de production (ou sous-système) cinématographique est un acte de « transgression ». Une transgression qui tient toutefois compte des contraintes et des traditions du champ, conçu comme espace de

[142] Roland Barthes, « Le discours de l'histoire », p. 74.

rapports de forces et aussi des rapports du champ spécifique aux champs politique, économique *et* culturel qui l'englobent.

C'est une spécificité capitale du film historique : en tant que long métrage de fiction, il est le fruit d'un acte de transgression des « frontières de la réalité », transgression d'autant plus radicale que, par définition, c'est le passé qu'on représente, mais *en même temps il construit aussi un rapport, « authentique » ou « critique », au passé*, qui suppose – quelle que soit la distance – l'Histoire (ou la mémoire) comme référent. La fiction est toujours ambiguë, ambivalente : rupture avec la réalité historique, elle ne saurait s'en détacher complètement.

L'analyse de la praxis, l'anthropologie de l'art, ou plutôt du processus de création artistique, montrent à quel point cette dualité est constitutive de la mise en scène du passé. Que nous recourions à l'anthropologie littéraire (la théorie d'Iser) ou à l'interactionnisme symbolique, en termes de monde-de-la-vie, nous pouvons montrer à la fois les modalités de la reconstitution du passé *et* le passé reconstitué lui-même. Ce dernier point est un apport supplémentaire et décisif de la sociologie phénoménologique.

En effet, les interactions qui se déroulent sur l'écran tiennent lieu de description sociale ou historique[143] : les acteurs sont paradigmatiques, typiques au sens phénoménologique du terme : c'est un *monde-de-la-vie* rempli de *homoncules*, inscrits dans un rapport métonymique avec la réalité représentée en vertu de leur caractère typique.

Les réalisateurs tentent de reconstruire, représenter, reconstituer, retrouver, etc., d'une manière ou d'une autre un monde-de-la-vie qui soit celui du passé : « J'ai fait très attention à la lumière à l'intérieur du château et à la musique des sons […]. En fait, il y a une multitude de détails qui, finalement, peuvent jouer un rôle dramatique évident. Par exemple, le fait que les gens dormaient trois dans un lit, avec plusieurs lits par chambre. Un viol dans ces conditions prend une

[143] Avec les travaux récents dans le domaine de la phénoménologie du cinéma en tant qu'analyse de l'expérience cinématographique du spectateur, un renouveau s'observe à partir de la deuxième moitié des années 1980, avec Allan Casebier et Vivian Sobchack (après le reflux du structuralisme et la « dérive » constructiviste de la théorie phénoménologique elle-même). Cf. : Kevin W. Sweeney, « The Persistance of Vision : The Re-Emergence of Phenomenological Theories of Film ».

signification dramatique différente du fait qu'il y a beaucoup de témoins. »[144]

Cette recherche de la « passéité du passé », bien entendu, ne peut jamais être couronnée d'un succès total, et c'est précisément le genre cinématographique, supposant a priori une reconstitution quasi totale du monde-de-la-vie du passé, qui montre et démontre l'impossibilité de représenter « l'ayant-été » dans sa totalité : « …il a fallu savoir comment les gens montaient à cheval. Les historiens ne le disent pas. J'ai consulté un spécialiste de la bibliothèque nationale qui a écrit un livre sur la vie quotidienne au Moyen Age à l'époque des chevaliers de la Table ronde. On savait que Perceval avait un blason rouge et que les Sagremort avaient un blason plutôt noir et blanc. Les archives ont répondu à ces questions. A d'autres pas. »[145]

La sociologie peut donc compléter les démarches d'analyse empiriques de la sémiologie en offrant le paradigme de la phénoménologie (sociologique), le *monde-de-la-vie*[146] (*Lebenswelt*) comme modèle d'analyse des films et des romans ; et ce en vertu de l'analogie entre *le monde* réel d'un côté, et l'univers quasi réel de la *fiction* qu'on peut appeler *monde-de-la-vie*, de l'autre côté. La phénoménologie permet l'analyse de ce monde-de-la-vie dans ce double sens, où – d'une part – elle nous aide à décrire les processus d'élaboration des réseaux d'*intentionnalité*s[147], d'interactions et de communication, et où – de l'autre – elle la conçoit comme un *eidos,* une *essence,* un *idéal-type* susceptible d'être modélisé d'après un nombre fini de caractéristiques fondamentales.

---

[144] Bernard Tavernier, à propos de *La Passion Béatrice*, in « Tavernier contre l'histoire de France sous Cellophane ».

[145] Eric Rohmer, à propos de *Perceval le Gallois*, in « Entretien avec Eric Rohmer » (par Gilles Delavaud et Jaques Montaville), p. 85.

[146] *Monde-de-la-vie,* dans la phénoménologie schützéenne : « La sphère totale des expériences d'un individu qui est circonscrite par les objets, personnes et événements rencontrés pendant la recherche des objectifs pragmatiques quotidiens […] » Le monde-de-la-vie est intersubjectif dans la mesure où il est essentiellement constitué d'expériences avec autrui. (Thierry Blin, *Phénoménologie et sociologie compréhensive. Sur Alfred Schütz*, p. 142.)

[147] L'*intentionnalité* est « la caractéristique la plus fondamentale de la conscience : elle est toujours conscience de quelque chose. […] L'objet intentionnel est alors l'objet intentionné. Rendu signifiant par l'individu. […] Tout acte dans et par lequel une personne expérimente un objet, qu'il soit physique ou idéal, est un acte intentionnel. » (Thierry Blin, *op. cit.*, p.141.)

Le but est donc d'analyser des *mondes-de-la-vie historico–cinématographiques*. Pour mener à bien une telle analyse, il nous faut mettre en évidence l'enjeu majeur des tournages de films historiques : *produire une fiction, mais une fiction qui soit perçue comme authentique du point de vue de l'Histoire* (ou du moins des représentations de celle-ci). C'est dans cette perspective qu'une anthropologie de l'acte de « transgression » et de la construction de l'authenticité doit être envisagée. Le concept de *fiction* selon Wolfgang Iser, que l'on pourra lier au concept d'*habitus*, en ce que la transgression qui produit de la fiction peut être définie comme l'habitus spécifique des artistes en général et des cinéastes en particulier. L'acte de transgression est à lier également à la notion d'*intentionnalité* de la phénoménologie husserlienne, qui permet de donner un cadre opérationnel pour l'analyse ultérieure des discours sur les pratiques et les films et ce que nous avons jusqu'ici appelé leur « visée ».

La théorie d'Iser permet à la fois l'analyse de la « production » de films comme pratique sociale et le dépassement du problème de « la fidélité » de la représentation. Il ne s'agit pas d'opposer le « réel » et le « fictif », mais de concevoir le *fictif* comme une modalité de la conscience, qui puise dans des éléments de réalité préexistants. La fiction devient ainsi un *geste de transgression*, tenant compte de ce qui est transgressé. « Le fictif à la fois fait voler en éclats et dédouble le monde référentiel. »[148] Ce faisant, il produit du « vraisemblable ».

L'acte de « production de la fiction », c'est-à-dire le geste de la transgression (des frontières du « réel ») est le *code*, la spécificité du sous-champ cinématographique autonome des longs métrages en général. Dans le cas des fictions historiques en particulier, cette transgression doit être accompagnée d'un autre geste : celui de l'authentification : « je raconte une histoire, mais cette histoire est Histoire ».

Voyons à présent comment les *représentations in absentia* se déploient derrière les horizons de signification. Les stratégies de rendre « factuellement crédible » un film historique peuvent être simplement « filmées » ou, au contraire, « filmiques ». Si elles sont simplement « filmées », elles renvoient à des contenus de la dénotation

[148] Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, p. 15.

cinématographique, ou, même, à des contenus extra-diégétiques. Le « filmé » va des « *faits historiques off* » (voix off, intertitres, etc.) aux décors, costumes et accessoires, voire au jeu d'acteurs. De plus, « hors-champ », les réalisateurs « *authentifient* » leurs œuvres dans des interviews, autobiographies, en évoquant leurs souvenirs « personnels », l'Histoire « vécue », etc. L'ensemble de ces éléments renvoie – dans ses intentions et par définition – à un stock de connaissances « culturelles », à un savoir tacite que nous, spectateurs du présent, avons du passé.

De même, les stratégies d'authenticité proprement « *filmiques* » renvoient à un savoir tacite de conventions cinématographiques. Des stratégies d'authenticité peuvent relever de « l'art pour l'art », comme authenticité allant-de-soi de la création cinématographique. Mais même cet « art autoréférentiel » se référera aux éléments iconiques connus des diverses traditions de représentations du passé. Entre passé « réel » et présent « réel » : il existe un monde proprement filmique, fait de réminiscences disparates et de décors « ni-passé-ni-présent » proprement filmiques, des *Amants du pont neuf* à *Vidocq* – qui renvoient nécessairement à l'imaginaire historique du spectateur.

Nous avons évoqué plus haut les *horizons de significations* du monde-de-la-vie filmique qui renvoient à un *savoir tacite*, à des connaissances supposées du spectateur relatives au passé. En effet, si nous présupposons l'autonomie (relative) du cinéma en tant que champ de production culturelle, celui-ci ne s'en réfère pas moins à un savoir constitué avant lui et en dehors de lui : le savoir tacite des spectateurs (et le cas échéant : le savoir tacite des censeurs).

C'est Mihály Polányi qui a élaboré la théorie du savoir tacite [tacite knowledge], qui est avant tout une épistémologie et une sociologie des sciences[149], mais son approche – qualifiée aussi de « phénoménologie du savoir » (par référence à Husserl et Merleau-Ponty[150]) – peut être appliquée à l'étude de la représentation filmique de l'Histoire : les films sur le passé se réfèrent encore plus que d'autres à un savoir acquis préalablement. Ce sont des *représentations collectives* au sens d'Emile Durkheim. Le savoir social « se cache » – affirme Polányi –

[149] cf., par exemple : Polányi Mihály, Personal knowledge.
[150] Szívós Mihály, « De quelques aspects sémiotiques du savoir tacite ».

dans l'œuvre d'art.[151] Les phénoménologues, dont Alfred Schütz en particulier, parlent à cet égard de l'aspect *noématique* de l'objet intentionnel et de son horizon de significations intérieures et extérieures, les expériences et connaissances accumulées et « référées » (par des indications intentionnelles). C'est cet horizon de significations – qui englobe aussi les aspects intertextuels – que doit explorer l'analyse socio-sémiotique ou socio-esthétique.

Le savoir tacite auquel se réfère le film s'analyse à travers la bande image et la bande son et ce qu'elles révèlent du *savoir personnel* de l'auteur, savoir tacite partagé en partie avec ses pairs et contemporains. Il partage notamment avec ses pairs la connaissance des *conventions* (« nécessités ») du genre cinématographique. Ce qui paraît certain, et nous nous efforcerons de le démontrer, c'est que les conventions du cinéma historique sont autant de manières de faire référence de façon implicite à un savoir tacite commun : *l'art de l'Histoire, c'est l'art de ne pas montrer, tout en montrant*.

Parmi ces conventions, il y en a qui sont sinon spécifiques pour ce genre, du moins particulièrement importantes du point de vue des films historiques.

La première d'entre elles, très liée au phénomène du recours massif au savoir tacite dans le film historique, c'est l'*ellipse*. L'ellipse est une figure qui permet de faire référence à un événement non représenté : la Première Guerre mondiale dans *Jules et Jim.* L'ellipse mobilise le savoir tacite et l'imaginaire historique, tandis que la représentation effective, paradoxalement, menace « l'authenticité » de la mise en scène.

Par ailleurs, si l'ellipse passe sous silence, tout en les représentant, un fait, un geste, un événement, etc., une autre figure est souvent mobilisée par le film pour représenter des groupes ou des événements *par délégation.* Les protagonistes deviennent souvent « représentants » de leur groupe ou de leur classe : d'où une relation métonymique entre eux et le groupe « représenté » (*Lucien Lacombe* comme représentant *les* collabos a été dénoncé comme tel en l'absence de toute indication explicite du film allant dans le sens d'une telle interprétation). La métonymie fonctionne, elle aussi, comme une référence au savoir

[151] Michael [Mihály] Polányi, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy* et M. Polányi, *The Tacit Dimension* ; et enfin : *The Logic of Personal Knowledge*.

tacite : le village entier de *Train de vie* tient lieu du monde menacé des juifs d'Europe centrale et orientale, et le très sage fou du village, que l'on ne voit que l'espace de quelques secondes derrière les barbelés, « représente », par métonymie, tous ceux qui ont péri. La *réalité* (« partielle » et « fictive ») du film *devient LA réalité* du passé : « Nous avons souvent l'impression de voir une petite histoire simple. Mais, tout à coup, le monde représenté devient "vie", et se hisse – avec les actions – dans la sphère des significations secondaires. Ce que nous voyons se referme sur soi, de manière ontologique : on ne peut pas en sortir, le concevoir comme partie du monde "extérieur". Un petit fragment de réalité devient une totalité. »[152]

Allégories et *paraboles* sont des figures plus rares, mais elles participent de la même intention de représentation où le passé représenté est doublement absent : il est là par allusion, mais l'allusion elle-même est indirecte : elle renvoie au savoir tacite sur ce passé et non au passé « lui-même ».

Avec toutes les figures évoquées, nous avons une liste des modalités de la représentation *in absentia* : métonymies, ellipses, allégories ou paraboles, mais aussi des métaphores et d'autres allusions diverses. Cette liste des tropes n'est pas gratuite : ils correspondent chacun à un dispositif bien précis et massivement utilisé dans les films historiques ; on peut les rapprocher de *figures* cinématographiques dont la présence nous surprend moins : l'*ellipse* renvoie au *montage* qui condense le temps, la *métonymie* cinématographique renvoie au concept de *champ* et de hors-champ (le soldat représentant son armée hors-champ), etc. Le temps condensé par le montage ou le rôle du hors-champ dans les représentations cinématographiques du passé seront analysés dans cette perspective.

Certes, tous les films sont basés sur un savoir tacite, certes, tous ont recours aux figures diverses et variées pour montrer et dire sans rabâcher, mais c'est dans le genre historique que – *pars pro toto* – cette opération devient l'un des deux enjeux principaux, à côté de « l'enjeu d'authenticité ».

[152] Iván Forgács, « Le symbolisme réaliste de l'art cinématographique », in Ágnes, Gábor Kapitány (Ed.), *op.cit.*, p.104.

3.3. Cinéma et Pouvoir. Politiques de la mémoire historique. Disputationes de quodlibet[153] : *réception politisée*

Les schémas sociologiques de Bourdieu – d'un accès plus immédiat que son corpus théorique et ses analyses concrètes – sont un peu trompeurs. Ainsi, il englobe le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir, il en fait un sous-champ[154]. Mais, dans le même texte, il fait une analyse très fine de la conquête par la littérature de son autonomie, ainsi que de l'œuvre de Flaubert.

Les politiques publiques relatives au film historiques n'en sont pas moins importantes et multiformes, même si elles sont indirectes. La première de ces « politiques », la plus connue, c'est la censure. Mais il est tout aussi significatif que l'Etat, à l'unisson de Pierre Nora et ses adeptes, refuse de voir en ce genre cinématographique « un lieu de mémoire nationale » parmi d'autres, même éventuelle. Est-ce la connotation négative, ce « léger parfum de rétro » des films « historiques » qui l'en empêche ? Ou, au contraire, l'actualité brûlante de certains films ? Les deux à la fois ? Nous ne pouvons ici qu'énumérer des hypothèses.

Ce qui est certain, c'est que le cinéma peut jouer *un rôle symbolique* presque aussi *important*, du point de vue d'un Etat-nation, que les *hymnes nationaux*, par exemple. Même si le genre *cape et épée* en France visait très tôt le marché européen et était d'ailleurs largement produit dans le cadre de coproductions internationales.

En amont du film, des institutions politiques spécialisées élaborent, légitiment et sanctionnent (censurent) les discours sur l'Histoire, rendant la réinvention cinématographique de l'événement historique malaisée. Quand bien même le réalisateur tenterait de s'opposer au *canon*, il lui faudrait mettre en scène la manière dont il déconstruit les représentations préexistantes. On ne peut « partir de zéro » en matière

---

[153] cf. Panofsky : les *disputationes de quodlibet*, à l'époque de l'art gothique et de la pensée scolastique, sont des débats publics sur des sujets quelconques ; c'est dans ce milieu que se forme *l'habitus* des artistes (en l'occurrence architectes) et il préfigure à bien des égards – telle est du moins notre hypothèse – le fonctionnement du champ intellectuel moderne (ou de la « publicité » au sens de Habermas). Cf. : Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*.

[154] Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art*, p. 178.

d'Histoire : toute représentation est un rapport au savoir et aux représentations historiques légitimes.

Un espace des rapports de force, en mouvement perpétuel, est ainsi constitué. Les institutions ont leur rôle à jouer, mais la diffusion, plus indirecte, d'idéologies politiques et de symboles étatiques fait partie intégrante de cette dynamique. Les auteurs de sociologie politique recensent un certain nombre de catégories de *symbolisants* (signifiants) tels que des objets *matériels*, des *expressions musicales*, *iconiques*, ou des *figures verbales*, autant de signes du politique que nous retrouvons dans les films d'histoire (cf. la Marseillaise entonnée dans des dizaines de films français).

Mais ce qui nous intéresse au premier chef, c'est cet ensemble extrêmement complexe d'*événements–symboles* : « Les symbolisants, c'est-à-dire les "supports" du symbolique […] peuvent aussi revêtir la dimension de systèmes complexes de représentations, associés à un événement historique (les Croisades, la Révolution) […] »[155]

Ce sont ces « systèmes complexes de représentations » historiques dont nous entendons dégager les contours, sous les formes qu'ils prennent dans les films étudiés. Philippe Braud insiste sur un *aspect psychologique* qui ne doit pas être sous-estimé. Il parle en effet d'*identification* et de *projection* : ces symboles permettent une adhésion plus facile du spectateur, le cas échéant, à une histoire, un héros, un événement et finalement un « message » historiques, en jetant, entre passé et présent, le pont des symboles qui suscitent « l'émotion » : « ce que [l']on appelle des "luttes symboliques" pour l'imposition de la mémoire légitime illustre[nt] les enjeux [liés à] la maîtrise des investissements affectifs. D'un côté, les non-dits ou des "blancs" de l'Histoire pour masquer un sentiment de culpabilité, favoriser une lecture unidimensionnelle d'une "belle histoire" ; de l'autre, des commémorations pour refuser l'oubli d'événements soit glorieux soit douloureux […]. »[156]

Le concept de *luttes symboliques* est une idée qui renvoie à la sociologie bourdieusienne dans sa dimension la plus dynamique ; nous adopterons cette perspective-là. A cet égard, les exemples de censure relativement plus récents sont intéressants. En effet, la censure, rebaptisée « commission de contrôle », existe toujours ; son champ

[155] Philippe Braud, *Sociologie politique*, p. 121.
[156] Braud, *op. cit.*, pp. 120-121.

d'action direct se rétrécit considérablement et englobe surtout les affaires de mœurs, mais les films historiques – dont l'importance symbolique dépasse « la moyenne », autrement dit qui se caractérisent par leur « hétéronomie » – sont touchés : la *Religieuse* de Rivette (1967), *Avoir vingt ans dans les Aurès*, de René Vautier (1971) ou le *Franc-tireur* de Causse (1971 [2001]).

Si nous avons parlé de « luttes symboliques », c'est parce que l'Histoire est un enjeu social majeur, et ces luttes sont d'autant plus acharnées qu'elle et ses représentations sont très étroitement contrôlées par l'Etat, qui ne laisse qu'assez peu de marges de manœuvre aux agents sociaux. C'est l'Etat, en l'occurrence, qui de par son travail de *sélection* notamment reconstruit le passé, lui donne une forme, que le cinéma, qui s'attache à représenter un monde-de-la-vie du passé, risque de concurrencer. La *sélection*[157] dont nous parlons est sévère ; elle est à l'œuvre à plusieurs niveaux (celui de *l'agenda*[158] et celui des *contenus* – dirions-nous) et s'exerce par le biais d'institutions aussi puissantes et complexes que l'école. Sans entrer dans les détails de ce qui pourrait être une *socio-histoire de la construction de la tradition* (ou, en termes bourdieusiens : la genèse du champ de production de l'Histoire, etc.), on peut dire que ce processus de sélection, en reconstituant l'histoire d'une Nation, débouche sur l'élimination de la majeure partie des éléments de ce qui avait été la « structure des sentiments » d'une époque, pour n'en retenir que ce qui l'intéresse, c'est-à-dire ce qui intéresse l'homme (la société, conçue comme communauté nationale) « d'aujourd'hui » en fonction des enjeux, valeurs et intérêts actuels. Plus qu'un simple travail de sélection, il s'agit d'un *travail de réinterprétation du passé* en général et de l'héritage national en particulier. A l'inverse, le cinéma historique tente de replacer l'intrigue dans le *contexte complexe et vivant* du passé (un impératif évident, mais difficile à réaliser). La négociation s'engage…

Un autre monde-de-la-vie, le leur propre, intéressait la « bande des *Cahiers* ». Une idée déconcertante revient dans les écrits sur la *Nouvelle vague* : outre l'existence d'une sorte d'adéquation floue entre

---

[157] Sur la « tradition sélective », voir : R. Williams, The Analysis of culture.

[158] Au sens de Philippe Braud, *op. cit.*, p. 491 : « Reprenant l'analyse de Cobb et Elder, Jean Padioleau définit *l'agenda politique* comme 'l'ensemble des problèmes perçus comme appelant un débat public, voire l'intervention des autorités politiques légitimes »

un groupe de jeunes cinéastes et l'esprit du temps, une adéquation plus précise entre le message idéologique d'une politique gaullienne réformatrice dans le contexte d'une V^e^ République naissante et un renouveau de genres d'expression artistique comme le cinéma. *Renouveau, jeunesse, regards tournés vers la réalité du présent, la vie quotidienne – dépolitisée –* des gens[159]. (Tandis que la guerre d'Algérie reste une trame de fond, mais non un sujet central). Ces valeurs « consensuelles » sont donc à la fois celles du nouveau régime politique qui s'installe et des nouveaux cinéastes qui font irruption dans le monde « clos et sclérosé » du cinéma… La *Nouvelle vague* « en tant que telle » a en tout cas gagné la guerre symbolique, tandis que les auteurs *Nouvelle vague* retrouveront des valeurs et des sujets plus classiques, quelques années plus tard, dont celui de l'Histoire. L'exemple de Truffaut est à cet égard paradigmatique. Le *champ cinématographique* se reconstruit à la fin des années 50 *contre* le cinéma littéraire–historique mais le rejet de l'adaptation littéraire et des films sur le passé n'a pas duré.

Les politiques de la mémoire ne touchent pas de la même façon les différents genres. Plus les fonds mobilisés sont importants, plus les futurs spectateurs sont censés être nombreux, plus il y a de chances que l'Etat lui-même s'implique d'une manière ou d'une autre pour imposer au cinéma *sa* vision de l'Histoire, en rapport étroit avec « la mémoire nationale » canonisée. C'est ce qui s'observe quand on compare les films de « grand public » au « cinéma d'auteur ». Non que le politique soit étranger au dernier, mais les liens sont un peu plus distendus, et un peu moins immédiats, moins explicites.

Le concept de « contre-histoire » recouvre lui aussi des pratiques et des produits fort diversifiés. La posture du *détachement ostensible* pour les uns (la Nouvelle vague à ses débuts), l'*engagement* pour les autres. L'engagement correspond à une disposition assez répandue (*habitus*) de l'intellectuel français de gauche (parfois de droite) ; il s'agit pour nous d'analyser, en évitant bien sûr les explications monocausales, dans quelle mesure, par quel intermédiaire et de quelle manière l'engagement (ou le non-engagement) politique d'un cinéaste

[159] « Le thème de la relève des générations, crucial à propos du cinéma, préexiste très fortement dans le paysage idéologique de la fin des années cinquante. La France va changer de régime, de visage, elle doit donc aussi changer de cinéma. », Michel Marie, *La nouvelle vague. Une école artistique*, p. 8.

peut influencer son œuvre historique. Nous le ferons notamment à propos de Resnais.

Nous évoquerons également d'autres exemples : la pratique des *« apologues »* sans-souci, les interrogations des *« intellectuels »*, les secrets d'alcôve chez Guitry comme indices de son affection à l'égard de la Monarchie ou les *politiques symboliques publiques* visant à privilégier certaines représentations historiques au détriment d'autres.

Cependant, dans notre aperçu de la représentation cinématographique française de l'Histoire en général et de la Seconde Guerre mondiale en particulier, nous n'oublierons pas d'évoquer l'activité publique visant à empêcher ou simplement rendre difficile le tournage ou la diffusion d'un film ; il s'agira soit de la censure formelle frappant *le Franc-tireur*, soit de celle, de fait, partielle, basée sur l'institution de *l'avance sur recette,* etc. frappant certains autres films sur la Seconde Guerre mondiale (cf. Lindeperg, plus bas). C'est Drach qui a magnifiquement et ironiquement mis en scène, inclus dans son film même, lorsque celui-ci, *Les violons du bal*, a enfin pu être tourné, les obstacles de tous ordres – qui n'étaient d'ailleurs qu'indirectement politiques – qu'il a dû surmonter au cours des longues années qui ont séparé l'idée du film et sa réalisation. Cet usage métaphorique du concept de censure est très présent en tout cas dans les discours des acteurs du champ eux-mêmes, qui sont prompts à parler de « censures » financières politiquement motivées.

La question de la censure est en tout cas un « grand classique » des études sur le rapport cinéma/ politique. *Le petit soldat* de Godard en est *le* cas d'école : tourné en 1960, interdit jusqu'en 1963[160]. Il peut être perçu comme une atteinte au consensus *vague*ment gaulliste, à cause d'un récit suffisamment ambigu et « déshéroïsant » (un déserteur dans le rôle principal) pour ne pas passer le cap de la commission de censure. Sûre de connaître les mécanismes de la réception des œuvres cinématographiques, l'autorité publique estime que le film représente une *menace* pour l'ordre public.

Les débats publics autour des films historiques peuvent être conçus comme lieux et indicateurs des stratégies d'authenticité et d'hétéronomie. Leur particularité, que nous analyserons en profondeur dans la partie sur la Seconde Guerre mondiale, c'est qu'ils sont vite

[160] René Prédal, *50 ans de cinéma français*, p. 207.

détournés de leur objet originel, pour devenir une occasion de s'exprimer sur des sujets divers dans l'espace public.

Nous avons déjà évoqué le paradoxe de la fiction qui se veut « authentique ». L'acte de représentation de la « réalité » du passé est avant tout une exigence et un présupposé du public (y compris les journalistes non spécialisés), qui attend du film qu'il ait un « discours sur le monde », passé ou présent, indépendant de l'univers de son film. Cette exigence prend subrepticement le dessus dans nombre de débats autour de ces films. Les discours d'*actualisation* sont la modalité la plus fréquente de la mise en récit d'un film, à l'occasion de sa sortie ou d'un festival, lorsqu'il s'agit d'organes de presse non spécialisés : l'espace public au sens classique.

De façon schématique et à titre d'hypothèse, nous dirons que la réception peut être à dominante *politico-économique* (on parle des « messages », des contenus politiquement pertinents et des succès au box-office, au sens de l'hétéronomie politique et commerciale) ou à dominante *politico-intellectuelle* (en fonction des schémas de perception élaborés dans les débats intellectuels sur la chose publique, au sens de l'hétéronomie politique et publique).

Si nous nous situons à un autre niveau analytique, nous voyons que, naturellement, les univers, ou les mondes-de-la-vie historiques représentés, *spécifiquement* filmiques, ne sont pas indépendants de la position des « créateurs » dans l'espace social qu'est le cinéma, ni de leurs habitus (général et spécifique) et des rapports de force au sein du champ et entre les champs et du degré d'hétéronomie « politique » et « publique » qui caractérise leurs positions et leurs stratégies.

La déformation, par rapport au thème initial des films, est quasi *systématique* au cours du processus de réception dans les médias[161]. La réception « publique » (*La Reine Margot* : « l'intolérance religieuse », etc.) ou « politique » (*L'Anglaise et le duc* : « l'Histoire selon l'UDF »[162]). Il y a plusieurs manières d'être hors sujet : lorsque, par exemple, *Libération* titre, en parlant du 33e Festival du Film à Budapest : « Budapest inspirée par les Balkans ». En fait, là aussi, il s'agit de renvoyer à un savoir préexistant du spectateur, non pas

[161] La construction, l'élaboration et la mise en récit de ce que j'appelle « pertinence » politico-intellectuelle de certains sujets, mis à l'agenda, ainsi que la domination de plus en plus écrasante de la télévision sur toutes les autres sphères d'activité culturelle sont analysées par Pierre Bourdieu, in *Sur la télévision*.

[162] *Le Nouvel Observateur*, 6-12 septembre 2001, p. 110.

historique, mais politique : le mot « Balkans » renvoie à un imaginaire du spectateur français, entre couleurs vives et horreur intense…

Il est évident, enfin, qu'avec l'avènement de la télévision, la position du champ cinématographique est dévaluée par rapport aux autres sous-champs de production culturelle. C'est l'explication donnée, entre autres, par Sylvie Lindeperg et Isabelle Veyrat-Masson pour cerner les raisons du changement des contenus et des modalités de représentation de la Seconde Guerre mondiale à la fin des années 50… (Même si la télévision apparaît par la suite comme un sponsor et un promoteur…).

Il s'agit donc de proposer une *approche sociologique cohérente* du cinéma historique, qui intègre les « acquis » de la discipline historique, ainsi que de toutes les sciences sociales, sans renier ou redouter l'apport de la sémiologie et de l'analyse esthétique proprement dites, en en formant un tout « ordonné et opérationnel ». Il ne s'agit pas d'analyser tous les films historiques, mais de mettre en évidence les *liens* significatifs, au sens de Weber, entre agents et structures des champs (artistique, culturel et politique) dans le processus d'élaboration socio-esthétique des représentations « vraisemblables » de l'Histoire. Dans cette perspective, les apocryphes (un certain nombre de films mémoriels sur la Seconde Guerre mondiale en France) peuvent être au moins aussi importants que les films connus, s'ils nous aident à comprendre les mécanismes du fonctionnement du champ cinématographique à un moment donné.

Le double geste de la transgression (la fiction) et de la construction d'une authenticité cinématographique « allant-de-soi » s'expriment différemment selon les thèmes traités : les stratégies d'authenticité s'ajustent au sujet, comme nous le verrons par la suite.

4. L'image-passé. Stratégies de vraisemblance et cadres cinématographiques de la mémoire

Les cinéastes, à travers leurs films, mettent en place des stratégies d'authenticité autant sociales qu'esthétiques. Chez Deleuze, il y a ce paradoxe d'un art qui élève le faux à une sorte de haute puissance affirmative – c'est ce qu'il appelle « la puissance du faux ». La puissance du faux ne signifie pas la négation du réel, elle émane d'une sélection et d'une mise en perspective qui donnent à l'œuvre les apparences de la réalité et de la vérité. Ce travail de sélection et de mise en récit cinématographique est ce que nous appelons la construction sociale de la vraisemblance.

4.1. Passé vs. Histoire. L'exemple de Jules et Jim

L'analyse du roman de Roché et celle du film de Truffaut seront menées ici parallèlement pour mettre en évidence et distinguer les modalités de représentation du passé et de l'Histoire. Il faut saisir la représentation de l'Histoire dans sa singularité empirique dans les deux Jules et Jim, afin d'en extraire des aspects pour la constitution de l'individualité historique – c'est-à-dire *l'idéal-type – de la représentation du « passé » d'un côté et de l'« Histoire » de l'autre.*

Nous établirons la liste des aspects, des traits caractéristiques, susceptibles d'être relevés en vue de la constitution de l'*idéal-type* du Passé et de l'Histoire représentés. On voit, au passage, la spécificité *sociologique* de mon approche : je n'analyserai le film et le roman que dans la mesure où ceux-ci construisent des *monde-de-la-vie* (dont j'assimile l'image à celle de réalités hypothétiques) *significatifs du point de vue de la représentation de l'histoire et du passé.*

La notion même d'Histoire pose problème. Parler de la représentation de l'Histoire dans *Jules et Jim*, c'est parler à la fois du roman et du film dans leur intégralité, et ne parler que de certaines séquences/passages précis dont le nombre est très limité. Car l'histoire de tout le film/roman se déroule dans le « *passé* », dans l'acception

ordinaire du mot, c'est-à-dire nettement avant son écriture. Mais le réalisateur/auteur a choisi de « dé-historiciser » l'ensemble de l'œuvre pour n'en « historiciser » que certaines parties. Ce qui va nous permettre d'opérer la distinction analytique entre « passé » et « histoire ».

Dans le film, aussi bien que dans le roman, on peut distinguer d'une façon extrêmement claire et tranchée la représentation du passé d'une part et celle de l'histoire de l'autre, au sens événementiel du terme. Tandis que, quand nous parlons du passé, il s'agit de ce qui est devenu le domaine d'investigation de l'histoire sociale ou de l'histoire des mentalités, le monde-de-la-vie d'époques révolues.

Il s'agit donc, en dernier ressort, au terme de cette analyse de *Jules et Jim*, de donner une *définition sociologique*, en termes d'idéal-type, du *Passé* d'une part, et de l'*Histoire* d'autre part. Ces types idéaux, deux rapports à « ce-qui-a-été », sont à la fois et indissociablement esthétiques et sociologiques, à l'instar de l'image-Mémoire et l'image-Histoire. Ils sont susceptibles d'être opérationnalisés en sociologie de l'art.

4.1.1. Le passé

La mise en récit est on ne peut plus claire : « VOIX, off. C'était vers 1912. Jules, étranger à Paris, avait demandé à Jim, qu'il connaissait à peine, de le faire entrer au bal des Quat-z'Arts […] »[163]. A ceci près que la date n'apparaît pas sur l'écran. La datation elle-même, si elle constitue la première phrase du « film proprement dit »[164], n'en est pas moins *approximative* avec l'emploi de l'adverbe « vers ». En ce qui concerne le roman, il commence également par une date, mais qui n'est évidemment pas précédée par un générique. Cela dit, dans les livres comme dans les films, le récit proprement dit ne commence qu'après une sorte d'introduction que l'on peut facilement assimiler à un « générique » : page de couverture, pages de garde, voire – dans le cas concret[165] – par le résumé de l'intrigue avec

[163] p. 13. Pour les commentaires et dialogues, je cite François Truffaut : *Jules et Jim. Découpage intégral et dialogues.* Seuil/ Avant-Scène, Paris.
[164] Ibid.
[165] Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*. Gallimard/ Folio, 1953/ 1996, page non numérotée.

quelques remarques, ainsi que la vie et l'œuvre de l'auteur. « Autour » du film comme « autour » du roman il y a donc toujours un cadre, tout comme autour des toiles des maîtres classiques, qui l'arrache au monde qui l'entoure.

Dans le livre, une phrase sommaire énonce « C'était vers 1907 »[166]. Pourquoi cette différence ? Pourquoi le film rapproche-t-il autant l'intrigue de la Première Guerre mondiale ? Dans le roman, l'amitié des deux hommes, avant la séparation due à la guerre, dure sept ans, dans le film, seulement deux. En fait, la différence est secondaire, car, nous venons de le voir, les deux datations sont *approximatives*. Ce caractère approximatif est le 1er trait distinctif du *passé*, qui se soucie peu d'exactitude chronologique.

Les datations ne sont pas qu'approximatives, elles répondent essentiellement aux *exigences* concrètes *de l'histoire,* c'est-à-dire de l'intrigue : le nombre d'aventures et d'amours des deux hommes avec des femmes, le nombre de voyages à l'étranger, etc. Celui-ci est beaucoup plus étoffé dans le roman, tandis que le film est très elliptique – pour des raisons liées au genre cinématographique – sur tous les événements qui précèdent l'arrivée de Catherine (Kathe). Un récit qui relate le passé sans rendre compte de l'Histoire *n'est* donc *subordonné qu'à ses lois propres* ; c'est le 2ème trait distinctif du passé représenté au cinéma.

L'intrigue, aussi bien dans le film que dans le roman, suit tranquillement son cours sans que soient mentionnés ou du moins mis en valeur les signes du passé. Sauf quelques exceptions que le spectateur remarquera tout de suite : les documents d'archives représentant des faits divers, la vie quotidienne à Paris, etc. Ainsi, *le passé tend à s'effacer derrière le récit*, il disparaît. C'est une des modalités de la représentation « *in absentia* ». *Le passé est peu représenté* – c'est son 3ème trait.

Si nous disons que le passé est absent, c'est que l'acte de la *re-présentation*, dans le sens fort de ce terme, lui fait défaut. Il *n'est pas problématisé*, c'est son 4ème trait. Il est là, discrètement. Moins ferait « abstrait », plus ferait « daté ». Il s'agit également des *costumes, décors et accessoires* d'époque : redingotes, cafés, bicyclettes, avec peu ou *pas de gros plan*, et encore moins d'*insert* sur les habits, des cafés toujours enfumés et bruyants, mais jamais trop, des bicyclettes à

[166] Roché, p. 11.

l'ancienne mais flambant neuves. Bref, tout est fait pour nous faire plonger dans l'époque et nous la faire oublier aussitôt. C'est d'ailleurs une sorte de corvée que le film doit assumer, sans que le roman y soit obligé : dès le début, Roché fait l'impasse par exemple sur l'habit des protagonistes[167] que le film doit montrer nécessairement. Les deux solutions ont ceci d'analogue qu'elles s'écartent le moins possible de ce que nous appelons – d'après Barthes – *la convention* de la représentation du passé : les deux récits utilisent un minimum d'indices de l'époque évoquée ; seulement la barre « minimale » est située à des niveaux nettement différents dans les deux types de discours : le film se doit de montrer *l'environnement* de l'action, c'est-à-dire les décors, costumes et accessoires que le texte littéraire n'est pas tenu de décrire.

Ce passé, s'il est comme absent, n'en est pas moins le « lieu » de l'action. Le cinéaste tout comme l'écrivain se doivent de le dépeindre sous peine d'avoir à ériger le récit en une parabole délibérément hors du temps, universelle. Pour ce faire, il faut restituer une certaine *atmosphère* d'époque. Moins perceptible dans le roman, qui a un décalage d'une cinquantaine d'années seulement par rapport à l'époque où l'action a lieu, et où le style relevé est la règle imposée par le langage écrit, l'emploi du passé simple *antidate* très clairement le film. En effet, il ne saurait être expliqué par un souci de fidélité par rapport au texte (le film, sans en avoir l'air, prend réellement beaucoup de libertés avec l'original), mais par un souci d'*authenticité du récit*, et non de véracité historique. L'authentique désignant une *atmosphère d'ensemble*, il est également plus diffus que le réel, n'a pas le souci du détail précis, ni de preuves formelles. *L'authenticité diffuse* est le 5ème trait du passé.

L'idée d'atmosphère diffuse en appelle une autre, celle de la continuité, du flux du récit, du *flux du passé*. En effet, tout au long du roman, Roché est elliptique et gère le temps avec une certaine nonchalance : « l'été tourna vite », « cela dura un mois », « trois mois après », « sitôt mariés »[168]. Ce qui contribue à une impression de *continuité* du fait du *manque de datation* et du manque de rupture dans la narration. De fait, ce sont les ellipses répétées elles-mêmes qui

[167] Exception faite du costume d'esclave qui a une fonction précise de générateur de l'amitié des deux hommes.
[168] p. 30., 82., 13 et 85. respectivement.

assurent cette continuité, car elles n'ont pas d'effet suspensif sur l'action, elles ne cassent pas le rythme de l'intrigue, contrairement à la pause[169]. De la même manière, voire de façon encore plus paradigmatique, le film omet de donner quelque indication que ce soit concernant le temps qui s'écoule et refuse de « sectionner » son flux, malgré l'omniprésence des pendules, horloges et autres sabliers ; ce contraste est frappant. De surcroît, des procédés tels que *l'enchaînement (fermeture-ouverture) en fondu*[170] renforcent cet effet de continuité. La *continuité du flux temporel* est le 6ème trait du passé.

De ce qui précède (passé continu, diffus, etc.) découle logiquement le 7ème trait du passé : contrairement à la représentation de l'Histoire[171] qui a un *référent*, le passé n'a qu'un *type*, tel que les auteurs du Groupe μ ont défini ces deux notions[172]. Ce qui implique que les critères, pour qu'on puisse parler de représentation du *passé*, sont beaucoup moins stricts que dans le cas de l'Histoire, car le type n'a pas de caractéristiques physiques. Ainsi, en principe, on peut parler du passé en laissant de côté la question de la réalité. En effet, le *type* n'est, à strictement parler, qu'un ensemble de « caractéristiques conceptuelles »[173].

Contenant une série de *paradigmes* (ici : *faisceaux de traits caractéristiques*[174]), ce sont des liens solides qui unissent le passé au présent de la représentation, c'est-à-dire à l'ensemble *des représentations extra-cinématographiques* qui auront présélectionné ces *paradigmes* pertinents. Si nous avons une image du passé en tête, elle est le résultat du travail de présélection opéré par des institutions spécialisées (école, musée, éditeurs, etc.) et ses contenus sont, dans une large mesure, extra-cinématographiques (nous connaissons la Belle Epoque à travers les affiches de Toulouse-Lautrec ou les stations de métro parisiens à l'ancienne…). Le caractère *présélectionné et extra-cinématographique* des images du passé constitue son 8ème trait.

Ainsi, dans le sens étymologique du terme, le passé est un *lieu commun*. L'espace est rempli d'objets, l'intrigue est remplie de scènes

---

[169] *Gradus*, p. 406.
[170] *Découpage*, p. 41.
[171] Que nous verrons en détails ci-dessous.
[172] Groupe μ, *op. cit*. (1992), pp. 97-99 et 136-138.
[173] *Op. cit.*, p.137.
[174] On doit noter ici l'analogie qui existe entre ces concepts et la *typification* schützéenne.

qui nous semblent les uns et les autres familiers, non qu'ils soient représentatifs du passé (car nous n'en savons rien), mais nous avons coutume de les voir comme les signes habituels de la Belle Epoque, sans qu'ils attirent sur eux-mêmes une attention particulière, conformément aux points précédents : le café « typique » du film ou l'insouciant bal des Quat-z'Arts dans le roman, par exemple.

Omniprésent, sans être directement représenté, le passé est une *construction ici et maintenant*. Il est *plus présenté que représenté*. Le présent « *colonise* » les champs temporels voisins et le passé diffus est un voisin proche : le café où Jules dessine le visage de son amie allemande sur la table, ne nous est-il pas très familier ? Ce qui relativise les notions exclusives et *a priori* du présent et du passé, qui en même temps séparera ce dernier et l'Histoire. Le caractère familier, proche – y compris au sens spatial – est le 9ème trait du passé.

Nous allons voir, à présent, comment le film peut user de l'ambiguïté spatio-temporelle du roman, pour créer une même ambiguïté d'une manière foncièrement différente. Le titre du second chapitre annonce « Jim à Munich », mais outre ce titre et ce nom de ville, le lecteur ne se voit livrer aucune indication de lieu précise, rien n'est dit des trajets. Tout au contraire : les noms géographiques, tels que « Europe centrale »[175], ou le « Nord »[176] relèvent davantage du vocabulaire du conte (de fées). De la même façon, l'emploi répété du terme « son pays » (au lieu d'Allemagne) ajoute au flou, relègue les réalités politico-spatiales au second plan et tend vers l'universalité du propos. Le même *référent* est présent dans le film mais autrement : s'il y a ici un court plan du train[177], les chemins mènent ici aussi vers un monde fabuleux, sauf qu'ici le féerique, le *surréel* est situé non pas au Nord et à l'Est, mais en Méditerranée (le Midi, l'île de l'Adriatique, voire l'aspect méditerranéen d'Albert), voire en Amérique latine (la statue qui ressemble à « une statue inca »). Ce monde est dans les

[175] Roché, p. 13.
[176] Roché, p. 20.
[177] Selon le *Découpage,* c'est dans « un paysage du Midi de la France » (p. 41.). En réalité, dans le film, le train passe tout de suite, on n'a pas le temps d'observer le paysage; mais, même en faisant arrêt sur image, l'on n'y voit pas le Midi, seulement dans le plan suivant. Donc, ici aussi, la vitesse du train et la rapidité du rythme du découpage escamotent le trajet en tant que tel. Il « manque » aussi un *panoramique* qui suivrait le train, au lieu de ce *plan fixe.*

termes mêmes d'Albert : « *exotique* »[178]. L'éloignement est tout à la fois spatial et temporel ; en transformant l'Allemagne en pays imaginaire, entouré d'un monde exotique, l'auteur du roman, comme le réalisateur du film, l'arrachent à sa réalité spatio-temporelle, nient son ancrage géographique et historique à la fois. *Fabulation, féerie*[179] et *exotisme*, constituent le 10ème trait du passé. En fait, avec l'entrée dans l'espace-temps du conte, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un retour vers le passé : le récit se meut « par-delà » la dimension spatio-temporelle de la vie du temps linéaire « institutionnalisé ».

Prenons l'exemple de la scène des sorties en ville des trois amis : un passé atone, peu appuyé, mais palpable dans le roman, comme dans le film. Ce dernier résume deux scènes en une et la place dans une quelconque « RUE DE PARIS »[180] et sur « une autre rue [et des] ponts jetés au-dessus des voies ferrées »[181]. Endroits perdus, déserts et méconnaissables, mais avec un décor « Belle Epoque », qui ne passe pas inaperçu, mais n'attire pas non plus l'attention : une vespasienne, des affiches collées dessus, une épigraphe sur la passerelle « interdit de traverser en bicyclette » dans une typographie qui a l'air « d'époque », etc. Le film peut abréger et se doit même de le faire sans avoir à se soucier du roman, en vertu de leur autonomie respective, et d'une temporalité cinématographique qui n'est subordonnée qu'à ses lois propres.

Roché, quant à lui, a écrit deux passages distincts qui se succèdent de façon quasi immédiate, et qui ont dû inspirer Truffaut, même si leur atmosphère est toute différente de celle du film ; il est vrai qu'ils se réfèrent toujours à la même époque que le film : un 14 juillet, « *ils descendirent le Boul'Mich' en s'arrêtant aux bals des carrefours* » ; « *ils faisaient aussi des courses de vitesse, des handicaps, le soir, le long du mur du cimetière Montparnasse*. »[182] Ce sont des coutumes disparues depuis, comme les bals aux carrefours, l'image des rues sans voitures près du cimetière, par exemple. Mais ces décors n'ont qu'une

---

[178] *Découpage*, p. 25.

[179] Truffaut lui-même définit ainsi, indirectement, l'œuvre de Roché et la sienne : « Jim, *lisant* : […] le dernier roman de Julien avait eu du succès ; il y décrivait, dans une atmosphère de conte de fées, des femmes qu'ils avaient connues […] », *Découpage*, p. 28.

[180] Idem, p. 35.

[181] pp. 35-37.

[182] p. 82. et p. 83., respectivement.

importance secondaire ; ils sont *indifférents*, d'une part, précisément parce qu'ils ne sont pas importants, et, d'autre part, parce qu'ils sont interchangeables dans la mesure où ils ne font qu'illustrer une époque vaguement datée.

La non-équivalence des contenus diégétiques du roman et du film démontre le caractère sinon accessoire, du moins *interchangeable* des scènes, dans le sens chronologique *et* topologique du terme. Le passé ne s'impose pas au spectateur/lecteur, ne joue pas le premier rôle, il *n'est pas un discours, mais une illustration*, l'*arrière-plan* de l'action, de l'intrigue. C'est son 11ème trait.

Une place spéciale est occupée par toute une série de références extra-narratives, qui sont donc étrangères à la temporalité du récit et puisent dans la culture savante gréco-latine. Je cite Roché : « [une photo de Gertrude…] son fils d'un an assis nu sur les fesses de sa mère, face au large, comme sur un château-fort, Eros. »[183] On ne se rend peut-être même pas compte, et pourtant, avec ce dieu grec, toute la Grèce antique resurgit. Resurgit, mais n'est pas représentée. Dans ces moments, le récit s'apparente de nouveau à un mythe ou conte de fées : il y a déplacement dans l'espace et déplacement dans le temps, avec apparition de personnages mythiques.

A d'autres moments, ce déplacement fait partie intégrante du récit. C'est le cas notamment de leur séjour en Grèce, que seul le roman mentionne (le film place dans l'Adriatique le seul motif qu'il garde de ce voyage : la statue). Et là, nos deux héros font comme un effort pour remonter le cours du *temps*[184], pour atteindre une couche du passé antérieur à la leur :

> « […] Ils se crurent grecs. […] La Victoire Aptère leur évoqua Lucie, une combattante, sur un fronton, Gertrude, une danseuse sur un vase, Odile. […] A pied aussi, à Tyrinthe et à Mycène : la demeure royale, de blocs entassés, les bouleversa. »[185]

[183] p.14.
[184] Il faudrait sans doute davantage insister sur le fait que *le temps se résume au seul passé*. Ce ne sont que les différentes époques à l'intérieur même du passé qui défilent sous les yeux du spectateur/lecteur.
[185] p.74.

Et quand les *nappes de passé* (Deleuze) s'entremêlent, le « passé antérieur » en sort valorisé : il évoque une époque glorieuse, il est l'objet de tous les désirs de fuite en arrière, autrement dit : de la *nostalgie*. Mais il s'agit là d'un passé si lointain, qu'il n'est pas représenté dans le sens où nous avions utilisé ce terme jusqu'ici. La représentation devient un acte, une action délibérée, elle n'est plus en arrière-plan, mais sur le devant de la scène : « […] il allait retrouver Jules entouré de grands plans de temples écroulés et les reconstituant selon les indications des textes. »[186]

Dans la mesure où cette reconstitution s'effectue explicitement d'après des sources historiques classiques : plans de la Grèce, des temples antiques, Homère ; mais aussi dans la mesure où elle consiste simplement en références tirées des lettres, des sciences de l'esprit : Eros, « Lucie semblait être une petite-fille de Goethe »[187], elle a des objets précis, comme ce sera le cas de l'Histoire, mais sans avoir ni la force, ni l'objectif de celle-ci. C'est pour ces raisons invoquées en dernier que cette catégorie de la représentation appartient au passé. Elle est ce que Barthes, dans une autre perspective, mais de manière similaire a appelé « *codes culturels* "REF" » (ce qui renvoie à « référence »).[188]

Les protagonistes n'ont pas de passé *anté*-narratif, ils n'ont pas d'histoire. C'est ce qui va distinguer les *souvenirs* qui sont *antérieurs* à la narration *à un moment donné* de celle-ci, et la *nostalgie* qui se rapporte à une époque *ante-diégétique*.

La présence de ce « passé savant », la nostalgie de ce paradis terrestre à jamais disparu, révolu, constituent ainsi le 12ème trait distinctif du passé.

4.1.2. L'Histoire

Les passages de l'histoire à l'Histoire (au sens d'événement historique) ont l'avantage d'être très faciles à circonscrire, à identifier, dans les deux *Jules et Jim* et – de là – à distinguer du « passé ».

---

[186] p.72.
[187] p.58.
[188] cf. Roland Barthes, *S/Z*.

En cela, le roman frappe par son caractère elliptique : cinq ans en cinq lignes (plus un titre, après). C'est tellement court, qu'il vaut la peine de le citer :

[…] Trois jours avant, la guerre éclata et les sépara pour cinq ans. Ils purent tout juste se faire savoir par des pays neutres qu'ils étaient encore en vie. Jules était sur le front russe. Il était probable qu'ils ne se rencontreraient pas.

1914 : GUERRE.

1920 : LE CHALET

1919. La paix. Leur correspondance reprit. […]

En fait, la guerre, dans le roman, n'est autre chose que « le blanc », le double interligne entre les deux lignes, les deux dates du titre du troisième chapitre. C'est une absence qui en dit long. Comment l'interpréter ?

En ce qui concerne, d'abord, l'absence elle-même, pour échapper à une interprétation fallacieuse, rappelons le caractère elliptique général et le manque de datation du roman et du film, déjà dans le cas du passé. Néanmoins, il est frappant qu'il s'écoule, entre le moment où les jeunes mariés, Jules et Kathe, quittent la France, et le moment où la guerre éclate, plusieurs années (une au moins), auxquelles l'auteur ne consacre que deux lignes et demi, immédiatement avant le passage sur la guerre, mentionnant la naissance d'une petite fille. Ce ne sont donc pas cinq, mais peut-être bien même six à dix années qui sont racontées en une demi-page. L'Histoire est extrêmement concise et très circonscrite.

Cependant, une certaine continuité existe ; dans le roman, elle est assurée par la césure typographique (un « blanc », un double interligne) qui se trouve déplacée, qui est située non pas entre le paragraphe sur la guerre et ce qui la précède, mais entre le départ des mariés et la suite. Dans le film, la même fonction est remplie par le double fondu (sonore et visuel) enchaîné, très marqué, entre Jules chantant la Marseillaise et les actualités de la guerre. Ainsi, la guerre ne forme pas une entité narrative isolée, mais est néanmoins facile à circonscrire, courte, unique et clairement distincte.

Le troisième chapitre du roman commence par trois dates, alors que, jusqu'ici, il n'y a guère eu que le « c'était vers 1907 » du début. De la même manière, comme nous l'avons déjà indiqué, dans le film

aussi, la « rupture » l'emporte sur la continuité, et les actualités datent (certes indirectement, mais de façon univoque) le récit. Alors que le passé était discret mais omniprésent et continu, l'histoire, quant à elle, est comme une incision dans le flux temporel : concise ou pas, elle est *datée, circonscrite*. C'est son 1er trait distinctif, sa première caractéristique majeure. Le « 1914 : Guerre. » interprète *a posteriori* les quatre lignes et demi qui précèdent. En même temps, entre les deux dates 1914 et 1920, il n'y a qu'un seul mot : guerre. Tout est dit en un seul et unique mot ! Cinq (ou six) ans !

Et ce mot « Guerre » à lui seul recèle toute une série de significations contextuelles. Les deux points créent une attente, une attente perverse, car c'est la guerre qui arrive[189]. Ensuite : l'article « la » manque[190]. Ce qui permet de ne garder entre les deux dates que le mot « Guerre », et rien d'autre. Et c'est ainsi que le mot s'écrira avec une majuscule. « Guerre » devient comme un nom propre, elle est personnifiée. D'autant plus que, dans les deux premières parties du roman, treize titres de chapitre sur vingt-trois commencent par le prénom d'un des protagonistes (sans article, bien entendu). Dans ce *contexte*, Guerre devient un nom ; une amoureuse, passagère ou non. Un « amour » qui aura duré six ans tout de même. Le point après le mot « Guerre » donne une impression de plénitude, d'achèvement ; comme nous l'avions dit : tout est dit en un seul mot, il n'y a rien à ajouter. La représentation de la Guerre en tant que principe féminin et en tant que personne, donc en tant que femme, n'est pas sans antécédents dans la culture française. Mais ce qui est original (et par conséquent *significatif*) ici, c'est que cette féminité est soulignée, la guerre est *personnifiée* précisément grâce à l'absence d'article féminin[191]. Personnifiée, l'histoire (la guerre) est un *agent*, pour ne pas dire actrice des péripéties. C'est son 2ème trait.

Dans le film, ceci est beaucoup moins évident. Néanmoins, dans un sens figuré, et non plus quasi littéral (comme dans le roman), la Guerre devient « agent » par ses conséquences (voir ci-dessous). La

---

[189] En déduire l'idée sous-jacente de *nécessité historique* serait un peu hâtif, mais gardons-la quand même en tête.

[190] Si le Groupe μ considère, pour qu'il puisse y avoir suppression d'article, comme raison suffisante que le nom soit clairement « reconnu comme substantif » (*Rhétorique générale*, p. 73.), ce n'est qu'une explication partielle.

[191] Il en est tout autrement avec « La paix », au tout début du chapitre, après la date de 1919. Dans ce cas, ni l'article ne manque, ni le substantif n'est « personnifié ».

Guerre en tant que personne n'est, bien sûr, qu'une métaphore. Mais ceux qui déclenchent ces guerres sont des *personnes identifiables* : l'histoire événementielle est leur Histoire.

Les quelques lignes qui relatent « les événements de la guerre » sont très sommaires et nous revoyons les personnages comme nous les avions connus. Pourtant, la Guerre fut la seule et unique cause de leur séparation « pour cinq ans ». La guerre n'est ici qu'une chose vague dont le seul effet digne d'être remarqué est cette séparation, et la difficulté (l'impossibilité) de communiquer. On apprend que « Jules était sur le front russe », mais on n'en saura pas plus. Comme si ce front russe n'était qu'une étape paisible et furtive du périple amoureux des deux jeunes gens. Il n'y a guère que l'emploi de l'imparfait qui nous rappelle que tel n'est pas le cas. La guerre en elle-même n'a donc aucune importance mais seulement à travers *ses conséquences,* son *impact* sur les rapports des protagonistes notamment. Si bien que quand Jim part, après la guerre, revoir ses amis en Allemagne (« Il flâna sur le Rhin et s'arrêta dans plusieurs villes »[192]), il n'est pas fait mention des conséquences de la guerre (destruction, administration française, etc.) qu'il aurait pu y constater, rencontrer. L'Histoire, dans le roman, est comme une simple *pause* dans la vie des Trois, « à effet suspensif ».

Truffaut procède d'une manière foncièrement différente. Il ne passe pas sous silence les événements de la guerre. Ceux-ci auront des conséquences majeures : Truffaut fait tout pour intégrer la guerre, de manière organique, dans le récit. Rappelons que le plan de Jules chantant la *Marseillaise* à Jim au téléphone est progressivement couvert (*surimpression* et *fondu sonore*) par les actualités de l'époque. Si le noir et blanc, ainsi que la continuité de la bande-son, permettent une transition en douceur, il n'en demeure pas moins que le film sort manifestement des cadres du récit principal. Jusqu'ici, avec l'insertion des *stock-shots* (une prostituée qui met ses bas de lin ; la gare d'Orsay ; Paris avec le métro aérien), il ne s'agissait que d'*illustrations* (du passé). Or, ces documentaires insérés dans le film débordent largement les cadres du récit.

Dans ce *syntagme en accolade* (largement répandu pour représenter la guerre justement !), selon la terminologie de Metz, de nombreuses, mais très courtes séquences sont notamment consacrées à la

[192] p.89.

mobilisation, comme pour préparer la voix *off* annonçant leur propre mobilisation (« chacun dans l'armée de son pays »). L'Histoire n'est plus un simple incident comme chez Roché. Quoi qu'il en soit, ici, comme dans le roman, la guerre n'est intéressante que parce qu'elle bouleverse la vie des deux héros. Elle n'est pas plus représentée pour son intérêt propre que dans le roman, seulement ici une influence beaucoup plus importante lui est imputée quant au développement des relations entre les protagonistes (ils seront séparés pour de longues années, le rendez-vous raté du café entre Jim et Catherine n'a pu être rattrapé, etc.).

La troisième et la quatrième fois que la Guerre est mentionnée, c'est dans le cadre de la grande conversation de Jim et Kathe : « [Jim] *raconta la guerre* »[193], mais on n'en saura pas plus. En revanche, la quatrième version est moins elliptique et beaucoup moins légère. Kathe raconte :

> « La guerre éclata : départ de Jules vers l'Est. Il avait le temps de lui écrire. De loin, elle l'aima davantage et lui refit une auréole. Le dernier malentendu, la rupture dataient de la permission qu'il eut après deux ans de guerre : elle se sentit entre les bras d'un étranger. il repartit. La deuxième fillette naquit, […] »

Selon ce quatrième récit de la période de leur séparation (à tous les trois), la guerre a porté le coup fatal à leur mariage. Par la longue séparation qu'elle a provoquée, elle est indirectement rendue responsable par Kathe de la « rupture ». L'Histoire est représentée toujours de la même façon que jusque-là : non pour elle-même, mais pour les *conséquences* qu'elle a sur les héros. Ici, elle fait perdre Kathe à Jules (et la fait « gagner » à Jim)[194]. La présence de l'Histoire, non pas en tant que telle, mais *à travers* l'impact sur la vie des protagonistes, constitue son 3ème trait.

---

[193] p.96.

[194] Ainsi, chez Roché, pour Jules, allemand, la défaite allemande, la perte de l'Alsace–Lorraine coïncident avec la perte de Kathe, conquise par un Français, Jim. La question de la nationalité de Kathe complique encore les choses, car, dans le film, elle s'appelle Catherine et elle est française, tandis que, dans le roman, elle est allemande.

Quand l'histoire devient Histoire, elle est censée devenir vraie, « *véridique* » : la fiction cède la place, ne serait-ce qu'en apparence, aux images d'archives, c'est-à-dire aux « faits ». Avant d'examiner, concrètement, comment cette nouvelle forme de construction, « objectivante », est mise en place, rappelons l'opposition établie ci-dessus entre un passé qui a un *type*, et l'Histoire qui a un *Référent.* En d'autres termes, c'est par ce référent qu'il est lié directement aux faits des temps révolus, qu'il les *représente.*

On peut diviser les plans d'*actualités* en trois parties qui correspondent aux trois étapes successives de la guerre : I. : la préparation, II. : la guerre proprement dite (les combats/ l'arrière-pays) III. : la fin de la guerre. La première et la troisième parties forment un cadre, créant une certaine symétrie, une mini-structure très classique. Mais elles créent aussi et surtout une illusion de « totalité », comme si l'essentiel sur la guerre, du début à la fin, était dit. L'*illusion* de véracité, de réalité, obtenue à l'aide d'images d'archives, de stock-shots est le 4ème trait de l'Histoire telle que représentée au cinéma.

Mais on peut retourner l'argument précédent. Car on le sait : le montage, le recadrage, la bande-son, la voix *off* permettent au réalisateur de garder une maîtrise totale du récit. L'Histoire, sous des apparences réelles, véridiques, est une construction, encore plus que le passé, étant moins « atone » que celui-ci. La réalité ne peut évidemment pas être livrée à l'état brut, il s'agit toujours d'une construction, d'une interprétation, ou d'un discours (pour faire une concession à un langage qui devient parfois abusif). C'est son 5ème trait.

Mais une construction qui se doit de se forger une légitimation scientifique. Cette légitimité émane, dans un premier temps, de son caractère « objectif ». Pour cela, l'auteur du film fait intervenir une instance extérieure/supérieure, des matériaux importés de l'environnement non fictionnel (ou non diégétique) : les actualités d'époque et la voix *off* (le *commentaire*), en l'occurrence.

S'appuyant en effet sur les *stock-shots*, les images d'archives, la bande-son *off* ne se contente nullement d'illustrer, elle interprète l'image en lui conférant un autre sens. Notamment ici par *l'anticipation :* le commentaire commence tout de suite après la fin de la musique (en anticipant ce qui allait suivre, alors que les images n'en sont qu'au départ de troupes dans les gares). La voix *off* place d'un seul trait, en deux seules phrases, les deux héros dans ce contexte

historique pour cinq ans. L'anticipation (par la voix *off*) est donc un procédé particulièrement puissant, car elle donne une interprétation *a priori* des images et donc des événements. L'existence du commentaire est certes inhérente à la bande-son elle-même, mais la position dominante qu'elle occupe ici pose la question de la fonction *didactique* de la représentation de l'Histoire. La *légitimation par le recours à une instance « supérieure » supra-diégétique didactique* constitue le 6ème trait de l'Histoire.

Une analyse approfondie de ces séquences d'actualité en révèle d'autres spécificités. La première partie est relativement longue : on entre progressivement dans la guerre, d'abord, c'est la fièvre belliqueuse de la ville, ensuite ce sont les convois de soldats, train de munitions, les bruits des explosions qui se rapprochent de plus en plus de « nous ». Une certaine *chronologie* est respectée, l'Histoire est linéaire, dans sa structure manifeste en tout cas. Cette *linéarité* de la représentation est le 7ème trait de l'Histoire. Dans d'autres cas[195], à défaut de linéarité, il s'agit d'une attention toute particulière portée à la *chronologie* de manière à ce que le spectateur puisse remettre les événements dans l'ordre.

Les images sont celles que l'on aura déjà vues beaucoup de fois ; en ce sens, l'Histoire *ressemble au passé* : elle fait siennes les représentations de *l'imaginaire collectif*. C'est son 8ème trait. Pour employer un terme moins sujet à polémique, moins lourd d'implications théoriques, nous pouvons reprendre simplement les termes, utilisés à propos du passé, de *paradigme* et de *lieu commun*. Ce sont en tout cas des images offertes par l'éducation, et dans une moindre mesure par les médias, et qui sont les éléments constitutifs de l'*habitus* des créateurs.

Au début, la bande-son est à l'image des plans (affiche « MOBILISATION GÉNÉRALE », rue effervescente avec vendeurs de journaux et Jules gesticulant et souriant en surimpression) : la mobilisation est illustrée par une Marseillaise *presto*, entraînante, presque joyeuse comme le fut le tout début de la guerre pour les

[195] Pensons aux datations (au début, notamment) très précises de films aussi divers que *Moi, Pierre Rivière…* (Allio), *Camille Claudel* (Nuytten), *Au revoir, les enfants !* (Malle), *Le train* (Granier-Deferre), *Le grand Carnaval* (Arcady), *Tous les matins du monde* (Corneau), etc. qui ont tous en commun un certain souci de la fidélité au « temps du monde », du monde-de-la-vie, une volonté de respect vis-à-vis de la vérité historique.

contemporains. La bande-son *in* dédouble l'image, elle lui reste fidèle en toutes circonstances, car les deux se doivent d'être fidèles ensemble à l'Histoire. La volonté d'*illustration fidèle aux « faits »* est le 9ème trait de l'Histoire telle que représentée au cinéma.

Cela constitue une nouvelle analogie avec le passé, lui aussi *illustratif*. La différence, c'est qu'ici, le discours idéologique va s'appuyer directement sur ces illustrations. Dans ce sens, ces actualités ont ici un rôle fondamental. En outre, les mots ne doivent pas nous tromper : si nous avons également parlé d'illustration à propos du passé, les rôles sont ici inversés : ce n'est pas *le passé qui illustre* l'intrigue, mais *le discours sur l'Histoire qui est illustré* par les actualités.

Au début de la séquence d'actualités, des plans distincts « sur des soldats français qui défilent, puis des soldats allemands qui font de même »[196], leur juxtaposition, ainsi que le fait qu'ils soient difficiles à distinguer les rendent *interchangeables*. Ils sont renvoyés dos à dos (ce qui ne veut pas dire pour autant qu'ils sont rendus responsables de leurs actes[197]).

Toutefois, ici, ce n'est pas cela qui domine, mais l'horreur devant cette tuerie inhumaine. Le mot « inhumain » est à prendre au sens propre du terme : les plans d'ensemble sont suffisants pour montrer l'horreur, provoquer l'indignation, l'incompréhension, mais les *gros plans* (ou inserts) *manquent*. Les images sont là pour dénoncer, mais sans compatir.

D'ailleurs, ce qui semble être une nécessité technique au début, à savoir le *surcadrage*, l'utilisation de deux caches des deux côtés, acquiert un sens dans la mesure où cela permet de « se voiler la face » devant l'insoutenable tout en rappelant le point de vue extérieur du spectateur. Cette *fonction idéologique*, la dénonciation de la guerre en l'occurrence, forme le 10e trait de la représentation de l'Histoire.

L'intervention *off* (le narrateur) marque l'importance de *la guerre en tant qu'elle détermine* la suite de la « petite histoire ». Truffaut prend des libertés avec le roman et fait dire au narrateur que les deux « furent mobilisés », alors que, chez Roché, ce n'était que Jules. (La symétrie de la séquence s'en trouve renforcée).

---

[196] *Découpage*, p.60.

[197] La question de la *responsabilité* (ou de la *culpabilité*) est nécessairement posée dans toute représentation historique, mais de façon indirecte, dans les termes de l'*individuel* et du *collectif* (que j'examinerai plus loin).

Viennent ensuite, dans la partie centrale du récit de la Guerre, les images les plus banales et les plus atroces à la fois : les images de combats. Et la bande-son reste *in* (avec les bruits des explosions, les crépitements de mitrailleuses, etc.). Quant aux prisonniers « tantôt allemands, tantôt français », ici aussi, c'est une masse homogène d'hommes qui ne se distinguent les uns des autres ni par leur individualité ni même par leur nationalité (rareté de plans rapprochés et absence de gros plans ou d'*inserts* : sur les insignes par exemple). Dans ce cas précis, il s'agit très clairement d'événements dont les acteurs sont les peuples, mais qui dépassent les individus et les peuples eux-mêmes. Quant à savoir si cette masse indistincte et amorphe obéit aux lois de l'Histoire, à la *nécessité historique* ou à la volonté (forcément aléatoire) de certains hommes d'Etat, cette question n'est pas tranchée. Les problèmes classiques de la philosophie de l'Histoire, et la réponse *déterministe* (l'Histoire décide du sort des protagonistes) donnée à ces questions constituent le 11e trait de l'Histoire.

La partie centrale elle-même est divisée en trois sous-parties. Ce qui nous permet d'examiner les « *connecteurs* » (Ricœur) entre *passé* et *Histoire.* Ces connecteurs sont de deux types, visuels et sonores. Voyons d'abord le connecteur visuel :

Entre deux séries d'actualités avec des combats, il y a la « vie normale »[198] avec d'autres séquences d'actualités. (*Les actualités* elles-mêmes ont un statut ambigu dans ce film : la prépondérance des documents de guerre les rattache à l'Histoire, tandis que certaines occurrences du type « fait divers » les en détachent). En tout cas, dès que nous nous éloignons des champs de bataille, la fiction reprend ses droits (provisoirement), avec, comme axe de la symétrie, la date de 1916, où Jim « vint passer une semaine à Paris »[199]. Mais, pour ne pas sortir complètement du contexte de la guerre, des affiches d'époque appelant à la mobilisation (militaire et financière, « pour la France », etc.) remplacent les actualités en arrière-fond de l'image, comme autant d'interfaces entre passé et histoire. L'existence de ces interfaces, de ces *connecteurs* entre les deux constitue, le 12ème trait de l'Histoire.

[198] *Découpage*, p.60.
[199] Ibid.

L'axe de symétrie proprement dit, au niveau des images et surtout du son *in*, est constitué par l'explosion d'une grenade, dès que Jim prononce le nom de Jules. En effet, après l'explosion, comme par un effet d'écho à la voix de Jim renvoyée par les déflagrations des explosions, l'on voit Jules, sur le front, (au chevet d'un camarade endormi – *ou* mort) accoudé à une table de fortune écrivant sa belle lettre d'amour charnelle à Catherine. C'est son tour de parler de Jim et de dire *grosso modo* la même chose que lui : ils expriment tous deux leur peur de se tuer mutuellement. La guerre est un enjeu pour eux et en ce sens seulement. Aussitôt que Jules annonce qu'il sera envoyé sur le front russe (déclamant à voix *off* sa lettre*)*, la caméra se détache, provisoirement, des deux héros. Ils n'auront pas à se tirer dessus. Ni leurs souffrances individuelles sur le front, ni – a fortiori – l'issue de la guerre ne comptent. Les interfaces communiquant avec le passé et qui sont insérées dans le récit de l'Histoire même, le structurant même, indiquent la hiérarchie implicite qui place le passé devant l'Histoire dans les deux œuvres. La *présence discrète de l'Histoire* (qui, en elle-même, est extra-diégétique) par simples interfaces interposées dans le récit même de l'Histoire où le passé « prend le dessus » est le 13ème trait de la représentation de l'Histoire dans les deux œuvres.

Malgré la relative « discrétion » de l'Histoire celle-ci a la particularité, par rapport au passé, de devenir parfois envahissante, *totale*. A un moment de paroxysme, pour quelques plans rapides, les caches disparaissent, la guerre devient *totale*. Et l'on voit (outre d'énormes explosions dans des paysages lunaires) des troupes sortir de leurs tranchées, monter à l'assaut.

Dans le roman, nous en avons vu l'équivalent à propos de la « GUERRE », dont la simple évocation tient lieu de récit, ayant une force, un poids, une densité qui ne peuvent être égalés par le *passé*. Ce caractère d'« *étincelle* » peu présente, mais chargée d'énergie, d'électricité condensée est le 14ème trait de l'Histoire.

Après le triptyque de la guerre composée donc essentiellement d'actualités, il y a également un épilogue qui, lui, n'est plus composé de matériaux « importés ».

Une fois de plus, Roché est extrêmement elliptique. De fait, sa phrase « Il flâna sur le Rhin et s'arrêta dans plusieurs villes »[200] n'a *a priori* rien d'historique. Pas explicitement du moins. Le lecteur peut néanmoins mobiliser ses connaissances historico-géographiques et se rappeler que cette région frontalière fut le théâtre d'importants combats, le lieu de batailles décisives. Mais l'évocation de ces souvenirs scolaires n'est pas obligatoire, car le Rhin n'est pas Verdun. D'ailleurs, il n'y a pas d'espace séparant cette phrase de la suite. Elle est intégrée dans le récit des premiers jours de Jim chez Jules et Catherine. Néanmoins, le texte reste ambigu et l'évocation topographique du fleuve–symbole permet d'associer les lieux aux événements historiques qui s'y étaient déroulés récemment. (Un peu comme « l'estuaire en delta de la rivière Ota » à Hiroshima chez Resnais). Le 15ème trait de l'Histoire, c'est qu'elle va de pair avec la *géographie* (et non pas une topographie imaginaire, féerique comme dans le cas du passé).

Ici, l'instance narrative devient dominante et la fonction idéologique prime sur toutes les autres, si bien que Truffaut laisse de côté Jules pour un instant (« *le nom de ses camarades disparus* »[201] confirme le singulier de la phrase ci-dessus), pour se concentrer, moins sur Jim que sur le *message* qu'il souhaite transmettre à travers son film : « *que du fer dans le sol […] Alors, on en faisait des cimetières* »[202] ; Jim a l'air solitaire, abattu, et enfin il y a des *flashes* sur les guerriers enragés du monument aux morts, de plus en plus rapprochés, très violents (en *contre-plongée*) avec une *musique* (et une voix *off*) *grave* et des *panoramiques solennels* en *plongée* sur les cimetières monotones (de croix blanches identiques) à perte de vue. Le récit de l'Histoire tend à devenir *solennel*, c'est son 16e trait.

En effet, une fois la guerre achevée, l'on voit des soldats, sans doute au moment de l'annonce de l'armistice, lever leurs chapeaux pour le saluer. Aussi le commentaire nous annonce-t-il que « *Le pays de Jules avait perdu la guerre et le pays de Jim l'avait gagnée* »[203]. Rarement un commentateur aura été aussi neutre, dans ce sens où toutes les connotations véhiculées par les noms *Allemagne* et *France* sont évacuées ainsi et la guerre est remise dans la perspective qui était

[200] Idem, p.89.
[201] *Découpage*, p.65. (C'est moi qui souligne)
[202] *Découpage*, p.64.
[203] p.62-63.

la sienne tout au long de cette séquence de quelques minutes : un événement grave qui a empêché les deux héros de se voir pendant cinq ans et leur a fait courir le risque de se faire tuer ou de tuer l'autre. Le commentaire est on ne peut plus explicite : « Mais la vraie victoire, c'est qu'ils étaient en vie…l'un et l'autre. »[204] De la même façon, par un subtil effet de montage, un sens très original est attribué au défilé de la victoire sur les Champs-Elysées : ce que tout le monde fête, c'est que Jules *et* Jim soient restés en vie. Un *sens* est donc donné à *l'histoire*, dans la double signification du terme : la victoire de la France, mais surtout le fait, pour Jules et Jim, d'être restés en vie.

Truffaut appelle, implicitement, à tirer *les leçons* de l'Histoire que les enfants qui visitaient ces cimetières à l'époque ont manqué de faire (car le spectateur sait ce qu'allaient devenir ces écoliers vingt ans plus tard). En effet, à l'horizon du cimetière, on distingue un groupe d'enfants pendant que la voix *off* dit : « des cimetières que, *déjà*, l'on faisait visiter aux enfants des écoles »[205]. Cette séquence est très particulière : c'est à ce moment précis que la *représentation* devient la plus *explicite* : il n'en faut pas plus qu'un « *déjà* », inséré dans le commentaire et qu'un groupe d'écoliers, même très éloigné, manifestement « amateur », (prises de vues en travellings aériens). Dans un film à la mise en scène très ciselée, ces petits détails différencient très nettement la séquence du reste du film. Truffaut assume ici pleinement son discours sur l'Histoire : ceux qui sont tombés sont toujours anonymes (seuls Jules et Jim comptent) mais la guerre n'en est pas moins une folie destructrice et insensée.

L'Histoire a un sens : la survie des protagonistes, la victoire de la France, mais elle donne aussi des *leçons* à retenir, c'est son 17e trait.

Quelques passages du roman faisant allusion à la période de la guerre, postérieurs aux citations précédentes, sont disséminés dans le texte tels des *éclats d'obus*, et relativisent ce que j'avais affirmé à propos de l'importance modérée de l'Histoire par rapport à celle du Passé dans le livre de Roché.

Le *récit* de la guerre qui est notamment mentionné plusieurs fois de suite. La première fois, dès qu'ils se revoient : « Ils se racontèrent leur guerre ». La seconde fois, c'est Jules qui résume l'évolution de ses rapports avec Kathe et les amants de celle-ci : « […] Trois ans plus

[204] Ibid.
[205] *Découpage*, p.65. (C'est moi qui souligne)

tard, à la fin de la guerre, elle avait eu une liaison, sous les yeux de Jules […] »[206], la Guerre n'est ici qu'un repère dans le Temps (le passé), réduite à sa plus simple expression chronologique. Elle n'est pas, dans ces cas précis, dans un rapport de cause à effet avec les divers faits de l'intrigue. L'Histoire, c'est son 18ème trait, peut ainsi servir de *repère chronologique*, de point de fixation dans la succession des événements qui lui sont étrangers, ou, encore, servir d'outil mnémotechnique au service de la représentation du passé et non d'elle-même.

En résumé, le *passé* constitue *l'étoffe* de la temporalité du récit[207]. Flux continu d'une authenticité diffuse, il n'est pas « problématisé » dans le discours manifeste du film (sinon en tant que l'objet d'une nostalgie elle aussi diffuse). Quant à l'*Histoire* (la guerre), elle est représentée comme *réelle* (ayant un référent, d'où sa spécificité par rapport au passé, et ses traits distinctifs). De plus, dans *Jules et Jim*, elle ne compte pas en soi, mais seulement dans ses effets sur la vie des protagonistes, pouvant devenir un agent actif, voire fatal. Elle est l'argumentation du discours du narrateur.

Pour systématiser la comparaison du passé et de l'Histoire, je vais esquisser un tableau reprenant leurs caractéristiques, leurs traits spécifiques que j'ai relevés[208]. Ce tableau ne s'applique qu'aux deux *Jules et Jim*, le roman et le film, et ne saurait donc être transposé ou généralisé. Néanmoins, il peut nous servir de *référence*, dans le choix des critères d'analyse significatifs pour d'autres études. En ce sens, et en ce sens seulement, il s'agit d'une typologie des *deux types idéaux*. Le passé est plus qu'un arrière-plan et l'Histoire est plus qu'une suite d'événements, ils représentent deux paradigmes de la temporalité cinématographique :

Figure 1— Passé et Histoire

	PASSÉ	HISTOIRE

[206] p 90. et p.93., respectivement.

[207] Selon l'intéressante (mais un peu dangereuse taxinomie de Durkheim), on peut dire qu'il est « *normal* », contrairement à l'Histoire qui serait (les guillemets n'ont jamais eu autant d'importance !), elle, « *pathologique* ».

[208] Sans être exhaustif, je tenais surtout à recenser les traits « qui vont de pair ».

Datation	approximative	précise
Chronologie	indifférence	respect
Extension dans le temps	diffus	circonscrite
Intensité	faible	forte
Rapport au réel	fictif/ « authentique »	« réel »
Logique	diégétique (« *in* »)	idéologique (« *off* »)
Construction	oui (ici et maintenant)	oui (linéaire)
Espace	lieu commun féerique	lieu commun géographiquement identifiable[209]
Idéologie	non	oui
Illustration	oui (de l'intrigue)	oui (du discours)
Rapport à la diégèse	étroit	distendu
Pôle dominant du sémiosis	type	référent
Représentation collective	oui	oui
Résidu	nostalgie	souvenirs
Connecteurs	oui (par exemple : parties textuelles du décor)	oui (par exemple : ressemblances fortuites)
Monde-de-la-vie	oui	partiel (dominance du *Système*)

Ainsi, il ne reste plus, pour le sociologue de l'art, qu'à *replacer ces deux hypothèses d'idéal-type dans leur contexte de signification (culturel).* Sans quoi, une véritable explication, dans le sens weberien du terme, n'a pas lieu d'être. L'on pourrait commencer même plus en amont, en étudiant l'époque historique représentée, le vécu qui avait pu inspirer Roché, et continuer en étudiant d'autres romans, d'autres films, créés à la même époque et/ou représentant la même époque ;

[209] La présentation de cartes (éventuellement avec des fronts en progression, etc.) est également un outil de mise en récit très usité – *Stalingrad* d'Annaud, *Quelque part en Europe* et *Circus Maximus* de Radványi, etc.

ceci afin d'élucider le mystère du passé, les métamorphoses de l'Histoire.

4.2. L'Espace-temps de la création. « Ecoles » et positions dans le champ

J'évoquerai ici brièvement *quelques formes concrètes que prennent la distribution des positions, la structure des champs cinématographiques, dans les deux pays*, si on les considère du point de vue de la sociologie de la connaissance et de la sociologie politique dont il était question dans la partie théorique de ce travail.

Prenons l'exemple de la *Nouvelle vague*, dont l'émergence a pu être expliquée par les conditions politiques (de Gaulle) et économico–techniques (les Trente Glorieuses, caméra légère et plus abordable, etc.) qui auraient bouleversé le cinéma en 1958 et complétons cette explication par d'autres, tout aussi connues, qui s'articuleront ici autour de la notion de *champ*.

On parle aussi, en effet, d'une nouvelle génération, celle de la société de consommation (encore un facteur économique) et de l'après-guerre.

On peut dire également que Godard, issu d'une famille de la grande bourgeoisie protestante, avait un *capital culturel* important ; Truffaut un capital *social* (spécifique) important (d'abord en tant que critique, puis surtout en tant que le mari de la fille d'un producteur de film) ; Chabrol, un *capital économique*, reçu en héritage…

Plus subtilement, mais toujours dans une perspective bourdieusienne d'analyse externe, nous pouvons considérer l'exigence de ces jeunes loups, Truffaut en tête, de voir plus de *réel* et moins de littérature dans le cinéma, ces diatribes et autres *programmes esthétiques*, comme des instruments idéologiques au service d'une stratégie, d'une *prise de position* (autant dire : de pouvoir) au sein du champ cinématographique de l'époque, pour y devenir *dominants*, plutôt que *dominés*, être consacrés, plutôt que de rester en dehors ou d'être marginalisés.[210] C'est la démarche éternelle du « prophète »[211]

[210] Truffaut a d'ailleurs porté plus tard beaucoup d'œuvres littéraires à l'écran. Ce qui montre bien que la littérature ne lui déplaisait pas tant que ça.
[211] Pierre Bourdieu, sur le champ religieux (cf. : en première partie).

au sens de Bourdieu, qui n'est autre qu'un hérétique parvenu à fonder une Eglise.

Le champ cinématographique national se trouve à l'intérieur du champ culturel[212], lui-même inclus dans le champ politique, ce dernier étant à son tour intégré dans le champ économique. Telle est la structure simpl(ifié)e des champs qui se « superposent » et déterminent dans une certaine mesure (laquelle ? c'est la grande question de ce travail) la production des œuvres cinématographiques.

Un espace à quatre pôles[213] semble caractériser la structure de base de tout champ culturel spécifique (le champ religieux, le champ littéraire, etc.). En effet, les deux variables « dispose de capital politique/ économique » et « dispose de capital spécifique », chacune prenant deux valeurs « oui » ou « non », forment un espace à quatre pôles, dans lequel pourront être situés les œuvres consacrées, tout comme les films parfois méprisés (grand public) ou même ceux oubliés, les différentes générations, les différentes écoles, etc. (Bertrand Tavernier a mis en scène le passé du milieu cinématographique lui-même, à une époque antérieure ; mais Drach, avec *les Violons du bal* a représenté ce milieu qui l'avait si longtemps empêché de tourner ses images-Mémoire).

Cinéastes « institutionnellement » consacrés par le champ politique et culturel–intellectuel[214], cinéastes consacrés par la critique (« avant-garde »), cinéastes consacrés par le public, et les cinéastes « underground »…

[212] Peut-être, entre les deux : le champ (de production) artistique, qui se construit autour de la production d'œuvres de fiction, se présentant ou non comme étant de la fiction.

[213] Cf. Anna Wessely, *la sociologie de la culture*.

[214] cf. « figure 2 » : l'espace public, espace social situé entre art et politique, espace du capital symbolique gagne en importance. Inexistant en Hongrie en 1960-70 en tant qu'espace autonome, insignifiant en France, il s'émancipe partiellement et devient au tournant du siècle l'élément central dans la constitution du capital non spécifique convertible des cinéastes ; et ce dans les deux pays, bien qu'en Hongrie, la soumission quasi directe au politique reste une stratégie fréquente.

Figure 2 — Esquisse du champ cinématographique français autour de 1960

CAPITAL POL./ ECON./ PUBLIC CAPITAL SPECIFIQUE	« – »	« + »
« + »	Godard (*Les Carabiniers*) Bresson (*Le procès de Jeanne d'Arc*)	Cinéastes consacrés. « cinéastes rive gauche » Resnais
« – »	Michel Drach « refusé »[215] Jean-Max Causse censuré[216]	Borderie, Verneuil, Christian-Jaque

(L'axe Y = capital politique, l'axe X = capital spécifique, l'axe Z = capital économique)

Resnais sera alors, par exemple, en haut, « derrière », à droite, plus éloigné toutefois du point d'origine sur l'axe X que sur les deux autres axes. Le Christian-Jaque de *Babette s'en-va-t-en guerre* est le représentant paradigmatique du pôle d'hétéronomie commerciale et politique à la fois.

[215] cf. l'intrigue de *Violons du bal* (1974), et chap. sur la Seconde Guerre mondiale.
[216] Jean-Max Causse et Roger Taverne tournent en 1972 Le *Franc-Tireur*, interdit (présenté sur grand écran en 2002). Toutefois, sa position est ambiguë, car il poursuit une carrière de producteur au sein de ce même « champ ».

Nous avons ajouté l'espace public comme environnement social particulièrement important du cinéma. On peut en effet dessiner un schéma où se distinguent un axe politico–économique au sens de Bourdieu, et un axe politico–intellectuel, au sens de l'espace public défini par Habermas[217]. Cet axe ou pôle politico-intellectuel rejoint toutefois l'idée du capital symbolique bourdieusien.

Structurellement prédisposé à produire des œuvres hétéronomes, le champ cinématographique devient toutefois de plus en plus autonome. Pascal Ory résume les changements survenus dans le milieu du cinéma français avec l'avènement de la Nouvelle vague. Avec elle, le cinéma s'organise en champ autonome de production culturelle analogue aux autres arts :

> « Pour le reste, la Nouvelle vague reproduit l'ensemble des traits jusque-là réservés aux polémiques des arts "majeurs" : la violence de l'échange critique (presse populaire contre revues, *Cahiers* contre *Positif*), l'organisation de "batailles symboliques" (exemple : celle de l'*Avventura*, au festival de Cannes de 1960), la promotion rapide des modernes bientôt primés, corollaire du déclin des aînés (Yves Allégret, Autant-Lara, Clément) et des anciens (Carné, Clair, Duvivier), peu à peu conduits au silence. »[218]

Pour ce qui concerne le *cinéma « contemporain »* et sa réception, il faut souligner que les spectateurs du cinéma sont moins nombreux, plus « cultivés » et plus jeunes. Le besoin de divertissement (policiers, comédies) est aujourd'hui en partie satisfait par la télévision. D'ailleurs, celle-ci constitue désormais un échappatoire d'importance pour les cinéastes non reconnus dans le champ cinématographique. Enfin, les frontières du cinéma « populaire » et de « l'art pour l'art » tendent à se gommer, pour ce qui concerne notamment les réalisateurs dotés de capital symbolique et spécifique à la fois. Tandis que les « gros budgets » sont de plus en plus directement destinés à l'exportation (ce qui implique des modifications au niveau des schémas de représentation, bien entendu). Les cinéastes marginalisés

---

[217] Cf. Jürgen Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*.

[218] Pascal Ory, *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, p. 177.

ne le sont plus pour des raisons directement politiques (ce qui pouvait encore être le cas en 1960), mais les jeunes, en attente de nouvelles vagues, ont moins de chances de « se faire un nom ».

Figure 3 — Esquisse du champ cinématographique français autour de 2000

CAPIT. POL./ ECON./PUBLIC **CAPITAL SPECIFIQUE**	**« – »**	**« + »**
« + »	Desplechin (*Esther Kahn*) ; Dupeyron (*La chambre des officiers*) ; Rohmer (*L'Anglaise et le duc*) ; Les anciens de la Nouvelle vague, les « jeunes » consacrés par la critique	Costa-Gavras (*Amen*) ; Tavernier (*Laissez-passer*)
« – »	Cinéastes réfugiés à la télé ; « cinéastes-vidéo » ; Jeunes amateurs en attente de « nouvelles vagues »	Besson (*Jeanne d'Arc*)[219] ; Zidi (*Astérix*) Pitof (*Vidocq*)

[219] A propos de Besson, *Le Monde* souligne « le statut unique qu'occupe aujourd'hui le cinéaste dans le cinéma français. Il est en effet le seul auteur identifié comme tel qui soit aussi un cinéaste à succès, dont chaque réalisation bénéficie d'une importante visibilité internationale […] il est clair que c'est bien au titre de ce double statut "d'auteur commercial" que Cannes a voulu Besson comme président. » — Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 18 mars 2000.

La différence par rapport à 1960, c'est que les « refusés » ne le sont plus pour des raisons directement politiques (le champ a gagné en autonomie de ce point de vue-là), ils peuvent tourner en vidéo, et pour les plus établis d'entre eux : « se réfugier » à la télé ; en même temps, la structure du champ est peut-être plus rigide, la dynamique « Nouvelle vague » lui fait défaut. L'hétéronomie « commerciale » s'accompagne de plus en plus d'une ouverture, celle-ci n'est plus nécessairement européenne (coproductions franco-italiennes de cape et d'épée), mais américaine et « informatique ». Toutefois, le pôle « + ; + » reste « français » ou « européen ». De Tavernier à Wargnier, en passant par Leconte et Rappeneau, les cinéastes sont de plus en plus nombreux à tenter de se déplacer vers la droite, tout en restant en haut du tableau…

Le schéma dessiné n'est qu'une conjecture, il permet de visualiser l'espace des rapports de force qu'est le cinéma, dans la perspective bourdieusienne, partant de l'hypothèse que les positions des uns et des autres influencent leur rapport au passé et leur possibilité de l'exprimer.

Par rapport à la théorie bourdieusienne du capital spécifique et du capital « général » (en l'occurrence politico–économique), l'innovation consistait ici simplement à supposer qu'il puisse exister un axe de type nouveau, ou plutôt : renouvelé. Nous pensons en effet que le capital, dont l'accumulation est peut-être la plus importante pour les cinéastes en général et les réalisateurs de films historiques en particulier, est le capital « public », au sens de l'espace public : la notoriété, la présence dans les journaux et sur les ondes de la radio, dans les studios de télévision. Etre vu ou lu ici (à la télévision, dans les journaux prestigieux, etc.), permet aux films d'être vus là (au cinéma). Lors de l'analyse, ce « capital public » ou intellectuel (*pas* au sens des capacités intellectuelles, bien sûr) peut être combiné avec le capital politico–économique ou être éventuellement et analytiquement envisagé indépendamment de celui-ci.

L'évolution du champ cinématographique est, elle aussi, un objet d'étude privilégié dans notre perspective. D'une part, le temps qui passe, tout simplement, ainsi que le temps du cinéma comme espace social, influencent de manière évidente et déterminante le rapport à l'Histoire : la Belle Epoque et la Première Guerre mondiale qui, au

tournant des années 1950-60, sont encore un passé relativement récent, vécu, apparaissent aujourd'hui, pour les cinéastes et pour leur public, comme un passé révolu, lointain. Quand Truffaut tourne son film, 40 ans après la guerre, c'est au contraire le moment d'apogée et, parallèlement, de restructuration de la mémoire (d'après Assmann). L'évolution devient visible lorsque survient la *rupture* avec la mémoire personnelle : le témoin, le survivant Henri-Pierre Roché, n'est-il pas mort au moment où Truffaut envisageait d'adapter *Jules et Jim* ? (Ce qui fut fait quelques années plus tard, en 1962). En 1996, *Le Capitaine Conan* sort dans les salles dans un tout autre contexte social : les rares poilus en vie ont plus de 95 ans. Aussi l'approche de Tavernier est-elle plus idéologisée, plus réfléchie, moins « charnelle » que celle de Truffaut échangeant des lettres passionnées avec Roché :

> « j'aime les récits "vécus", les mémoires, les souvenirs, les gens qui racontent leur vie. J'ai trouvé le livre merveilleux […]. Nous avons continué de nous écrire et je lui ai dit que je rêvais de tourner *Jules et Jim*. […] Je connaissais le livre par cœur […]. »[220]

La démarche de Truffaut rappelle la définition que donne Jan Assmann de la *mémoire communicative* – comme si les souvenirs personnels de Roché lui avaient été transmis dans leur intensité vécue. A l'opposé, Tavernier, avec du *recul*, comparant la gravité les différents *événements* du siècle, semble pencher vers la *mémoire culturelle* d'Assmann. Ce qui ne veut pas dire que l'émotion manque, mais elle est d'une autre nature. Tavernier, cinéaste de gauche, tient à dénoncer la boucherie de la Grande Guerre. Comme l'explique Naomi Greene : « Tavernier considère la Première Guerre mondiale, à l'instar de beaucoup d'historiens, comme "l'époque la plus importante de notre siècle". Réminiscences des classiques pacifistes [antiwar], comme *J'accuse* (1919) d'Abel Gance et *All Quite on the Western Front* de Lewis Milestone (1930), les deux films [Le Capitaine Conan et La vie et rien d'autre] décrivent des hommes, qui ont été, dans les

[220] François Truffaut : « *Jules et Jim* est la synthèse de mon travail passé », in *Jules et Jim. Découpage intégral et dialogues*.

termes du réalisateur, inaltérablement “endommagés” par la violence de la Guerre. »[221]

Cet exemple montre simplement l'impact concret du temps qui passe. Le champ cinématographique évolue en permanence – le recrutement des acteurs du champ, leur composition sociale, la manière de filmer, etc. – et, même à court terme, des « *ruptures collectives* » semblent survenir. C'est la seconde raison pour laquelle le changement du champ et de son contexte doit être analysé avec attention. En effet, au moins deux importantes ruptures de ce type apparaissent dans la littérature sur le cinéma : le début de *Nouvelle vague* et l'émergence du « Syndrome de Vichy » en France. Des raisons politiques externes semblent expliquer ces changements perçus comme rapides et fondamentaux à la fois.

On parle souvent de « l'esprit du Temps ». Essayons ici de désacraliser ce concept (l'opérationnaliser) en interprétant l'esprit du temps comme l'expression multiforme de thèmes dominants, de l'agenda (et/ou de modes) au sein du champ culturel–intellectuel et de l'espace public (y compris au sens politique).

En France, l'exemple de Godard est presque « typique » de sa génération de cinéastes : une trajectoire qui mène du *Petit soldat*, souvent vu comme l'œuvre d'un anarchiste de droite, y compris par Godard lui-même, au désenchantement de la décennie 90, fin des utopies, en passant, bien sûr, par le militantisme.[222]

La naissance de la *Nouvelle vague* apparaît aux yeux des contemporains comme « le » phénomène générationnel par excellence. Si bien qu'ont été écartés de cette vague de jeunesse tous ceux qui, prédécesseurs, mentors esthétiques ou même compagnons de route, ont eu le malheur de naître plus tôt que « cette-génération-qui-n'a-pas-fait-la-guerre », ou au contraire : assimilés à cette « génération » de jeunes, des gens qui l'étaient nettement moins (Vadim, et même :

[221] Naomi Greene, *Landscapes of Loss. The national Past in Postwar French Cinema*, p. 123.

[222] A propos du vaste mouvement (après l'échec des états généraux du cinéma en 1968) du cinéma militant, dont les rares films « militants » à succès, ceux de Costa-Gavras notamment (*L'aveu, Section spéciale*) restaient à l'écart, et dont les « films d'interventions » (entre 1968 et 72) de Godard ne constituent que « la pointe de l'iceberg », voir : Pascal Ory, *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981* ; la partie « engagement ou militantisme », p. 159 et suite.

Resnais, certes jeune, mais moins jeune). Outre la diversité de ce groupe, dont l'existence même est souvent remise en cause, la coexistence, durant de longues décennies, des « Anciens et des Nouveaux » sinon derrière une même caméra, du moins sur les mêmes écrans, est un phénomène que nous ne devons pas éluder.

Contrairement aux idées reçues, « l'effet génération » (le changement) et « l'effet cohorte » (la continuité) *s'opposent*. *Ensemble,* ils dynamisent le champ. Nous pouvons observer la trajectoire de générations qui ont fait irruption dans le champ cinématographique au début de la période étudiée et ont marqué les 40 années suivantes : Rohmer et Godard…

Le champ se restructure, des événements politiques ou les évolutions de l'agenda intellectuel y modifient les rapports de force, et avec le temps qui passe, le rapport collectif des cinéastes aux différents événements historiques évolue, la mémoire communicative laisse la place à la mémoire culturelle ; sauf si les évolutions internes du champ, l'élaboration d'une nouvelle temporalité (le passé vague, par exemple), ou d'une nouvelle historicité (par exemple la représentation entièrement *in absentia* de l'Holocauste), modifient la donne…

4.3. La réception : spectateurs, critiques et espace public

Si une certaine volonté de démocratisation du discours sur l'art, par les sociologues de l'art en particulier, a pu faire, dans les années 1970, de la réception *le* sens de l'œuvre, dans la foulée d'Umberto Eco notamment, on constate depuis un reflux de l'étude quantitative de la réception. Jadis perçue comme un dépassement (que tous appelaient de leurs vœux) de l'analyse esthétique classique jugée *a*sociale et *a*-historique, la prise en compte de la réception apporte des réponses à d'autres questions que celles que nous posons ici. Certes, l'œuvre est ouverte *par définition*, mais elle n'en demeure pas moins le produit d'un *contexte* socio-historique de création et est en même temps porteuse d'une *« visée de réception »* qui sont *antérieurs* à sa réception proprement dite et présupposent un savoir tacite qui est *visé* par l'œuvre.

Nous devons néanmoins mentionner trois aspects de la réception, trois modalités : les *critiques de films* ; le *courrier du lecteur* ; et bien sûr : le public face à l'écran, ou à la sortie des salles obscures.

Les taux d'audience, mais aussi la simple programmation, par des chaînes de télévision données, à des époques et moments donnés, de films historiques donnés, constituent des indicateurs précieux, relatifs à la fois à l'intérêt « du public téléspectateur » et à la perception[223] de ces films par un groupe de professionnels (de journalistes télévisuels).

L'espace public, ou la « publicité »[224], aussi bien que le champ intellectuel lui-même sont traversés par des oppositions politiques[225], mais ne se réduisent pas à celles-ci. L'espace public sera envisagé ici, par hypothèse, comme un espace social partiellement autonome d'expression de jugements de valeur et de fait, d'opinions et de connaissances diverses, etc., à l'intersection du champ politique, journalistique et cinématographique. L'exemple du débat à propos de *Si Versailles m'était conté* avait dessiné les contours de l'espace public, comme espace des malentendus et des discours sur « l'authenticité ».[226] Paradoxalement, le film de Guitry qui, selon les critiques, vantait l'Ancien Régime, n'était pas de nature à plaire au public de droite. L'hostilité du public, qui s'exprime dans la presse de droite, s'explique donc, c'est la thèse de Bertheuil, par le refus de voir des monarques indignes sur écran : « Un film sur Versailles, tourné dans des décors authentiques qui plus est, devrait être un monument,

---

[223] Les considérations – notamment commerciales – et contraintes qui y président sont décrites par Pierre Bourdieu, in *Sur la télévision*.

[224] Ce terme figure dans le titre de la traduction du livre d'Habermas, mais peut prêter à confusion, nous nous attachons à l'éviter autant que possible.

[225] Lors de l'analyse de la réception à partir de l'étude de dossiers de presse, sans être aussi méthodique que les deux auteurs, je me suis en partie inspiré de : Jacques Leenhardt, Péter Józsa, *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture*, pp. 53-80. Les auteurs y centrent leur analyse sur le « concert d'éloge », équivalent de ce que nous appellerons le « consensus ». Etiquetant, de manière peut-être rapide, mais utile, les différents organes de presse, les auteurs les situent dans l'espace public hautement politisé de la France des années 1960 : « la gauche institutionnelle : *L'Humanité* et *Les Lettres françaises* pour le P.C.F. », « la droite libérale : *Le Figaro* », « la gauche non moins libérale : *Le Nouvel Observateur* », « l'objectivité, au moins proverbiale, du quotidien *Le Monde* », etc., p. 54.

[226] Bruno Bertheuil, « "De quel droit, Monsieur Guitry". Ou la représentation de l'Ancien Régime selon *Le Figaro littéraire* », in « Le cinéma face à l'Histoire », pp. 141-144.

non pas à la gloire de la France (c'est ainsi que l'ont pris ceux qui l'ont applaudi) mais à la gloire des monarques qui habitèrent ce lieu. » Guitry, lui, serait plutôt nostalgique d'une Grandeur de la France au sens général, d'une France éternelle.[227]

Nathalie Nezick analyse la réception de *L'aveu* de Costa-Gavras dans un *espace public* restructuré. Le cinéaste grec, après *Z*, réalisait avec ce film un autre opus historico-politique, qui n'a pas manqué de soulever une querelle purement politique en France. Ce sont certains aspects de cette réception dans l'espace public, et notamment par la presse politique, que Nathalie Nezick a mis en lumière dans son article intitulé « De l'ère du soupçon au travail de deuil »[228] Elle montre la scission en deux de l'espace public de réception, de l'horizon d'attente – en 1970 –, les communistes (ou en tout cas leur organe de presse puissant) d'un côté et tout le reste de la presse de l'autre (ainsi que le public qui *plébiscite* le film) – faute d'avoir les moyens « structurels » de s'exprimer autrement qu'en consommant un film ou pas – ce qui autorisera d'ailleurs toutes les interprétations, souvent fallacieuses ; mais c'est un autre problème). « Le film est un succès public [...]. La presse est abondante, quasi unanime, excepté la presse communiste où il suscite une polémique passionnée. *L'Humanité* ouvre le feu avec une question qui reviendra souvent sous forme incantatoire dans les articles : à qui profite le film ? *L'Humanité* accuse Costa-Gavras et son scénariste Jorge Semprun d'avoir fait "d'un livre qui se voulait communiste un film anticommuniste" »[229].

L'auteur de l'article retrace ensuite l'histoire de la *réception politique* du film, les polémiques successives des décennies durant autour du film, à travers le monde, du Chili aux « pays de l'Est », et à sa énième rediffusion télévisée deux mois après les élections municipales de Dreux « qui voient le Front National faire un score "historique" de 17% ») ; *L'Aveu* passait tour à tour pour « anticommuniste » (comme nous venons de le voir) et trop indulgent : « héros communiste à visage humain » (comme le dénonce le livre de Karel Bartosek en 1996).

---

[227] Notons que « le passé pour le moins équivoque de l'auteur sous l'Occupation » (Bertheuil, p. 144.) ne l'a pas empêché d'être consacré comme *le* cinéaste de cette éternelle Grandeur de la France, précisément.

[228] Nathalie Nezick, « De l'ère du soupçon au travail de deuil », p. 153.

[229] Nathalie Nezick, *op. cit.*, p. 153.

Parmi les critiques, *il faut distinguer au moins trois groupes* : journalistes spécialisés et consacrés d'organes spécialisés (*Positif, Les Cahiers du cinéma*, etc.), journalistes consacrés d'organes de presse non spécialisés (pages cinéma du *Monde,* de *Libération*, etc.) et journalistes non spécialisés de journaux et revues non cinématographiques (*Le Canard…*). Ce dernier groupe a un double angle de vue : politique et de divertissement.

D'emblée, un constat s'impose : la plupart des films historiques n'échappent pas aux *jugements d'ordre politique*. Ces derniers ne sont pas du fait de la seule « presse politique », même s'ils sont devenus très rares dans la presse spécialisée depuis la fin des années 1970.

Souvent, les journalistes de la « presse généraliste » ont du mal à admettre l'existence, la possibilité même d'une œuvre de fiction, ils cherchent des explications « externes » même là où il n'y en a pas. Les explications mêlent, tous azimuts, des prétendues *motivations psychologiques* (très prisées) aux *explications* « économiques », « sociologiques » ou autres. Ces approches relèvent d'une exigence intransigeante d'enracinement de toute œuvre dans une biographie, celle de l'auteur.

Même dans la sociologie de Bourdieu, c'est « l'auteur » qui est au centre ; quoique désacralisé, situé dans un contexte social, etc. Or, le cinéma est (peut-être avec l'architecture) l'art le plus *collectif* qui soit. Du producteur au décorateur, en passant par le scénariste (personnage central), et au conseiller historique, on fait appel à des dizaines, voire à des centaines de collaborateurs ; la représentation de l'Histoire, mise en scène dans un film, est éminemment collective.

La critique a pour fonction de distribuer les récompenses spécifiques (répondant à la logique propre du champ cinématographique), que ce soit en honorant « l'art pur », l'art pour l'art, ou en intégrant des considérations politiques (comme ce fut le cas dans les années 70 en France). Il revient aux quelques revues spécialisées et rubriques « cinéma » de consacrer les « auteurs » ou de les marginaliser. La consécration critique est la première source de *capital symbolique* que l'on peut tenter de reconvertir. Truffaut décide par exemple de tourner un film Belle Epoque – *Jules et Jim* –, après avoir rejeté en bloc « ce genre » de film, tout en essayant de rester fidèle à son credo. Régnant sur le nouveau cinématographique français au début des années 60, il était en mesure de le faire. Mais dans un

contexte de réception, que Truffaut lui-même a grandement contribué, en tant que critique, à rendre a priori hostile au cinéma historique (et littéraire), les critiques sont méfiantes à l'égard de son film.

Truffaut n'est pas « une exception qui fait la règle » : critique de cinéma, avant de passer à la réalisation, il est *en tant que tel*, en tant qu'ancien critique, un des personnages symboliques de la Nouvelle vague et son parcours est un modèle, un exemple à suivre dans le champ cinématographique depuis. En même temps, cette trajectoire montre l'enchevêtrement des rôles dans le champ, ainsi que la fermeture du champ sur soi (« auto-recrutement »). Enfin, la présence des nombreux critiques–théoriciens passés derrière la caméra explique en partie la montée de la réflexion du cinéma sur soi, sur ses moyens d'expression et sa tradition propre. Cette réflexivité est une condition *sine qua non* de l'émergence de l'image-temps et de ses variantes dont nous parlons ici : l'image-passé qui englobe elle-même l'image-Histoire et l'image-Mémoire, le temps de l'Evènement et le temps du vécu.

5. L'Histoire de France au cinéma

Dans le courant des années 1950, le cinéma français a progressivement renoncé à explorer le passé dans le style académique, littéraire et littéral, pour laisser le champ libre aux comédies *ostentatoirement anachroniques* comme *Si Versailles m'était conté* ou, bien plus tard, *Les Visiteurs* d'une part (ou encore dans un registre encore différent : *Le pacte des loups*), et à la réflexion sur *les sens* de l'Histoire (Miret : *De l'histoire ancienne*, ou Rohmer : *L'Anglaise et le duc* ; et dans un registre onirique : Blier avec *Merci la vie !*) de l'autre. Avec, comme résultante, une redéfinition paradoxale de la notion d'*anachronisme comme figure par excellence de l'authenticité*, entendue au sens d'une mise en rapport entre soit un imaginaire historique et le film (*Les Visiteurs*), soit un savoir tacite et le film (*Train de vie*), soit un nouveau « discours » sur l'Histoire et l'ancien (*De Lacombe Lucien* à *L'Anglaise et le duc*).

Il s'agit de relier la représentation de l'Histoire à son contexte culturel (ainsi que politique) : « pour situer les œuvres dans le hors-champ référentiel, social, culturel, qui fait caisse de résonance, avec les autres productions d'un même champ social, culturel et politique, pour mieux distinguer les métadiscours sur la guerre »[230] (ou sur tel ou tel type d'événement historique représenté).

Il ne s'agit pas ici de montrer (et encore moins de démontrer) les caractéristiques *typiques* du cinéma historique français, mais d'analyser les stratégies d'authenticité à travers l'étude des modalités de construction cinématographique de l'Histoire et de la mémoire dans leurs contexte culturel et politique.

La sociologie de la culture et de la connaissance de Karl Mannheim[231], que nous avons déjà cité plus haut, est susceptible de jeter des ponts entre l'esthétique et la sociologie, sans les mélanger pour autant. Mannheim remarque par exemple que la notion de *style* elle-même désigne un *Sinnzusammenhang* typique et collectif, inscrit

[230] Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre*, p. 202.
[231] cf. en détails : Anna Wessely, La sociologie de la connaissance comme théorie de l'interprétation.

dans une expérience sociogénétique.[232] Le concept de *style*, ainsi défini, peut être lié au *savoir tacite*, lui aussi à la fois sociologique et esthétique. Il s'agira dès lors d'examiner dans quelle mesure, ou jusqu'à quel point les styles des uns et des autres se ressemblent, et voir ce qui les sépare, tant au niveau formel qu'au niveau de l'expérience sociale ou mémorielle auxquelles les « styles collectifs », les genres renvoient.

A première vue, le cinéma historique a deux genres : films de *cape et d'épée* entre comédies populaires anachroniques et/ou stéréotypées (*Les Visiteurs*, *Astérix*, etc.) et œuvres quasi « savantes », ésotériques et/ou « auto-réflexives » : le versant *distingué* de la rétrophilie définie par Ory : allusions et références cinématographiques ou artistiques (*Les carabiniers* ou *L'Anglaise et le duc*). En réalité, il existe une catégorie « intermédiaire » de films parfois étiquetés « *politiques* », dont l'histoire est bien le thème, de *Pierre Rivière* à *Amen*, plus réfléchis que les films de genre, mais sans qu'ils deviennent de pures réflexions sur l'expression cinématographique du passé. Aujourd'hui, ce *midcult* a tendance à prendre le dessus.

Autrement dit, cette catégorie intermédiaire se situe entre films dont l'histoire n'est que le décor, l'arrière-plan, à la rigueur interchangeable (de *Léon Morin prêtre* à *La chambre des officiers*) ou ceux dont elle forme le tissu même (*De l'histoire ancienne* aux *Violons du bal*), des films qui s'intéressent à l'histoire dans son historicité propre et irréductible, *non* des « films historiques », simples films en costumes, mais des « vrais » films historiques, d'une formidable diversité, des *Camisards*[233] à *Laissez-passer*. Le plus souvent classés « drames », parfois, lorsqu'on s'approche du « cape et épée », baptisés « drames historiques », ou lorsque le travail d'enquête historique a été jugé « suffisamment » méticuleux : « reconstructions historiques »…

Le cinéma « populaire » s'oppose au cinéma « d'auteur ». Par exemple, les *faux raccords* sont généralement plus nombreux dans les films « d'auteur ». Dans chaque pays, le cinéma populaire et le cinéma « d'art » existent comme deux traditions spécifiques du champ. Cette dichotomie caractérise tous les champs de production culturelle, en

[232] Karl Mannheim, Les structures de la connaissance, p. 81.

[233] Le genre du film est défini ainsi par le dictionnaire « aventures historiques » [sic !], in : Rapp–Lamy, *op. cit.*, p. 216.

tant que deux pôles de la légitimité culturelle. C'est du moins l'analyse explicite ou implicite de tous ceux qui analysent l'art : jugement de valeur pour les uns, taxinomie scientifique mais quasi universelle pour les autres.[234] Nous analysons cette dichotomie comme une hiérarchie implicite régissant les stratégies déployées au sein du champ par les différents cinéastes et conduisant à une « orthodoxie » pour les uns, une « hétérodoxie » pour les autres, y compris dans le rapport à l'Histoire : fidélité aux « faits » ou à l'imagerie canonisée du passé pour les uns, critiques des mêmes faits et imaginaires pour les autres ; avec une panoplie de positions intermédiaires, bien entendu. (cf. : « sociologie de l'art de l'Histoire » et le schéma des champs cinématographiques nationaux.)

Il ne faudra pas oublier, bien sûr, les stratégies relatives à la modification de ces rapports de force. Certains essaient de les modifier à leur faveur, comme les cinéastes qui se prévalent de leur succès commercial qu'ils essaient soit de faire apparaître comme capital spécifique – qui « vaut » plus cher qu'une belle critique dans la presse spécialisée –, soit de reconvertir dans « l'art pur ». D'autres les mettent plus fondamentalement en cause, comme le faisait la Nouvelle vague (ou le jeune cinéma hongrois des années 90), pour dépasser cette vision hiérarchique des œuvres. A chaque fois, le cinéma historique apparaît comme « ancien », dévalorisé, que ce soit aux yeux des auteurs Nouvelle vague ou à ceux des jeunes cinéastes hongrois ; et, à chaque fois, l'Histoire comme thème revient, sous une forme légèrement modifiée, située *par-delà l'opposition* entre films populaires et artistiques, comme *Jules et Jim*, retour *plein air* à la littérature.

Ce que nous appelons le « *tournant réflexif* » du cinéma historique est international. C'est en effet à partir des années qui ont suivi 1968, avec *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls (1971), véritable révolution symbolique, cité partout en exemple, qu'une brèche a été ouverte en France dans un discours cinématographique bardé de certitudes, les « informations » contradictoires se multiplient. Ensuite, René Allio s'inscrit avec *Les Camisards* (1972) dans un grand questionnement sur l'histoire sociale (celle, aussi, du « petit peuple »

[234] Par exemple : Herbert J. Gans, « Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste », pp. 3-63.

et celle des absents de l'Histoire) qui traverse l'après-1968 (cf. notre chapitre sur « l'Histoire de France au cinéma »). A cet égard, la France n'est bien sûr pas la seule : une fois de plus, cette évolution du cinéma ne semble pas être nationale, mais internationale.[235]

Rosenstone note que le film peut faire autre chose que de montrer des histoires simples, il insiste sur la « possibilité pour le film d'exprimer des idées complexes »[236], comme dans *Sans Soleil* de Chris Marker, représentant l'image-temps dans toute sa complexité ; ou encore *Far from Poland* de Jill Godmilow. Le cinéma expérimental est une forme pure de cette autoréflexion montante.

Barbara Lemaître donne une définition du *raccord de souvenir* chez Marker, qui pourra compléter notre analyse de l'image-souvenir dans *Hiroshima mon amour* (prolongeant la réflexion de Deleuze) : « Le raccord de souvenir met en contact des zones ordinairement séparées par une cloison étanche : ici et ailleurs, maintenant et autrefois, l'autre et moi. Mais ce raccord, et c'est là son originalité, ne cherche pas à combler l'écart et il ne l'atténue pas non plus. Il le rend visible et l'exhibe. Pour autant, ce raccord […] rapproche, malgré tout, des ordres ou des choses dissemblables. […] »[237]

Pour les historiens allemands, depuis la fin des années 60, il s'agit de plus en plus, non plus d'une pure « historicité » [Geschichtlichkeit] de l'Histoire, mais d'une réflexion sur la distance avec le passé, ou, plus généralement, sur « les formes dans lesquelles s'exprime le *rapport* [Verhältnis] au passé »[238] : Marcel Ophuls (*Le Chagrin et la pitié, Hôtel Terminus*) interroge davantage la tradition et la

---

[235] Dans d'autres pays, il existe d'autres exemples du même type, rappelle Jeancolas : Manoel de Oliveira au Portugal ou les jeunes cinéastes brésiliens du *cinéma nôvo* (Rui Guerra, Glauber Rocha, avec une approche symbolique « *tropicaliste* »), les frères Taviani en Italie après 1968, le Grec Théo Angelopoulos, de *La Reconstitution* (1970) à *Le Regard d'Ulysse* (1996), qui travaillent simultanément le langage du cinéma et les liens subtils qui lient le présent au passé.

[236] R. Rosenstone, *op. cit.*, p. 1182.

[237] Barbara Lemaître, « *Sans soleil*, le travail de l'imaginaire », in Philippe Dubois (éd.), *op. cit.*, p. 67. (à propos de *Sans soleil*, cf. aussi Janine Marchessault, « Sans Soleil », *CinémAction !*, 5, Mai 1986, pp. 2-6.)

[238] Rainer Rother, « Geschichte im Film », p. 686. (L'auteur se réfère à : Zemon-Davies, « Jede Ähnlichkeit…" », in R. Rother (Ed.), *Bilder schreiben Geschichte*, Berlin, 1991, et Rosenstone, R. A. (Ed.), *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*, Princeton, 1995.)

transmission des événements du passé, leur canon, que les événements eux-mêmes. D'autres cinéastes mettent le thème de la réflexion sur l'Histoire au centre même de leurs films : Straub-Huillet « Geschichtsunterricht » (*Leçons d'histoire*, 1972) et Alexander Kluge « Die Patriotin » (*La patriote*[239], 1979). Le but des cinéastes s'intéressant à l'Histoire serait donc de plus en plus de mettre en question, de « problématiser le rapport au passé » [problematisieren das Verhältnis zum Vergangenen].

Le cinéma « auto-réflexif » est intertextuel, théâtral, jouant de l'écart et bourré de clins d'œil, il se remet sans cesse en cause et il remet ses propres modes d'énonciation et de monstration du passé en cause. Et le cinéma d'auteur n'est pas le seul à s'interroger sur son identité, à prendre conscience des possibilités qu'il a en propre de représenter le monde ou le passé. Sylvie Lindeperg dit dans l'épilogue des *Ecrans de l'ombre* qu'aux « canons figuratifs » et « légendes vraisemblables » se substituent, au tournant des années 1960 et 70, d'une part une *réflexion* filmique sur l'Histoire *et* d'autre part une « hyperréalité », la superproduction historique américaine – qui influence l'Europe de l'Histoire filmée. Les deux tendances de fond du cinéma historique sont donc largement *internationales*.

5.1. Thèmes. Absence de la prétendue « obsession mémorielle »

D'abord, et avant tout : *la plupart des films français n'ont pas de thème historique, mais strictement contemporain*. Deuxièmement, la petite minorité restante, qui constitue l'essentiel de mon corpus d'analyse, remonte – typiquement – à des *époques beaucoup plus anciennes*. Troisièmement, le cinéma français est *hanté par un certain nombre de sujets* qui reviennent sans cesse. Ainsi, non content du film très réussi de Robert Bresson, *Le journal d'un curé de campagne*, Maurice Pialat reprend le même roman de Bernanos pour réaliser *Sous le soleil de Satan* : « dans un style académique fade, avec beaucoup de plans vides, avec une caméra illustrative et un morcellement champ–

[239] Pour les titres, cf. : *Le dictionnaire du cinéma*. Le film de Kluge y figure d'ailleurs au masculin, c'est moi qui ai rectifié – G.E.

contrechamp des dialogues. Un monument du film mort »[240] – affirme un critique hongrois, peu sensible au « remake ». D'autres exemples de thèmes très souvent traités : Napoléon, Jeanne d'Arc, Germinal, la Révolution, etc.

Quant à la Révolution, Ferro avait remarqué dans *Cinéma et Histoire* une « absence totale – sauf la *Marseillaise* de Jean Renoir – de films qui lui soient globalement favorables »[241].

S'agissant d'œuvres à sujet ouvrier, sujet rare, les trames dramatiques sont souvent organisées autour de deux temps forts, moments spectaculaires entre tous, de la vie ouvrière : « l'accident de travail catastrophique [ou alors] la rupture brutale du consensus social, la grève. Que l'une et l'autre trames se rejoignent et l'on retrouve l'archétypal schéma de *Germinal*, trois fois porté à l'écran en 1912, 1962, 1993. »[242] Pourtant, les cinéastes qui veulent *et* peuvent parler des ouvriers sont rares : les convictions de gauche de beaucoup d'entre eux ne se reflètent que peu dans la production.

Si les cinéastes ont une vision bien à eux sur l'histoire, elle s'exprime souvent et avant tout (dans tous les sens du terme) dans le choix du scénario. Ceux-ci sont souvent tirés d'œuvres littéraires autonomes ; souvent de « grands classiques ».

En France, ni les grands auteurs contemporains, ni les scénarios d'inspiration personnelle ne sont très présents: on préfère les « valeurs sûres » comme Balzac et *La Reine Margot.* Cette dernière, charnelle figure médiévale du chaos urbain et royal, tableau pittoresque des esprits raffinés et des mœurs rudes, de la guerre intestine et sanglante, remporte un large succès au milieu des années 1990.

« Les appréhensions à l'égard des œuvres d'inspiration biographique font revenir le film français vers des scénarios en règle sans risques financiers […] beaucoup de jeunes réalisateurs ont commencé leur carrière avec des films d'inspiration biographique, sans rencontrer un accueil favorable de la part du public; ainsi, dès leur deuxième film, ils essaient des adaptations de romans […] »[243]

---

[240] Bikácsy Gergely, *op.cit*., p.363-64.
[241] Marc Ferro, *op. cit.*, p. 240.
[242] Michel Cadé, « La grève, l'amour, la mort. La représentation de la grève ouvrière dans le cinéma de fiction français », p. 81.
[243] René Prédal, *Le cinéma français depuis 1945*, p.224.

Par ailleurs, à part Resnais, Malle et Costa-Gavras (qui n'est pas toujours considéré comme un réalisateur français), aucun metteur en scène réalisant des films « historiques » n'est mentionné parmi « les grands ».[244] Le même dictionnaire cite l'exemple des *Quatre cents coups* (Truffaut) pour les films d'inspiration autobiographique[245] : un bel exemple de ce que j'ai dit de *l'histoire non représentée* : Truffaut met son passé au présent et place par là même *l'Histoire sous le signe du Même*.

Donc, la présence très intermittente de l'Histoire se dédouble d'un « *retour au romanesque* »[246] dans le cinéma français; ce qui donne, en somme, des films a-historiques, ou, au contraire, très « lointains ». Ainsi, on peut donc dire que le cinéma français, à quelques exceptions notables près (Arcady, Malle, etc.), hésite entre *une Histoire lointaine qui se suffit à elle-même* (*Austerlitz* (Gance), *Marie-Antoinette* (Autant-Lara), *Sous le soleil de Satan* (Pialat), *La guerre du feu* (Annaud), *Tous les matins du monde* (Corneau), *La religieuse* (Rivette) (qui, en préambule appelle le spectateur à ne regarder que l'aspect « *historique et romanesque* » !) etc.) et *un passé ou un présent a-historisé* (*Les visiteurs* (Poiré), *La cité des enfants perdus* (Jeunet et Caro), *L'année dernière à Marienbad* (Resnais), *Les quatre cents coups* (Truffaut), ou *Ma nuit chez Maud* (Rohmer), *A bout de souffle* (Godard), *Nikita* (Besson), *37°2 le matin* (Jean-Jacques Beineix), *Cléo de 5 à 7* (Varda), etc.). L'*application*, dans le sens herméneutique, ou la *représentance*, dans le sens ricœurien, sont en somme plutôt rares dans le cinéma français. Le cinéma *français* représente le *présent ou le passé ; l'Histoire : très peu.*

Deux citations à 30 ans d'intervalle nous permettront de dégager cette constante : en dépit d'une production de films à thème historique assez importante au total (presque par simple effet mécanique : l'industrie cinématographique a été si féconde qu'il ne pouvait pas ne pas y avoir de films historiques), l'Histoire n'est pas un centre d'intérêt majeur pour le cinéma français en tant que champ autonome de production de longs métrages.

La première phrase est d'un cinéaste qui – y faisant exception – confirma cette règle : « Je ne pense pas qu'entre Tavernier et moi il y

---

[244] cf.: *Dictionnaire du cinéma*, introduction, pp. XVII-XXVIII.
[245] *Ibid*.
[246] Idem, p. XXV.

ait eu beaucoup de cinéastes qui aient marqué un réel intérêt pour le film historique »[247].

Jean-Pierre Jeancolas dresse, lui aussi, un constat de carence : « Ce désintérêt n'est probablement pas limité à la période 1940-45. C'est tout le cinéma tourné vers le passé (vers l'Histoire) qui semble atteint. […] Le cinéma français, qui n'a jamais beaucoup pratiqué le cinéma de l'Histoire, et plus particulièrement le cinéma des jeunes auteurs, se satisfait visiblement de son présent. »[248]

Du coup, la première question à laquelle il faudra répondre sera en fait une remise en question d'un truisme, celui de la « mémo–conjoncture » supposée dans le cinéma français, parallèle à la vague mémorielle qui s'observe dans d'autres domaines culturels dans les années 1970, 80 et 90.

Une certaine conjoncture du thème de l'Histoire est indubitable et ce, dès les années 1970… Elle coïncide paradoxalement avec la fin de la politique – officielle – de l'Histoire. De Gaulle, symbole et garant d'une certaine Histoire, quitte la scène en 1969. Les films comme *Le chagrin et la pitié (1969), Lacombe Lucien (1974)*… se succèdent et se ressemblent sur un point au moins : ils s'inscrivent en faux contre une vision « babettiste » de l'Histoire. Parallèlement, toute une série de débats sur différentes périodes historiques s'enclenchent : la Révolution (bicentenaire oblige ? – bicentenaire : prétexte), l'esclavage, la colonisation, les « fusillés pour l'exemple », le génocide arménien… A la fois le système politique et la presse (la « publicité » au sens de Habermas) s'en saisissent. D'où le « contrecoup » dans les années 1990 : le débat sur le « trop d'histoire », l'histoire qui « ne passe pas », « l'obsession mémorielle »… [249].

Ceux qui parlent de « pathologie », « d'obsession mémorielle », estiment que la Guerre est… *finie*, qu'il faut dépasser les débats sur Vichy : « Mais aujourd'hui ? Le devoir de mémoire donne-t-il le droit d'instruire un procès perpétuel à la génération de la guerre ? D'autant que, pour la nôtre, l'obsession du passé, de ce passé-là, n'est qu'un

[247] René Allio, lors d'une table ronde en présence de Marc Ferro, Philippe Joutard, Emmanuelle Le Roy Ladurie, pp. 4-5.
[248] Jean-Pierre Jeancolas, « De l'histoire ancienne ? », p. 95.
[249] Henry Rousso, Éric Conan, *Vichy un passé qui ne passe pas*.

substitut aux urgences du présent. Ou, pis encore, un refus de l'avenir. »[250]

A l'opposé, ceux qui revendiquent ce « droit de mémoire » peuvent arguer du droit (établi au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) qui ne connaît *pas* la prescription dans le cas des crimes contre l'humanité ; ou rappeler les enseignements à tirer du passé et la continuité (et/ou caractère répétitif) du flux du temps : pour Lanzmann, le passé « *…C'est comme une source…* »[251].

La « passéité »[252] du passé suppose la rupture, tandis que la représentation, au contraire, suppose la possibilité (le devoir ?) de le rendre présent. Au-delà des polémiques elles-mêmes, tous ces débats présentent pour nous l'intérêt particulier de *poser le problème de la différence entre mémoire et souvenir*. (Il existe d'ailleurs un parallèle frappant avec l'Allemagne malgré toutes les différences que l'on sait, avec sa « querelle Bubis – Walser », le débat Goldhagen ou celui autour de l'exposition itinérante sur les crimes commis par les *Waffen SS*, supposés exempts des crimes nazis pendant 50 ans.) Ce que récuse le plus vigoureusement Lanzmann, c'est « l'identification–consolation » (Lindeperg[253]).

Mais, c'est là notre thèse, ces querelles politico-médiatiques affectent peu (en tout cas sûrement pas directement) le champ autonome[254] *qu'est celui du cinéma*. Entre *Au revoir les enfants!* de Louis Malle (1987) et *De l'histoire ancienne* d'Orso Miret (2000), il n'y a pas eu autant de films (de longs métrages de fiction) importants sur le thème de la *Seconde Guerre mondiale* qu'on aurait pu le croire : « Semaine après semaine, les journalistes d'investigation fouillent le passé, relayés par des avocats ou des historiens […]. Au point qu'il ne faut pas s'étonner que le cinéma français s'intéresse encore aux années de la Seconde Guerre mondiale. Il faut s'étonner qu'il ne s'y intéresse pas plus. »[255]

---

[250] Idem, p. 423.
[251] Claude Lanzmann, *Le Monde des débats*, p. 16.
[252] L'expression est de Ricœur (*Temps et récit*) et retraduit en français le terme allemand à suffixe.
[253] Conférence faite à l'Institut français de Budapest, juin 2000.
[254] *Relativement* autonome, bien sûr.
[255] « Fonction du témoignage 2. Le cinéma français et l'occupation », *Positif*, octobre 1995, p. 17.

En parlant d'*Au revoir les enfants,* quelques mots de Louis Malle que nous citerons ici montreront l'ambiguïté, l'inconstance, la volatilité du « Syndrome de Vichy », de l'obsession mémorielle et surtout le décalage entre « l'agenda politico-intellectuel » et la production cinématographique. Si l'on regarde les titres des chapitres du livre de Rousso, on y lit : « L'Obsession (après 1974) »[256] C'est surtout cette idée d'*obsession mémorielle* que les acteurs du champ intellectuel en ont retenu, d'autant plus que c'était la thèse centrale de Rousso lui-même).

Pourtant, à y regarder de plus près, même si Rousso n'y consacre pas plus d'une seule ligne, il reconnaît lui-même que, pour ce qui concerne en tout cas le cinéma : « la vague semble refluer à partir de 1978 jusqu'en 1987. »[257] Et c'est là que nous citons Malle qui racontait : « …Quand j'ai commencé à en parler [de l'idée de *Au revoir les enfants*] à des amis, ici, ils m'ont dit : "Tu arrives de la planète Mars ; beaucoup de choses ont changé, tu sais, depuis que tu es parti. On a fait, en France, beaucoup trop de films sur l'Occupation, ça n'intéresse plus personne". Là-dessus, la fin de l'année est arrivée […], la menace Le Pen s'est précisée. Puis le procès Barbie a eu lieu soulevant un énorme écho dans l'opinion. Puis *Shoah* de Claude Lanzmann est passé à la télévision avec l'impact que l'on sait. »[258]

Pour Rousso, le procès Barbie et le film de Malle, en 1987, participent d'un même mouvement[259], or, nous venons de voir que ce n'est que coïncidence.

De même : est-ce que les procès Touvier ou Papon et les vives polémiques autour du passé vichyste de la France ont fait naître des films ? Non. Est-ce que la condamnation solennelle de l'esclavage par l'Assemblée nationale a attiré l'attention des cinéastes sur le passé colonial de la France ? Non.[260] Est-ce que le débat sur la torture en Algérie sera accompagné de films sur cette guerre-là ? C'est peu probable (*Le petit soldat* aurait-il tout dit ?). Est-ce que l'hommage

---

[256] Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, pp. 155-250.
[257] Idem, p. 270.
[258] Louis Malle, « La blessure d'une amitié perdue » (interview par Danièle Heymann), *Le Monde*, 4.10.1987.
[259] cf. Henry Rousso, *Le syndrome…,* avant-propos à la deuxième édition, p. 21.
[260] *Sucre amer* (Christian Lara, 1997), film sur l'esclavage, son abolition et son rétablissement, etc. en Guadeloupe est un des très rares films sur ce thème, antérieur au débat dans l'hémicycle du Palais-Bourbon.

tardif rendu par Lionel Jospin aux fusillés pour l'exemple de la Grande Guerre et la polémique qui s'en est suivie ont mis en lumière ce thème pour les cinéastes ? Non !

Ce qui ne veut évidemment pas dire que l'Histoire soit absente du cinéma français. Outre un certain nombre de films sur la Seconde Guerre mondiale (nous y reviendrons dans le chapitre correspondant), des comédies (*Visiteurs 2*), des films en costumes (moins cape et épée, moins grossiers) (*La Reine Margot, Ridicule, Vatel*), et même des dessins animés (comme *Astérix*) sont là pour divertir le public. Leur point commun, c'est que l'Histoire – ou le plus souvent un passé vague (cf. : notre analyse de *Jules et Jim*) – leur sert de *background*, d'arrière-fond, plus ou moins stylisé, de source d'inspiration pour nouer le fil des dialogues, de prétexte pour divertir et vêtir les acteurs de jolis costumes, devant des décors plaisants ou encore, plus rarement, de parler du présent sous forme *allégorique* ; mais il ne s'agit pas de parler de l'Histoire en tant que telle. En matière de films en costumes il y avait eu Rappeneau (*Les Mariés de l'An II.*, *Cyrano de Bergerac*, *Le hussard sur le toit*, etc.) et, pour l'Histoire encore plus ancienne, Jean-Jacques Annaud (*La guerre du feu*, *Le nom de la rose*), mais jamais l'Histoire n'avait été autant tenue à l'écart des films *historiques*. C'est que le référent direct cesse d'être l'Histoire ; elle est remplacée par l'imaginaire historique et les représentations extra-cinématographiques de l'Histoire.

En 2001-2002 encore, « l'Histoire » sur grand écran crée l'événement *culturel de quatre manières différentes*. La première correspond aux vieux schémas de la *culture populaire* : gros budget avec distribution de rêve, distraction garantie et *succès* au box office (*Astérix et Cléopâtre*). Viennent ensuite deux films sur la Seconde Guerre mondiale (cf. le chap. correspondant). La seconde façon de faire des films historiques un « événement culturel » est illustrée par *Amen* de Costa-Gavras : avec son lot de « *polémiques* » sur l'exactitude historique, la portée politique, etc. Et la troisième modalité : la *consécration* : Polanski, réalisateur polono-américano-français devient lauréat du festival de Cannes avec *Le Pianiste*.

Une quatrième modalité est celle qui est mise en œuvre quand on prétend que tel film historique n'est en réalité que le support d'une réflexion sur des « *sujets de société* » : quand Patrice Chéreau met en scène le XVIe siècle de *La Reine Margot* (1994), pour certains

commentateurs, il se soucie peu de l'histoire et moins encore d'Alexandre Dumas[261] : il livre une méditation au présent sur la violence et la mort, dans la lumière brouillée de la folie, du SIDA et des massacres en Bosnie.[262] Cette stratégie « d'actualisation » – qui n'est d'ailleurs pas tant du fait du réalisateur que des critiques – est une des façons de priver l'histoire de sa « passéité » propre…

En tout cas, les recettes des films, les « contenus politiques » des films, les récompenses obtenues ou « l'actualité » de l'Histoire ont une pertinence du point de vue du champ culturel–intellectuel (ou de l'espace public) dont se saisissent les acteurs du champ : *chaque segment de la presse écrite et audiovisuelle*[263] *relayait les films correspondants…*

Cela étant dit, il faut constamment rappeler que l'écrasante majorité *des films français n'ont pas de thème historique, mais contemporain*. Pensons à des genres aussi centraux que le *film noir* ou à des cinéastes aussi importants que Jacques Tati, ou plus tard Carax.

Deuxièmement, la minorité restante remonte – le plus souvent – à des *époques beaucoup plus anciennes*. Certains romans apparaissent en effet inépuisables (*Les misérables, Germinal*). Il existe un grand nombre d'autres exemples de thèmes très souvent traités : Napoléon, Jeanne d'Arc[264], la Révolution, etc. Bresson (*Le journal d'un curé de*

---

[261] Dumas et les « feuilletonistes » du XIX[e] siècle ont d'ailleurs déjà inventé un certain nombre de procédés, de mises en récit de l'histoire qui réapparaissent dans le cinéma français un siècle plus tard…

[262] cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire ».

[263] Sur cette fonction « relais », mais surtout sur la production propre d'émissions de vulgarisation scientifique, de documentaires *et* de fiction, le livre d'Isabelle Veyrat-Masson est incontournable : *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran, 1953-2000*. — Elle situe à 1975 la levée à la télévision du tabou « Vichy », avec *Les dossiers de l'écran*, tandis que *Le chagrin et la pitié* n'est acheté par la télévision qu'en 1981 (p. 255.)

[264] cf. aussi l'article de l'auteur des *Ecrans de l'ombre* à propos d'une rétrospective de « la figure la plus souvent traitée par le cinéma ». Il n'est peut-être pas le fait du hasard que les deux films les plus connus, celui du Danois Dreyer et du Français Bresson, se rejoignent dans le « refus de la reconstitution historique et un retour exclusif aux sources authentiques, les minutes du procès, les paroles de la Pucelle donnant figure au visage absent ». In Sylvie Lindeperg « Jeanne à l'écran, à travers les âges de l'image », p. 28. Il fallait donc avoir renoncé au *réalisme iconique*, illusoire.

campagne) et Pialat (*Sous le soleil de Satan*) adaptent le même roman de Bernanos.

C'est précisément pour cette raison que Naomi Greene insiste dans son chapitre consacré à Tavernier[265] sur le caractère *atypique* des thèmes traités par lui : des périodes de *transition* de l'Histoire, des « creux de l'Histoire » (*La passion Béatrice*, *Que la fête commence*…), qui tranchent avec l'habituelle mise en scène de la *Grandeur* [en français dans le texte].

Le choix des scénarios est déterminant. Or, ceux-ci sont souvent tirés d'œuvres littéraires autonomes (non destinées d'ailleurs à un tel usage).

En France, ni la littérature contemporaine, ni les scénarios d'inspiration personnelle ne sont très présents : on préfère les « valeurs sûres » comme Balzac et *La Reine Margot* : « Les appréhensions à l'égard des œuvres d'inspiration biographique font revenir le film français vers des scénarios en règle sans risques financiers […] beaucoup de jeunes réalisateurs ont commencé leur carrière avec des films d'inspiration biographique, sans rencontrer un accueil favorable de la part du public ; ainsi, dès leur deuxième film, ils essaient des adaptations de romans […] ».[266]

Pour que l'analyse soit plus complète, il faudrait également parler des scénaristes ; nous citerons un seul nom, à titre d'exemple : celui de Danièle Thomson qui a été coscénariste de *La Grande Vadrouille* avant de faire de même pour le film de Chéreau, *La Reine Margot* près de 30 ans plus tard ! Cet exemple illustre la continuité latente des schémas d'intrigue, la constance des schémas de perception de l'Histoire au sein d'un champ cinématographique somme toute moins changeant que l'apparition des cinéastes inspirés ou « produits » par le Nouveau roman ne l'a laissé croire : « Alexandre Dumas revu et corrigé par Danièle Thomson qui fait certes mieux qu'avec *La Grande Vadrouille* ou *La boum*, mais sa vision est quand même fort superficielle face aux enjeux des guerres de religion. »[267]

Par ailleurs, à part Resnais, Malle et Costa-Gavras (ce dernier étant d'origine grecque), aucun metteur en scène réalisant des films « historiques » n'est mentionné parmi « les grands ».[268]

---

[265] Naomi Greene, *Landscapes of Loss*, pp. 98-130.
[266] René, Prédal, *Le cinéma français depuis 1945*, p. 224.
[267] René Prédal, *op. cit.*, p. 750.
[268] cf. *Dictionnaire du cinéma* (introduction), pp. XVII-XXVIII.

Le même dictionnaire cite l'exemple des *Quatre cents coups* (Truffaut) pour les films d'inspiration autobiographique[269] : un bel exemple de ce que nous avons dit de *l'histoire non représentée* : Truffaut met son passé au présent et place par là même *l'Histoire sous le signe du Même*. Autobiographiques ou non, d'autres films français ont également privé le passé de sa « *passéité* » : tel Jacques Doillon avec *Le jeune Werther* (1993) où Goethe ne fait que fournir le récit de base (et encore !), tandis que l'intrigue se déroule dans la cour de récréation d'un collège des années 1990.

L'Autre (ou parfois *le Même*) *domine*, et *l'Analogue* est (presque) absent (cf. : Ricœur, cité en première partie).

L'Histoire renaît avec le « *retour au romanesque* »[270] dans le cinéma français ; ce qui donne, en somme, des films a-historiques ou, au contraire, très « lointains ». Le cinéma français hésite entre (avec quelques exceptions, bien sûr : Arcady, Malle, etc.) *une Histoire lointaine qui se suffit à elle-même* (*Austerlitz* de Gance), *Marie-Antoinette* (Autant-Lara), *Sous le soleil de Satan* (Pialat), *La guerre du feu* (Annaud), *Tous les matins du monde* (Corneau), *La religieuse* (Rivette) (qui, en préambule, appelle le spectateur à ne regarder que l'aspect « *historique et romanesque* »[271]) etc.) et *un passé* ou *un présent déshistorisé* (*Les visiteurs* (Poiré), *La cité des enfants perdus* (Jeunet–Caro), *L'année dernière à Marienbad* (Resnais), *Les quatre cents coups* (Truffaut), ou *Ma nuit chez Maud* (Rohmer), *A bout de souffle* (Godard), *Nikita* (Besson), *37°2 le matin* (Beineix), *Cléo de 5 à 7* (Varda), etc.)

Selon les cinéastes, cette attitude peut revêtir diverses formes ; Jacques Becker, dans *Montparnasse 19* (1958), explicite cette démarche (et s'y tient dans le film, ne montrant qu'un Paris déshistoricisé, stéréotypé, aux bars et trottoirs en dehors du temps) : « Les auteurs de ce film se sont inspirés de certaines épisodes authentiques mais n'ont pas voulu faire œuvre historique ».

La *représentance*, au sens de Ricœur, est plutôt rare dans les films français. Le cinéma *français* est *présent ou passé.* Nous avons tous passé notre enfance dans un Midi idyllique, au *Château de ma mère* (Yves Robert, 1990), la mère de Pagnol.

---

[269] *Ibid*.
[270] Idem, p. XXV.
[271] Sous la pression de la censure !

5.2. *Monde-de-la-vie cinétique. Décors, costumes, couleurs et corps...*

Pour commencer ce chapitre, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le postulat de mon travail, à savoir que je considère que – par *analogie eidétique* – l'espace-temps filmique est homogène avec le *monde-de-la-vie* et peut donc être analysé en termes de sociologie compréhensive, phénoménologique ou d'anthropologie. L'acteur de cinéma, inséré dans un *monde social* intersubjectif, sera donc assimilé à l'acteur ou *agent weberien*.[272] D'autant plus que le cinéma, c'est sa *convention* la plus importante peut-être, est pratiquement toujours amené à individualiser, personnaliser l'intrigue.

Autant dire que le film s'avère, une nouvelle fois, très adapté pour rendre compte du passé ; par la loi même du genre : le film doit nécessairement individualiser, c'est-à-dire personnaliser, il n'a donc aucun mal à personnaliser l'histoire : des hommes préhistoriques de *La guerre du feu* [Annaud], *Landru* [Chabrol], « les » Jeanne d'Arc, Napoléon, François-Joseph et d'autres. En fait, tout récit, narration filmique est nécessairement l'histoire de personnages – en l'occurrence – historiques.

Les histoires dans l'Histoire sont *exemplaires* ou *personnelles*, mais, dans tous les cas, le film historique est (quasi) nécessairement *biographique*.

Hollywood a inventé un terme, le *biopic* (compression de *biographic picture*), qui qualifie un genre. Le *biopic* concentre un moment de l'histoire autour d'un individu, dont le rôle, dans les deux sens du terme (son poids dans l'histoire et son importance dans le scénario), est hypertrophié. Pour des raisons de lisibilité, de dramaturgie ou d'adéquation du personnage évoqué à l'image de l'acteur qui l'assume, les scénaristes prennent sans hésiter les plus grandes libertés avec l'histoire des historiens. Tout au plus prend-on désormais la précaution de se prémunir contre une éventuelle protestation de spectateurs agacés par les coups de pouce des scénaristes. « L'équivalent du *biopic* s'est imposé dans le cinéma français des années 1940 et 1950, en même temps que la vogue des

[272] « [Nous entendons par] activité "sociale", l'activité qui, d'après son sens visé, par l'agent ou les agents, se rapporte au comportement d'*autrui*, par rapport auquel s'oriente son déroulement. » — Max Weber, *Économie et société*…, p. 28.

adaptations littéraires (Zola, Stendhal, Balzac devenant prétextes à des films en costumes), puis a rapidement cédé la place à la génération de la Nouvelle vague. La biographie romancée n'est qu'un phénomène exceptionnel ».[273] Ces exceptions sont par exemple : le *Pétain* de Jean Marbœuf, ou *Lucie Aubrac* de Claude Berri. Il n'en reste pas moins que le film, y compris historique, y compris « réflexif » ou « critique » et y compris de nos jours, est, du fait des lois du genre cinématographique, contraint de *personnaliser* son intrigue.

Marbœuf, pour parler de Pétain, doit représenter un maréchal en chair et en os, à qui on fait des piqûres qui le font grimacer, que l'on voit corriger le texte de sa déclaration, etc. (pendant que, sur la route, une dame de haut rang attribue la défaite au refus de l'Etat d'accorder le droit de vote aux femmes). Bref : le film appelle la personnalisation et la personnalisation appelle l'anachronisme vraisemblable de la vie de tous les jours des hommes célèbres.

L'acteur n'est tout de même pas un vrai humain, il est proche plutôt du *homonculus* schützéen[274]. Le *jeu de rôle* implique un nombre de facteurs (pertinences, actions, etc.) limités (d'où son caractère idéal-typique et analysable), tout en construisant un monde-de-la-vie à part entière.

Dans le cinéma français, de manière générale, le corps est plutôt *charnel*. Brigitte Bardot (*Babette…*), Jeanne Moreau (*Jules et Jim*, etc.), Catherine Deneuve (*Les parapluies de Cherbourg*, *Le dernier métro*, etc.), Isabelle Adjani (*Adèle H.*, *Camille Claudel*, *La Reine Margot*), ou Michèle Mercier (*Angélique…*), stars sensuelles qui dominent les écrans de cinéma. Elles apparaissent telles qu'en elles-mêmes dans leurs rôles historiques divers.

Gilles Deleuze a distingué deux grandes époques de l'histoire du cinéma. La première, c'est *l'image-mouvement* et la seconde : *l'image-temps*. Je ne retiendrai pas ici cette distinction pour décrire l'évolution du genre cinématographique dans le temps, mais pour montrer la pertinence de ces deux notions dans l'analyse des films de mon corpus. A première vue, *l'image-mouvement* semble décrire ce dont je parle ici, le-monde-de-la-vie cinématographique : elle exprime un tout qui change, et s'établit entre des objets, c'est un procès de

[273] cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire ».
[274] Alfred Schütz, *Le chercheur*…, pp. 50-51.

différenciation. L'image-mouvement « comporte des traits de modulation de toute sorte, sensoriels (visuels et sonores), kinésiques, intensifs, affectifs, rythmiques, tonaux et même verbaux (oraux et écrits). »[275]

Ce tout qui change est donc un tout en mouvement, non seulement dans sa totalité, mais jusque dans ses plus petits éléments : les objets d'une part et les individus-agents (action, affection, traits sensoriels, etc.) analogues à ceux du monde-de-la-vie. En outre, ce tout forme un univers significatif non structuré (matière signalétique), mais structurable. L'image-mouvement est *potentiellement significative en tant que matière signalétique*, son aspect *objectal* est dénotatif, son aspect *kinésique* ou *cinétique* est entre dénotation et connotation : « l'image-mouvement, dès qu'elle se rapportait à son intervalle, constituait l'image-action : celle-ci, en son sens le plus large, comportait le mouvement reçu (perception, situation), l'empreinte (affection, l'intervalle lui-même), le mouvement exécuté (action proprement dite ou réaction). »[276]

Il s'agit dès lors, dans ce sous-chapitre, de définir cette *image-action*, l'aspect kinésique de l'image-mouvement, dans la perspective de la représentation des corps-qui-ne-peuvent-plus-être-là. C'est un *flux*, « un mouvement non discret », pour reprendre la terminologie de Deleuze. L'espace est subordonné aux actions dont il est pourtant en même temps la condition : « la Nouvelle vague […] a poussé très loin ce cinéma des attitudes et des postures […]. Les décors sont souvent faits en fonction des attitudes du corps qu'ils commandent et des degrés de liberté qu'ils leur laissent […] les corps qui s'étreignent et se frappent, s'enlacent et se cognent animent de grandes scènes […] »[277]

En effet, dans le cinéma français, *l'image-action* tend à s'assimiler à *l'image-temps* : « L'image-temps n'implique pas l'absence de mouvement […], mais elle implique le renversement de la subordination. Ce n'est plus le temps qui est subordonné au mouvement, c'est le mouvement qui se subordonne au temps. »[278]

---

[275] Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, pp. 43-44.
[276] Idem, p. 356.
[277] Idem, p. 251.
[278] Idem, p. 355.

C'est pour cela que l'image-temps donne, selon Deleuze, une *image directe du temps.* Du temps découle, se déduit tout l'univers cinématographique.

Chez Godard, dans *Tout va bien*, par exemple, les mouvements sont rares, secondaires (il y a même du non-mouvement : on ne laisse pas le directeur aller aux toilettes), la sphère des objets est très réduite, on ne voit qu'une coupe de l'espace : l'immeuble sans mur. Les déplacements se concentrent dans l'escalier que l'on voit très rarement. La caméra suit froidement les acteurs, derrière une espèce de vitre qui souligne son recul : elle fait le temps, elle est le temps : c'est l'image directe du temps propre à l'image-temps.

Ainsi, le cinéma français consacre généralement peu d'efforts à la constitution d'un monde-de-la-vie, à l'exception des films d'inspiration biographique. Les films français – souvent – « passent directement » à *la connotation qui est le sens de l'image-temps.*

Pour rendre *vraisemblables* les *objets* du monde vécu, l'espace de l'action, les *décors*, et les *costumes*, le cinéaste doit définir une écriture, inventer un style, qui tienne une balance équilibrée (ou non) entre ce que le spectateur connaît[279] et ce qui est nécessaire pour l'informer, le dépayser. Peter Brook, s'interrogeant en 1970 sur les films historiques et la reconstitution, estimait que la présence d'un objet insolite dans le champ visuel du spectateur accaparait l'essentiel de son attention.[280] D'où la nécessité de simplifier, d'épurer, et de composer : on sait que *les décors et les habits* des films en costumes ne sont pas ceux de l'époque de référence, mais sont le *résultat d'un compromis* entre la mode 1880, par exemple, et celle du temps du tournage. L'œil du spectateur ne tolère pas un corps vivant (présent) dans la rigidité d'un vêtement, ou d'un cadre, d'un temps révolu. Dreyer, Bresson et Rivette, pour leurs *Jeanne d'Arc* respectives, ont vu le piège, abandonné les oriflammes et la cavalerie, épuré costumes et décors, travaillé surtout la lumière, pour que l'attention du spectateur demeure concentrée sur le visage et le discours de l'héroïne. Le cinéma évoque, mais ne reconstitue pas le passé.

---

[279] Il s'agit, à nouveau, du *savoir tacite* défini par M. Polányi : on puise dans le répertoire d'images existantes : les estampes qui inondent les manuels scolaires, etc.
[280] cf. J-P. Jeancolas, « Cinéma et Histoire ».

Dans ce chapitre, je parlerai des *signes objectaux*, de la « *syntaxe des objets.* »[281], ces signes que le cinéma a hérités du théâtre et qu'il déploie afin de construire le cadre, l'environnement, l'espace *filmé* de l'action *filmée* et du mouvement *filmique*. L'immédiateté et l'omniprésence des objets définissent de façon « évidente »[282] *l'identité du monde-de-la-vie* que le film construit. J'analyserai ces objets en trois temps ; ces trois étapes correspondent à trois types de *rapports* différents qu'entretiennent *l'acteur* (dans le sens cinématographique et sociologique du terme) et *l'objet.* Premièrement, le *décor*, qui est l'*environnement,* le *cadre* de l'action ; deuxièmement, l'*accessoire,* qui en est le *moyen* et enfin, troisièmement, le *costume,* qui donne l'*identité même de l'acteur*. C'est le caractère *iconique* du film qui donne son importance à ces objets : ils ne peuvent pas être aussi symboliques qu'au théâtre[283] ; c'est précisément pour cela qu'ils forment une sorte de quasi-réalité, un *monde-de-la-vie*.

Evoquons d'abord la question des *décors*. Marcel Martin lui-même, pour classer les différents types de décors, a avant tout insisté sur leur place dans le *continuum* réel–irréel. Il distingue ainsi trois types de décors, dans l'ordre décroissant de réalité : *réaliste, impressionniste, expressionniste.*

Le décor *réaliste* est le plus « *objectif* » : « le décor n'a pas d'autre implication que sa matérialité même, il ne signifie que ce qu'il est »[284], en d'autres termes, il est idéalement iconique. Le décor *impressionniste* est choisi en fonction de la dominante psychologique de l'action, au plus près des personnages et de l'intrigue, c'est le décor dénotatif par excellence. Le décor *expressionniste* est un décor artificiel, fondé sur une vision subjective du monde, exprimée par la déformation et la stylisation.[285]

Il s'agit là d'un *continuum* réaliste/objectif–impressionniste–expressionniste/subjectif. La place respective des films dans cet espace des possibles est révélatrice du degré et de la nature de l'*objectivité*

---

[281] L'expression est de Baudrillard, in : *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, Paris, 1972, pp. 15-16.

[282] L'évidence, chez Schütz, provient du caractère indiscuté du monde vécu, du quotidien.

[283] cf.: Yvette Bíró, *op.cit*., p.76. et p. 173.

[284] Martin Marcel, *Le langage cinématographique*, p.70.

[285] Idem, pp. 70-71.

des perceptions subjectives, et –en fin de compte– quant à la perception de l'histoire dans le cinéma.

Le décor entièrement iconique, parfaitement réaliste, c'est un décor *réel*, dans la nature, ou, comme dans *Les visiteurs*, dans la cité médiévale de Carcassonne. Les équipes de tournage françaises se replient alors dans les cités médiévales (comme Carcassonne) ou les paysages vallonnés de la douce France, pour obtenir cet *effet de réalité*, cet *effet de réel*[286]. Je citerai ici un seul exemple parmi d'autres pour montrer – à propos d'un film de Pierre Jolivet – le sentiment d'authenticité immédiate de « *identique-à-soi* », de la figure du « Même » (Ricœur : *Temps et récit*) que l'illusion de réalisme absolu liée au « décor naturel » fait naître : « Tourné uniquement en décors naturels en Lozère, *Le Frère du guerrier* est d'abord un film pastoral. Prairies vallonnées, forêts, pâturages, montagnes rocheuses […]. Les constructions, les bâtiments en pierre, les édifices religieux, les fortins en bois et en pierre, tous d'époque et restés intacts, imposent immédiatement un réalisme saisissant. »[287]

A une autre échelle, dans *Le petit soldat* (Godard), la salle de bains est le *lieu* des tortures et exprime le vide et le froid dénudé et carré de la situation, où l'un « n'a pas d'idéaux » et les autres ne sont pas pressés de le torturer. Décor expressionniste s'il en est.

La question des costumes peut être examinée dans la même perspective. Je parlerai ici en même temps des costumes et des accessoires, car les accessoires, occupant un statut intermédiaire entre le décor et le costume, se rattachent davantage à celui-ci, et participent en partie à la construction de l'identité de l'acteur.

La classification des costumes opérée par Martinet suit toujours la même problématique qu'à propos des décors : il s'agit d'évaluer le *degré de réalité* des objets, des costumes, en l'occurrence. C'est une logique qu'une part importante des historiens se fait volontiers sienne,

---

[286] Pour la distinction de ces deux notions, cf. : Jacques Aumont, *L'Image*, p. 82. *L'effet de réalité* désigne « l'effet produit sur le spectateur […] par l'ensemble des indices d'analogie » ; donc il renvoie à la perception. Tandis que *l'effet de réalité*, selon Jacques Aumont qui cite Jean-Pierre Oudart, « le spectateur croit, non pas que ce qu'il voit est le réel lui-même (Oudart ne fait pas une théorie de l'illusion), mais que ce qu'il voit *a existé, ou a pu exister, dans le réel*. »

[287] Samuel Blumenfeld, « *Le Frère du guerrier* : au nom du sang et du savoir. Une vision audacieuse du Moyen Age. », *Le Monde*, 13.3.2002.

en y ajoutant des jugements de valeur, pour condamner les décors ou costumes non réalistes, ou simplement pour déplorer l'impossibilité de représenter le passé dans ses détails. Martinet distingue les costumes *réalistes* « c'est-à-dire conformes à la réalité historique », *para-réalistes*, lorsque « le costumier s'est inspiré de la mode d'époque, mais en procédant à une stylisation », et les costumes *symboliques*, où « l'exactitude historique n'a pas d'importance. »[288]

Le cinéma français enveloppe ses acteurs de façon « expressive », « symbolique » d'une identité filmique (Du *Petit soldat* à *L'année dernière à Marienbad* en passant par les hommes masqués et la femme en robe blanche de la fin de *La religieuse*).

Les costumes symboliques qui sont délibérément a-historiques, comme dans *1789* ou dans *Les liaisons dangereuses*, sont rares. Les costumes n'y sont pas tant anachroniques que conformes aux habits coutumiers de la date de production des films. C'est le passé sous le signe du *Même.* Les autres costumes symboliques visent à créer une authenticité proprement cinématographique (comme dans *les Camisards*).

L'univers cinématographique hautement symbolique de Miklós Jancsó mériterait de plus longs développements.[289] En fait, il ne s'éloigne de la tendance « réaliste » du cinéma hongrois que pour mieux satisfaire les critères d'*application* du passé au présent. Son apparent détachement « symboliste » n'est qu'une manière de profiter des possibilités de représentance offertes par le genre cinématographique : il *ne dénature pas* le passé, il invite au contraire le spectateur du présent à entrer dans l'univers historique par le biais du non-réalisme de certains de ses décors, costumes et accessoires. Le symbolisme n'est pas une négation de l'historicité, mais une manière de relier passé et présent, dans un universalisme apparent.

Les costumes français attirent l'attention : par exemple à travers la *redondance* des signes de l'époque représentée : les énormes perruques d'un blanc éclatant, les épées omniprésentes, etc. (D'*Angélique* (Borderie) à *Tous les matins du monde* (Corneau), ou à *Cyrano* (Rappeneau) en passant même par *Landru* (Chabrol) ou *Moi,*

---

[288] Marcel Martin, *op.cit.*, p. 68.

[289] J'ai éliminé la quasi-totalité des références au cinéma hongrois du texte original. Le lecteur intéressé pourra consulter ma thèse de doctorat intitulée *L'Art de l'histoire. Sociologie culturelle comparée de l'image-passé : représentations de l'Histoire et de la Mémoire dans le cinéma français et hongrois (1958-2002).*

Pierre Rivière... (Allio), etc.). Cela s'apparente à un excès de réalisme, à un *hyper-réalisme*.

Rappelons ce que nous avons vu à propos de l'objectivité des perceptions subjectives, de la « réalité » qui se construit à partir de quelques objets seulement, à la faveur des *horizons* de significations husserliens : « Ce qui est actuellement perçu et plus ou moins clairement co-présent et déterminé […] est pour une part traversé, pour une part environné par un *horizon obscurément conscient de réalité indéterminée*. »[290]

Schütz y ajoute les notions d'*horizons intérieur* et *extérieur*, qui permettent de suivre dans les deux sens (vers le plus petit et vers le plus grand) les *indications des objets intentionnels*[291]. Le monde des objets qui sont « là » implique donc tous les autres qui ne le sont pas actuellement et participe à la construction d'une certaine réalité, en l'occurrence historique, qui peut être appelée « objective » et « globale », bien qu'elle soit plus ou moins « indéterminée ». C'est ainsi que le couscous en conserve à lui seul « re-déploie » le passé dans *Coup de sirocco* (Arcady), un peu comme les madeleines de Proust.

A partir de quelques objets, représentés de manière « réelle », « impressionniste » ou « symbolique » (anachronique), on obtient donc une réalité objectale virtuelle mais le plus souvent *vraisemblable* qui apparaît comme l'« authentique », monde-de-la-vie historique.

La panoplie des questions, des éléments du passé, dont l'exacte représentation corrobore en principe le réalisme du monde-de-la-vie cinématographique, est extrêmement vaste et englobe, par définition, la *totalité* des objets, des corps, décors, couleurs *et* personnes mis en scène jusqu'au détail le plus infime, aux distinctions les plus fines : « certaines des couleurs sont particulières au Languedoc ; j'ai parlé à Daniel [Vigne] des couleurs des robes du trousseau des femmes et il l'a utilisé dans la robe de mariage rouge de Bertrande et quelques autres vêtements […] »[292] Et la liste peut être allongée jusqu'à l'infini : « …le type de nourriture comme des pains aux châtaignes

---

[290] Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, p. 89.

[291] cf. : Alfred Schütz, *Quelques idées-forces…;* in : *op. cit.*, pp. 106-107. et suite.

[292] Nathalie Zemon Davis, « Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers » (interview par Ed Benson), p. 62.

dans *le Retour de Martin Guerre*, le safran utilisé au Moyen Age dans de nombreux plats et pour le maquillage, que l'on retrouve dans *La passion Béatrice*… »[293]

Mais, avant les détails, ces « gestes de la vie quotidienne, où l'on ne sait presque rien » (Pastoureau), c'est le monde-de-la-vie tout entier dans sa structure fondamentale en tant qu'espace-temps des pratiques sociales du passé qui doit être redéfini : « …ce que représentaient pour un homme de 1320 les rapports entre près et loin, entre grand et petit, peut-être même entre chaud et froid, etc. »[294]

Ne nous méprenons pas : ces mêmes questions se posent (ou pourraient se poser), de façon peut-être moins radicale mais tout aussi pertinente, concernant des films représentant des époques moins éloignées et même lorsque nous en avons des traces iconographiques, voire des souvenirs personnels ! Mais, répétons-le : « le passé reste inaccessible et certains anachronismes sont nécessaires, comme le rappelle Lukács dans son *roman historique* pour la vraisemblance et la lecture du film. »[295] C'est ce que nous appelons la convention du genre cinématographique et que nous analyserons sous le rapport de la construction sociale de la « vraisemblance » ou de « l'authenticité » du passé dans le cinéma historique.

L'acteur, ce corps qui tient la vedette dans l'image-mouvement, vit sa vie au monde-de-la-vie : une anthropologie cinétique des acteurs serait à faire. En France, ce sont Brigitte Bardot (*Babette…*), Jeanne Moreau (*Jules et Jim*, etc.), Catherine Deneuve (*Les parapluies de Cherbourg*, *Le dernier métro*, etc.), Isabelle Adjani (*Adèle H.*, *Camille Claudel*, *La Reine Margot*) ou Michèle Mercier (la trilogie *Angélique…*) les stars sensuelles qui dominent les écrans de cinéma, et apparaissent telles qu'en elles-mêmes dans leurs rôles historiques divers, indiquant une visée aux conséquences nombreuses : l'exportation qui implique une manière « universellement » compréhensible de représenter l'Histoire. En effet, le « star system » soustrait en partie les acteurs à leur rôle ; cela vaut *a fortiori* pour Gérard Depardieu (qui joue tour à tour Bernard Granger dans le *Dernier métro*, Christophe Colomb dans *1492…*, puis : Obélix…).

---

[293] Priska Morrissey, *op. cit.* (Chapitre VI : « Le fruit de la collaboration »).
[294] Michel Pastoureau, in *L'Emoi de l'Histoire*, p. 13-14.
[295] Priska Morrissey, *op. cit.* (Chapitre VI : « Le fruit de la collaboration »).

Sans parler de Louis de Funès dans *La Grande Vadrouille* ou de Fernandel dans *La Vache et le prisonnier*….

Ne l'oublions pas : même la morphologie des corps évolue avec nos habitudes alimentaires et notre mode de vie : il faudrait de véritables nains pour jouer dans les films sur le Moyen Age ; surtout : beaucoup de gestes du passé ne peuvent être reconstitués. Et les visages ont eux aussi évolué.

En parlant de « regard », il importe de souligner que le visage remplit un rôle paradoxal du point de vue de la représentation cinématographique du passé : il est à la fois fondamental en tant que porteur (par convention du genre filmique) de l'identité du personnage mis en scène et des traces laissées par le temps : un même acteur, un même visage apparaissent, déformés voire parfois défigurés (*La chambre des officiers*), pour montrer les traces de l'Evénement *et* la continuité de l'Etre : « Effets du temps : un vieillissement des visages entraînant dans certains cas leur hideur ? Sans doute. Mais il s'agit aussi et surtout d'une soumission plus constante, plus subtile et plus profonde, du visage au temps […] »[296] Si Jacques Aumont souligne que « tout le cinéma, et non pas seulement dans cette "image-temps" que cultiva le cinéma d'art européen, est en proie au temps »[297], c'est bien la figure de l'*image-temps* qui permet au visage, comme d'ailleurs au corps, d'exprimer directement la durée, tout comme l'événement, de donner une image directe du temps. Si certains doublent ce « visage-dans-le-temps » de repères historiques conventionnels (le visage d'Isabelle Adjani dans *Adèle H* est accompagné d'indications de lieu et de temps, d'intertitres), Resnais laisse souvent à Emmanuelle Riva, comme nous le verrons, l'entière responsabilité de signifier le temps.

Le *décor réaliste* (cf. : Marcel Martin, cité plus haut) est le plus *« objectif »* : Le décor entièrement iconique, parfaitement réaliste, c'est un décor *réel*, dans la nature, ou, comme dans *Les visiteurs* (Poiré), dans la cité médiévale de Carcassonne. La fonction en est de correspondre à une *image d'Epinal* du Moyen Age, une sorte d'*hyperréalisme* qui – paradoxalement – relève du conte de fées… (cf. plus bas.) En parlant de décor expressionniste, on pense le plus souvent au cinéma muet dont se sont d'ailleurs inspirés des films

[296] Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, p. 161.
[297] *Ibid.*

historiques tels que *Les Carabiniers* de Godard. Le film français, chez Godard, mais aussi chez Resnais, Rohmer (par ex. : *La marquise d'O*), etc., choisit plutôt la voie de la stylisation symbolique, entre impressionnisme et expressionnisme. Cette stylisation peut provenir d'un décor d'emblée dépouillé : ainsi *Thérèse* se déroule dans un couvent. A l'opposé, *La cité des enfants perdus* (Jeunet, Caro) tend vers un symbolisme similaire, mais d'une autre manière : il juxtapose des objets qui sont souvent « réels » pris un par un mais qui ne sont pas historiquement cohérents ni homogènes les uns avec les autres : ainsi se construit un monde *pseudo-historique*, féerique.

La représentation des objets, costumes et accessoires, etc. obéit à la même logique, à savoir celle du plus ou moins grand « réalisme ». Marcel Martin distingue en effet les costumes *réalistes*, « c'est-à-dire conformes à la réalité historique » ; « *para-réalistes* : le costumier s'est inspiré de la mode d'époque, mais en procédant à une stylisation » et, enfin : « *symboliques* : c'est-à-dire que l'exactitude historique n'a pas d'importance. »[298]

Les *costumes symboliques* qui sont délibérément a-historiques – à la Jancsó – sont rares. (Sinon chez des cinéastes venus du théâtre, comme Ariane Mnouchkine et son *1789*[299]). Les costumes français attirent l'attention par, premièrement, une *redondance* des signes de l'époque représentée : les énormes perruques d'un blanc éclatant, les épées omniprésentes, etc. (D'*Angélique* (Borderie) à *Tous les matins du monde* (Corneau), ou à *Cyrano* (J.-P. Rappeneau) en passant même par *Landru* (Chabrol) ou *Moi, Pierre Rivière…* (Allio), etc.). Cet excès de réalisme, cet *hyper-réalisme*, constitue plutôt un troisième pôle, ni réaliste, ni symbolique.

Nous devons aussi évoquer, en parlant des costumes, leurs *couleurs*.[300] Le cinéma français enveloppe ses acteurs de façon « expressive » d'une identité symbolique (Du *Petit soldat* à *L'année dernière à Marienbad* en passant par les hommes masqués et la femme en robe blanche de la fin de *La religieuse*).

---

[298] Marcel Martin, *op. cit.*, p. 68.

[299] Comme un condensé de ce non–réalisme ou anachronisme délibéré, dans *1789* non seulement les costumes sont inexistants ou caricaturaux, mais il manque aussi les décors.

[300] Nous ne pouvons pas traiter ici en détail cette question, mais nous renvoyons à l'ouvrage de Jacques Aumont, *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, coll. « Cinéma et audiovisuel », Paris, éd. Armand Colin, 1994.

Les couleurs françaises sont vives : écarlate (*La Reine Margot*) et vert intense (*Tous les matins du monde*), débauche de couleurs (*Vatel*[301]), etc. Plutôt que de participer à une mise à distance, les couleurs rapprochent l'Histoire (de même que les couleurs postimpressionnistes de Gauguin nous rapprochent de la Polynésie…).

Mais pas toujours : la période de la Seconde Guerre mondiale dans les *Guichets du Louvre* de Mitrani est représentée « à travers les vitres des véhicules, dans cette sorte de camaïeu verdâtre ou proche du marron qui distinguait les vieilles photographies. […] le camaïeu, par cette couleur ton sur ton, affadie, nous renvoie au passé… »[302]

Hyper-réalisme, impressionnisme, expressionnisme (des formes ou des couleurs) participent, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, à la construction d'une *image directe du temps*…

5.3. Narrations. Distanciation et mise en abîme. L'image-temps

Avec les thèmes du montage, de la narration, des angles de vue, nous arrivons au cœur même de l'*image-passé* telle qu'elle se déploie, se met en discours et se montre à nous. L'ensemble des *niveaux temporels* forme la temporalité globale de la narration. Ce sont les grands blocs temporels à l'intérieur desquels la syntaxe cinématographique peut s'analyser.

La première possibilité, c'est le temps linéaire. C'est le cas notamment de *Lacombe Lucien* (Malle), du *Train* (Granier-Deferre) ou encore de *La guerre du feu* (Annaud). Plus qu'un point commun, cette ressemblance dans la construction du récit suppose une conception *analogue* de l'Histoire, entre les films précités : il s'agit de représenter l'Histoire à travers un moment ou une période restreinte très précis, et un (des) héros « ordinaire(s) » qui *se surpasse*, ou échoue à la faveur, ou à cause d'une constellation historique *extra*ordinaire.

La deuxième possibilité, c'est une trame toujours linéaire, mais avec des interruptions marquées ; dans ce cas, il y a plusieurs niveaux temporels, mais leur ordre est respecté. *Camille Claudel* (Nuytten), *La*

[301] Le film de Laurent Joffré est qualifié, par *Le Monde* du 12 mai 2000, purement et simplement : « kitsch […] ridicule » [sic !] ».
[302] Albert Cervoni, *L'Humanité*, 28.8.1974.

Religieuse (Rivette) ou l'*Itinéraire d'un enfant gâté* (Lelouch). Et ce n'est pas par hasard : ces films, par leur linéarité, respectent la temporalité du monde quotidien (héros réel ou « réaliste »); tout en faisant ressortir « le sens » de l'Histoire structurée autour de quelques moments. Mais la vie de l'individu a sa dynamique propre, immanente, comme celle de *Camille Claudel* ou de *La Religieuse.* Le *rapport organique* entre l'Histoire et l'histoire est rare.

Par ailleurs, le présent, si toutefois il y a un présent dans un film « historique », *cadre* l'Histoire, apparaissant au début et/ou à la fin (« Toute ressemblance… »), mais le narrateur n'intervient pas en cours de route : le passé ne se rapporte pas au présent, ne se mesure pas à l'aune du présent. Même les films basés sur des expériences personnelles *n'appliquent* presque *jamais le passé au présent*. Car, s'ils sont basés effectivement sur des expériences personnelles, ils ne sont pas personnels : le cinéma français cultive un récit historique qui protège jalousement sa propre historicité. (*Au revoir, les enfants ! Le coup de sirocco, Le grand carnaval,* et *Le dernier métro…* le narrateur y apparaît toujours à la fin, mais reste en retrait pendant le film ; le passé nous y est livré *tel qu'en lui-même.*)

Quant au *point de vue,* dans *1789,* le *montage alternatif* permet par exemple – avec l'alternance des grands personnages historiques ridiculisés qui ne font que parler et du « peuple », dans une sorte de sérénité révolutionnaire – de montrer un peuple adulte et souverain… c'est lui qui fait l'Histoire. Autant-Lara est plus ambigu : *Marie-Antoinette* montre, en alternance, la cour angoissée et le peuple qui marche sur Versailles ; on est libre de choisir son point de vue.

Les mouvements d'appareil, les cadrages, la profondeur du champ participent, bien sûr, à la construction de l'Histoire et des particularités – outre celles déjà relevées à propos du montage par exemple, dans le chapitre précédent – peuvent y être identifiées. Je ne citerai ici que quelques exemples choisis au hasard pour simplement illustrer la « prétention universelle » *et* les « stratégies de distanciation » diverses qui semblent particulièrement importantes du point de vue de la représentation française de l'Histoire.

Le travelling avant comme métaphore du progrès. Ludovic Colin assimile le départ de la voiture de Trotsky (dans Stavisky) au

« mouvement horizontal de la limousine de l'Histoire »[303]. Cette idée du mouvement vers l'avant n'est autre que celle de progrès. Cette perspective semble très présente dans le cinéma français. Lelouch et Tavernier affectionnent plus particulièrement ce type d'*image-mouvement* (*Toute une vie*, *Laissez-passer*, etc.). C'était peut-être aussi pour cela que *Le Franc-tireur*[304] a été insupportable pour la censure : les héros – qui n'en sont pas – y tournent en rond dans un paysage lunaire. Un autre film, *La veuve de Saint-Pierre* (Patrice Leconte, 1999) montre l'absurdité du « *progrès* » (technique) qui se résume à un seul engin sur ce bout de France perdu : la *guillotine*.

Sauf exceptions (certes nombreuses dans une cinématographie aussi féconde), *l'idée d'universel* traverse en effet l'histoire de l'Histoire représentée par le cinéma français : l'histoire de France qui commence bien avant la naissance de cet Etat, à l'époque de *La guerre du feu,* se poursuit avec les Gaulois, etc. et atteint son apogée non pas avec la Révolution (sur laquelle, comme nous le verrons, le cinéma hexagonal est étonnamment discret, quand il n'y est pas hostile), mais surtout avec l'Empire colonial, qui s'étend du Maghreb à l'Indochine et où les héros français (du *Grand Carnaval* à *L'Amant* en passant par *La 317e section*) semblent avoir une place, une patrie « naturelles » ; puis, avec la décolonisation, ce rêve brisé, une nostalgie puissante de l'empire déchu est née et c'est ce qu'analyse Naomi Greene dans un des chapitres de son livre – *Le crabe-tambour* (Schoendoerffer, 1977), *Outremer* (Brigitte Roüan, 1990).[305] Toutefois, parallèlement à cet universalisme spatial, il existe un universalisme intellectuel, spirituel ; à la suite de la décolonisation, c'est elle qui prend la relève : les cinéastes français donnent des *leçons* d'Histoire et de morale, chacun à sa façon, *dubitative* pour Godard (*Allemagne, année 9(0)*) ou Cavalier (*Libera me*), *affirmative* pour Costa-Gavras *L'aveu*, *divertissante* pour Wargnier (*Est-Ouest*) ; parfois *sentencieuse*…

A propos d'*Est-Ouest* (1999), il faut remarquer que Wargnier commence à le préparer dès après le succès (l'*Oscar* du meilleur film étranger et plusieurs *César*) et le scandale provoqué par *Indochine* (1991, la réaction de Duras qui n'a fait que le rendre plus connu et sûrement plus vu). Il pense tourner un « *eastern* » et sillonne l'Asie

[303] Ludovic Colin, « Spectrométrie des morts », p. 60.
[304] Jean-Max Causse, Roger Taverne ; tourné en 1972, présenté en 2002 (!).
[305] Naomi Greene, *op. cit.*, pp. 10-11, et chapitre V., pp. 130-159.

centrale, lorsqu'il y rencontre au Kazakhstan une femme française qui lui raconte sa vie…[306] Visiblement, ce second gros budget historique du cinéaste faisait partie d'une stratégie de *reproduction* d'un pari gagné : histoire récente, prenant ses racines dans une Histoire vécue, s'éloignant de celle-ci en raison des contraintes du « star système » (la même star : Catherine Deneuve) auquel il adhère, mais surtout une mise en scène parfois spectaculaire, mais toujours académique ; tout comme *Indochine*. Wargnier puise dans les souvenirs, non les siens propres, mais l'Histoire vécue par la génération de ses parents et grands-parents, mais, pour mettre en scène ce passé, il s'éloigne de l'image-souvenir comme il s'éloigne de la France : comme s'il avait besoin de cette double distance – en termes d'espace et de *genre* filmique – pour parler au plus grand nombre. Ce passé l'intéresse car il en a entendu parler quand il était jeune (l'Indochine et la guerre froide), de même, ce passé et ce « loin » l'inspirent en tant que cinéaste, mais semblent manquer d'*hypotypose*. Malgré les stars engagées et un très gros budget, c'est vrai même lorsqu'il met en scène une histoire inspirée de la vie de sa mère sous la Seconde Guerre mondiale : *Une femme française*, en 1995. Comme si l'*image-souvenir* ne réussissait pas aux cinéastes français.

De plus en plus, les angles obliques, décadrages et contre-plongées se multiplient (Tavernier s'y illustre) : lorsque le cadrage rompt avec les conventions cinématographiques, c'est une prise distance. *La chambre des officiers* constitue à cet égard un aboutissement (« l'ellipse absolue » dont nous avons parlé plus haut) : la guerre, l'événement historique au sens traditionnel, y est presque exclusivement *hors-champ*. Mais c'est presque le cas du *Capitaine Conan*, déjà.

Le cinéma français, en tout cas pour un certain nombre de cinéastes, ne cherche, à travers les souvenirs, que le *passé* (et pas « l'événement »). Parfois, le fait de *se souvenir peut devenir une fin en soi*. C'est pour cela que *le passé peut ne pas avoir existé*, comme chez Resnais, dans *Marienbad*, *Muriel*, voire dans *Hiroshima*, ou chez Robbe-Grillet dans *L'homme qui ment*, par exemple, chez Godard dans *Nouvelle vague*, chez Sautet dans *Les choses de la vie*, ou même

[306] D'après le dossier de presse, établi à l'occasion de la première du film à Budapest.

chez Besson dans *Le grand bleu* (scène du début : l'enfance). Les souvenirs sont omniprésents, le passé erratique, l'Histoire presque absente.

Parmi les techniques cinématographiques qui ont un réel enjeu en matière de représentation de l'Histoire, citons les diverses modalités de focalisation et de point de vue. Par exemple : les scènes de « foule » qui peuvent être mises en scène avec « travelling solidaire » (appelé travelling d'accompagnement), qui va dans le même sens que la foule, ou « plan solidaire » (appelé plan subjectif) qui adopte celui des personnages (*Germinal*). Les réalisateurs français aiment les deux modalités qui permettent de garder un maximum de distance : *récits non focalisés* (instance narrative omnisciente) ou, au contraire : à focalisation *variable* (on passe d'un personnage à un autre) ou *multiple* (plusieurs personnages racontent un même événement).[307] Récits non focalisés pour ceux qui racontent des histoires (l'Histoire chez Tavernier), ou à focalisation *multiple* (Resnais ou Allio dans *Moi, Pierre Rivière…* mais aussi dans le genre des documentaires. Un *plan américain en légère plongée* peut agrandir la foule (*1789* de Mnouchkine), un *gros plan* peut rapprocher les protagonistes des spectateurs (*Lacombe Lucien*) ou les en éloigner (*Le Franc-tireur*).

Pour ce qui concerne la *bande-son*, en cas d'accord « *diégétique* » entre les images et le son, celui-ci a un rôle secondaire d'accompagnement et d'appoint. C'est le cas notamment des films « grand public », de cape et d'épée.

Mais, souvent, la bande-son peut s'octroyer une autonomie importante par rapport à l'image. C'est d'ailleurs, d'un point de vue de l'histoire du cinéma, un acquis, précisément, du cinéma contemporain, de la *Nouvelle vague*. (Godard mériterait ici un chapitre entier, au nom de la devise « *res, non verba* » de la *Nouvelle vague*, il descend la parole de son piédestal, jusqu'à la transformer en bruit, tandis qu'il fait du vrai bruit un élément de signification primordial. Ainsi, les paroles de Marx–Lénine–Mao n'arrivent pas jusqu'à nos oreilles dans *La Chinoise* : l'Histoire est vidée de son sens. Dans *Tout va bien*, le *bruit* des casseurs révolutionnaires *hors-champ* qui pénètrent dans le

[307] Sur les notions de *focalisation* et de *point de vue*, cf. par exemple : Jacques Aumont, Michel Marie, *op. cit.*, pp. 108-115., qui expliquent entre autres la manière dont la théorie de Genette peut être appliquée à l'analyse filmique.

supermarché est pendant un moment le seul signe de cet « *acte politique* »).

Dans le cinéma français, la musique – musique d'*orchestre* en bonne et due forme et très rarement vocale – est là plutôt pour décontracter, servir de contrepoint, bref : remplir ses « fonctions conventionnelles ». *Le bal du comte Orgel* (Allégret), *Austerlitz* (Gance), *Dandin* (Planchon), *Le grand carnaval* (Arcady), *Le caporal épinglé* (Renoir) sont autant de films où la musique classique qui domine la bande-son est employée selon le procédé traditionnel : pour reposer, distraire, et rendre solennel. Naturellement, il existe toujours des contre-exemples, où la musique a un « rôle » dramatique, surtout la musique vocale, bien sûr : dans *Au revoir, les enfants* (de Louis Malle), le « Radio Paris ment, radio Paris ment, radio Paris est allemand » qu'ils chantent d'une seule voix dans la cour de récréation exprime leur « identité politique » commune.

Dans les films français, la *voix off* est rare et n'apparaît – même dans des films inspirés par des souvenirs personnels – (*Lacombe Lucien*, ou Arcady, etc.) qu'à la fin (et éventuellement au début). Le cinéma français reste *fiction*, même quand il est d'inspiration personnelle. Dans *Deux Anglaises et le continent* (Truffaut), la *voix off* dit à la fin: « …[après] la guerre, dont tout le monde a oublié la cause… », pour mieux affirmer son refus délibéré de toute vulgarisation historique superflue. Dans *Le dernier métro* (Truffaut), l'histoire vibre au rythme de l'Histoire (mais ne fait jamais de détour « inutile » d'explication de faits qui ne soient directement liés à l'intrigue).

La radio, le plus souvent facteur d'authenticité, (discours radiodiffusés du Général de Gaulle, etc.) apparaît – notamment – dans les films d'inspiration personnelle directe (Arcady, etc.) –, comme document d'archives, mais pas de n'importe quel type : le cinéaste va chercher ces enregistrements pour inclure dans le film son *vécu* : ce qu'il a réellement entendu à un moment donné et qui l'a marqué (dans d'autres films, ces mêmes sources servent à identifier l'époque, à « situer » la séquence). En somme, musiques et paroles, dans le cinéma français, « parlent » de l'*histoire*, plutôt que de l'Histoire.

Ainsi, dans le cinéma français, la *représentance* (Ricœur) est incomplète : soit « *l'Autre* » prend le dessus et s'exprime par *l'altérité radicale* du monde des *objets* (costumes, décors) – d'*Angélique…* au *Deux Anglaises et le continent…*, et d'une intrigue qui *n'a rien à voir*

avec le présent, brûle le pont de la représentation, du va-et-vient entre passé et présent – ; soit c'est *le Même* qui domine – des *Visiteurs* aux *Liaisons dangereuses* de Vadim – , soit le film n'est pas historique du tout. En tout cas, « l'*Analogue* » se perd, et à travers lui, la *représentance*.

Le paradoxe de la représentation du passé, son impossible « réalisme » et son « authenticité », construite artificiellement et a posteriori, se montrent avec une acuité particulière concernant le langage : la langue de l'époque et la parole de l'acteur (selon la distinction saussurienne) entrent nécessairement en contradiction, sinon en conflit. Et lorsque le cinéaste s'écarte, ne serait-ce qu'un peu, des conventions du genre, il se fait blâmer par… son conseiller historique lui-même : « …ça passe très mal pour deux raisons : tout d'abord, j'ai été imperméable au rythme de l'octosyllabe. Je me demande si l'octosyllabe est un produit pour notre temps. […] Je sais qu'il y a des imparfaits du subjonctif dans Chrestien, mais […] je trouve qu'aujourd'hui ça fait non pas authentique, mais ridicule. »[308]

Se mettre en doute, mettre en doute le monde du passé que l'on est en train de construire, au moment même de le construire, c'est l'attitude que doivent désormais *afficher* les cinéastes souhaitant se positionner dans le champ cinématographique en tant que représentants de l'*esthétique pure*. Jean-Michel Frodon définit cette posture à propos du cinéma historique de Rohmer dans la deuxième moitié des années 1970 : « [*Dans la Marquise d'O*] le conteur n'a pas abdiqué, il ne s'est pas transformé en greffier d'une anecdote comme le font les cinéastes académiques. Il a au contraire retrouvé un peu de sa puissance, grâce à l'aveu en plein jour de sa place et de sa méthode. Ce sera encore plus évident dans le film suivant, *Perceval le Gallois*. […] Dans ce décor qui souligne l'artifice évoluent des personnages "réels"… »[309]

---

[308] Jacques Le Goff, in « Perceval Le Gallois. Rencontre avec Eric Rohmer et Jacques Le Goff » (entretien par Philippe Blon et Philippe Vegnault), *Ça cinéma*, pp. 3 et 8. (cité par Priska Morrissey, *op. cit.*). A propos de la construction de l'authenticité d'un langage inauthentique, nous aurions également pu citer *Les Camisards* (cf. : l'analyse du film et l'article de Jacques Aumont, plus bas).

[309] Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, p. 484.

Nous venons de voir quelques procédés « français » de mettre en récit l'Histoire, ou la mettre à distance de manière classique : focalisations des récits, expressionnisme du décor, etc. Voyons à présent les figures plus paradoxales, plus complexes de « l'authenticité », de la mise en scène « française » de l'Histoire et de la Mémoire par *l'image-temps* transmuée en image-passé. Prise de distance par rapport au sujet et réflexivité vont de pair, elles se supposent mutuellement : la distance se crée, la réflexion se fait autant sur le plan des contenus filmés que sur celui des formes filmiques. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un long métrage de fiction, *Histoire(s) du cinéma* (Godard) en est l'exemple paradigmatique. La distance peut être établie de diverses manières, celle qui est la plus fréquente et la plus évidente est la mise en scène d'une période historique *ancienne :* Jeanne d'Arc, l'Ancien Régime, la Révolution, Napoléon. [310]

Indépendamment de la distance historique (chronologique), l'Histoire est représentée avec beaucoup de distance, au sens figuré cette fois : avec du *recul* : mise en scène théâtrale, costumes anachroniques, jeu d'acteurs comique… Y compris dans les films de guerre qui ont un sujet historique plus récent. Et ce n'est pas le discours militant (par exemple le « pacifisme » de *La chambre des officiers*) de tel ou tel film qui changera ce constat. Même si la démarche de Truffaut, dans certains de ses films, paraît des plus classiques (*Les deux Anglaises, Le dernier métro*), la *distance* par rapport au sujet est toujours assez marquée (cf. l'épilogue du *dernier métro*).

Nous avons cité plus haut l'idée d'*écriture intransitive*. Il semblerait que cette modalité, présentée par White comme un *devoir* (au sens éthique) pour le cas à part de la représentation de l'Holocauste, s'efface devant la fonction de réflexion et/ou de distraction de la représentation. Certains films-mémoire, sobres, comme *Muriel* ou *Lacombe Lucien* s'en rapprochent, mais pas les « vrais » films-mémoire, pas les images-mémoire : par définition, celles-ci ne sauraient être « intransitives ».

Les prises de distance les plus diverses se multiplient : du narrateur ironisant sur Louis-Philippe chez Sacha Guitry, au dépouillement

[310] Selon la limite fixée par Jan Assmann, entre mémoire communicative et « mémoire » culturelle : le fossé se trouve en général et approximativement quatre-vingts ans « derrière nous ».

extrême de *Libera me* (Alain Cavalier, 1991), « expressionniste » allant jusqu'à créer une historicité complètement abstraite, en dehors du temps du monde vécu. C'est le rôle entre autres des intertitres chez Godard, dans les Carabiniers.

Toujours est-il que c'est sur le plan de l'autoréflexion esthétique (qui suppose la cinéphilie qui avait été donnée comme une des caractéristiques majeures de la *Nouvelle vague*[311]) que s'exprime souvent par des mises en abîme une *réflexion du cinéma français sur sa propre histoire*. Naomi Greene situe dans son livre[312] cette quête d'*identité propre* du cinéma français, qu'elle appelle « *A la recherche du temps perdu* [en français dans le texte] » à une période donnée, récente, du cinéma français : celle où de jeunes réalisateurs comme Beineix ou Carax se tournent avec une certaine nostalgie vers un « âge d'or » représenté par Jean Renoir, Marcel Carné ou René Clair.[313]

Mise en abîme, autoréflexion cinématographique, réinvention de l'espace-temps filmique, etc. sont les éléments qui concourent à *l'image-temps*. Dans « Les coutures de l'histoire », Raphaëlle Branche l'évoque en quelques mots, à propos de *Muriel, ou le temps d'un retour* de Resnais, montrant à quel point toutes les temporalités possibles et *imaginables* (au sens propre et figuré !) s'entremêlent : « En montrant la difficulté qu'il y a à construire, à composer avec les souvenirs, Resnais dévoile comme les coutures des vêtements cinématographiques, si proches des coutures de la mémoire. Ce film mène jusqu'au plus profond de sa matière cette réflexion sur le temps qui est à la fois temps de l'histoire et temps du souvenir, mais qui est aussi temps présent, passé et futur. »[314]

Tout comme *l'image-temps* elle-même, l'image-temps du passé : *l'image-passé* est une image directe du temps, faite de « montages irrationnels » (faux raccords, etc.) et d'anachronismes volontaires, de confusions des « nappes de passé » et une *liberté* presque totale face aux événements (liberté de les interpréter et de les oublier), qu'il s'agisse de sa modalité *image-Mémoire*, ou même celle, *a priori* moins « loufoque » et moins « personnelle », *l'image-Histoire*. C'est « l'invention » de la *Nouvelle vague* (qui s'inspire du néoréalisme

[311] Antoine de Baecque, *La nouvelle vague*, pp. 27-33.
[312] Compte-rendu par Sylvie Lindeperg, à paraître dans *Annales*.
[313] Naomi Greene, *op. cit.*, p. 11, et chapitre VI, pp. 159-190.
[314] Raphaëlle Branche, « Les coutures de l'histoire », p. 131.

italien, etc.), si inséparablement lié au cinéma français que des films aussi divers et éloignés que *Hiroshima* de Resnais, *Le mépris* de Godard, *Merci la vie* de Bertrand Blier ou encore *La belle histoire* de Lelouch y ont recours pour montrer, mais plutôt : *monter* l'Histoire. Lelouch, par exemple, entremêle une Antiquité mi-abstraite mi-glauque et un présent – involontairement ? – absurde, Jésus est « ressuscité » en matador gitan, l'Histoire se répète à 2000 ans d'intervalle…

L'Histoire est un ensemble de savoirs (et d'images), mais surtout de savoirs implicites et de savoirs supposés (savoirs sur les savoirs et sur les images) : « le passage de la mémoire de l'histoire à la mémoire de l'image à laquelle l'histoire devra se conformer pour paraître vraisemblable »[315] Sylvie Lindeperg avait déjà souligné : l'image d'Histoire contemporaine est désormais soit une réflexion sur l'Histoire, soit une reconstitution « vraisemblable » de l'Histoire (renvoyant toutes deux à une tradition littéraire, iconographique et/ou cinématographique, et non pas aux « faits » historiques).

Le « faire-faux » (Deleuze, Lindeperg) – peut être mis en parallèle avec l'anachronisme comme mode de représentation du passé – posé en principe par un certain cinéma d'auteur affilié à la Nouvelle vague (française ?!), et un nouveau « faire-vrai », « plus vrai que le vrai », d'un certain cinéma commercial (américain ou non). Ces deux tendances récentes de la représentation cinématographique du passé, le cinéaste distant d'un côté, le spectateur happé par le passé filmique de l'autre, ces deux types de films ont donc en commun de mettre à distance la « réalité historique » d'une façon systématique.

5.4. Le temps condensé, angles de vue et bande-son

Le montage « arrache » des séquences discontinues à une réalité continue, à la durée, au « temps du monde », pour en former une réalité fictive, mais qui apparaît tout aussi continue. (Paradoxalement, d'autres procédés, qui consistent, tout comme le montage conventionnel, à interrompre le flux du temps, comme le *ralentissement* ou l'*accélération*, nous font percevoir ces ruptures, contrairement au montage.)

[315] Lindeperg, p. 414.

Les concepts de Metz semblent être à même de rendre compte de la construction de la temporalité cinématographique par le montage. Celui-ci crée la structure temporelle dénotative à laquelle les objets donnent une dimension spatiale et qui sera réinterprétée au niveau connotatif.

Pour commencer, j'ai d'abord regroupé les types de syntagmes qui ne font pas partie de la temporalité dénotative, précisément. Je parlerai en détail du *plan autonome*[316] à propos de la connotation. Quant au *syntagme descriptif*, où « la succession des images sur l'écran correspond uniquement à des séries de *co-existences spatiales* entre les faits présentés. »[317], il s'agit là, donc, d'un syntagme d'ordre spatial et non temporel, comme par exemple la succession sur l'écran des objets poussiéreux disposés sur la table du café dans le film hongrois *La phrase inachevée* (Fábri). C'est une manière particulière d'abolir le temps, qui suppose la présence d'objets du passé mis en scène de façon réaliste *ou* impressionniste (cf. ci-dessus, à propos des décors).

Pour en venir maintenant aux syntagmes directement temporels, voyons d'abord le *syntagme fréquentatif.* Celui-ci, dans son rapport au temps du monde, peut être de deux types : soit il accélère, soit il ralentit le temps.

C'est notamment le *syntagme en accolade*[318] qui a une importance particulière en tant qu'une des figures privilégiées de la représentation *in absentia*. (Ex. : *La vie est un roman* et son *syntagme en accolade* évoquant la Première Guerre mondiale). Les deux autres sous-types du *syntagme fréquentatif*, le *semi-fréquentatif*, et *le fréquentatif plein,* contrairement au syntagme en accolade, font ralentir le temps. Si bien que le fréquentatif plein n'est pas loin de sortir de l'espace-temps du monde : « le *fréquentatif plein* brasse toutes les images dans une grande synchronie, à l'intérieur de laquelle la vectoralité du temps cesse d'être pertinente. »[319] Le temps est aboli, mais pas dans le sens que nous avons donné à cette expression à propos du syntagme descriptif : le temps ne devient pas espace : il s'arrête, il est suspendu.

---

[316] Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », p. 128.
[317] *Ibid*.
[318]« Le syntagme en accolade consiste en une série de brèves évocations portant sur des événements relevant d'un même ordre de réalité (exemple : des scènes de guerre). » Metz, *ibid*.
[319] *Ibid*.

Godard utilise souvent les syntagmes semi-fréquentatif et fréquentatif plein – comme tout au long de *La Chinoise,* ou dans *Nouvelle vague* –, mais pas quand il s'agit de récits historiques, même quand la distance temporelle est minime, comme dans *Le petit soldat*. C'est ce rythme-là que suit également Tavernier, que ce soit dans le *Capitaine Conan* ou dans *Laissez-passer*…

Le *syntagme alternant* « se divise en trois sous-types si l'on choisit comme pertinence la nature de la *dénotation temporelle.* » [320] Dans *le montage alternatif*, le signifié de l'alternance est, au plan de la dénotation temporelle, l'alternance diégétique, celle des actions présentées.[321] Donc, on voit en alternance les différentes actions des différents acteurs. Cette une telle succession de plans alternés qui montre le processus de désenchantement de Méphisto, en une minute :

Il dirige ses acteurs-ouvriers amateurs avec enthousiasme // [coupe franche] ceux-là jouent très mal // diatribe passionnée // leur jeu ne s'améliore pas // il renonce et avoue son échec avec amertume. Ses idéaux artistiques étant les corollaires de ses idées politiques, l'échec du théâtre « de gauche » sonne également la fin de son engagement politique aux côtés des communistes et lui ouvre la perspective d'une carrière au sein du III[e] Reich.

Dans *1789* (Mnouchkine), le même procédé permet –avec l'alternance des grands personnages historiques ridiculisés qui ne font que parler et du « peuple » sage qui agit dans une sorte de sérénité révolutionnaire– de voir un peuple adulte et souverain et des hommes politiques qui croient agir en étant entraînés par le peuple. Des deux exemples, on peut tirer des conclusions diamétralement opposées, dans le premier cas, le peuple ne sert à rien, dans le deuxième, il fait l'histoire.

Le *montage alterné* n'accélère pas le temps, contrairement au montage alternatif : il l'intensifie ; ici « le signifié de l'alternance est la simultanéité diégétique »[322], ce qui laisse au spectateur la possibilité de choisir son point de vue, c'est le montage alternatif dans le sens propre du terme. Dans *Le témoin,* « camarade Bastion », dans « le train du fantôme du socialisme », est de plus en plus effrayé en voyant « la réalité » du socialisme ; le montage alterné montre qu'il est tout à fait

[320] *Idem,* p. 127.
[321] *Ibid.*
[322] *Ibid*.

en mesure de réaliser les aberrations du « socialisme » qu'il construit activement, au point qu'il finit par s'évanouir, mais il n'est plus possible d'arrêter le « fantôme ». Pour prendre un exemple français, *Marie-Antoinette* (Autant-Lara) montre, en alternance, la cour angoissée et le peuple qui marche sur Versailles. Le spectateur est libre de choisir son point de vue.

Le *montage parallèle* échappe également à une simple mise en scène de la temporalité, sans constituer pour autant un rapport direct au temps : « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les "symbolismes" ».[323]

Le montage « connotatif » en tant que le signifié de la dénotation participe également à la constitution du monde-de-la-vie historique du cinéma, mais d'une manière très particulière : « [l'image-temps directe] c'est l'indécidable chez Resnais, l'inexplicable chez Robbe-Grillet, l'incommensurable chez Godard […], l'impossible chez Marguerite Duras […]. Le cerveau a perdu ses coordonnées euclidiennes, et émet maintenant d'autres signes. L'image-temps directe, en effet, a pour noosignes la coupure irrationnelle entre images non enchaînées (mais toujours ré-enchaînées), et le contact absolu d'un dehors et d'un dedans non totalisables, asymétriques. »[324]

Il s'agit, dès lors, de cerner cette temporalité « inexplicable », de décrire son irrationalité de façon rationnelle. Car le « montage connotatif », au niveau des mouvements des acteurs, comme à celui de l'appareil (travellings, etc.), ne se réduit pas aux coupes « physiques ». L'essence même du cinéma est ici mise à jour : sa temporalité est un flux continu et non la simple succession d'éléments séparables et identifiables, elle est l'Histoire même. En d'autres termes, ce type de montage fonctionne de la façon suivante : « […] le montage chez Resnais est un montage associatif. Ce n'est pas un sens nouveau, tiers, qui naît de la succession de deux gros plans (ou plans d'ensemble), mais un certain sentiment d'impuissance, des questions, un sentiment mystique profane accumulant des mystères : l'insoutenable entrelacement, confusion du passé et du présent […]. »[325]

---

[323] *Ibid*.
[324] Gilles Deleuze, *L'image-temps*, p. 363.
[325] Gergely Bikácsy, *Pierrot le fou…*, p. 152.

Le montage, qui construit ainsi une vision « irrationnelle » du temps, constitue une règle du récit cinématographique valable dans les deux pays, même si les films français donnent une place encore plus importante à cette temporalité proprement cinématographique : les images s'y *chevauchent*, se ressemblent et se fondent, formant *un seul tout qui change*, un temps unique *du souvenir*, *ni présent ni passé, mais les deux à la fois*. (cf. : en détail l'analyse d'*Hiroshima mon amour*).

Une manière très fréquente de bouleverser l'ordre du temps, c'est d'insérer des flash-backs dans le récit. Le *flash-back* représente en général des souvenirs. Le passé refoulé, « hypothétique », de Nevers est un « souvenir du corps ». Avec les mots de Merleau-Ponty, le sens même des choses devient directement temporel dynamique et intentionnel : « le temps n'est pas une ligne, mais un réseau d'intentionnalités », « ce qui fait la différence entre la Gestalt du cercle, et la signification du cercle, c'est que la seconde est reconnue par l'entendement […], le premier par un sujet familier avec son monde. »[326]

La bande-son est particulièrement importante du point de vue de l'image-passé, dans la mesure où, par définition, elle peut véhiculer toutes sortes de modalités de la représentation *in absentia* de l'histoire : des dialogues évoquant les événements – non montrés – du passé, aux bruits des bombardiers survolant telle ou telle ville pendant la guerre, en passant par la *voix off*, « personnage » préféré d'un bon nombre de films historiques qui y voient le garant hors-champ de l'authenticité de l'Histoire mise en images.

André Bazin appelle la relation établie entre l'image et le son : « montage horizontal ». Synchrones ou diachrones, la bande-image et la bande-son sont inscrites dans un rapport intrinsèquement temporel. En cas d'accord « *diégétique* » entre les images et le son, celui-ci a généralement un rôle secondaire d'accompagnement et d'appoint. C'est vrai pour films historiques, mais dans une moindre mesure. C'est le cas notamment des films « à grand public » du genre *Angélique…* (Borderie). Ces films entretiennent l'illusion d'un enregistrement synchronique de l'image et du son lors d'un tournage ;

[326] Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 477 et 491.

et la musique n'est qu'une illustration des sentiments des héros. En somme, la bande- son est donc subordonnée à l'image qui est elle-même essentiellement dénotative.

Ce n'est pas le cas de la plupart des films qui nous intéressent ici plus particulièrement : la *bande-son* peut prendre une autonomie importante par rapport à l'image. C'est d'ailleurs, du point de vue de l'histoire du cinéma, un acquis du cinéma contemporain, de la Nouvelle vague et elle ne peut être séparée de l'émergence de l'image-temps.

Godard mériterait ici un chapitre entier, au nom de la devise « *res, non verba* » de la *Nouvelle vague*, il descend la parole de son piédestal, jusqu'à la transformer en bruit, tandis qu'il fait du vrai bruit un élément de signification primordial. Ainsi, les paroles de Marx–Lénine–Mao n'arrivent pas jusqu'à nos oreilles dans *La Chinoise* : l'Histoire est vidée de son sens. Dans *Tout va bien*, le *bruit* des casseurs révolutionnaires *hors-champ* qui pénètrent dans le supermarché est pendant un moment le seul signe de cet « *acte politique* ».

On peut dire, d'une façon générale, que dans le cinéma français la musique est présente davantage pour décontracter, elle est souvent *ludique*. D'où le fait que, à première vue, la musique des films français a tendance à être de la musique d'*orchestre*.

Le bal du comte Orgel (Allégret), *Austerlitz* (Gance), *Dandin* (Planchon), *Le grand carnaval* (Arcady), *Le caporal épinglé* (Renoir) sont autant de films où la musique classique qui domine la bande son est employée selon le procédé traditionnel : pour reposer, distraire, et rendre solennel. Naturellement, il existe toujours des contre-exemples ; je n'en citerai qu'un (d'un des films français d'inspiration personnelle) : dans *Au revoir, les enfants !* (Malle), le « Radio Paris ment, radio Paris ment, radio Paris est allemand » qu'ils chantent d'une seule voix dans la cour de récréation exprime leur identité politique commune.

Dans le cinéma français, ou bien le passé est le simple *cadre* de l'histoire, ses événements hors intrigue étant inintéressants, *hors-champ*, autant au niveau des images que de la bande son, ou bien alors toute l'histoire est Histoire, mais, même dans ce cas, elle n'essaie pas de déborder les cadres de l'intrigue. Pour le premier cas de figure, je rappellerai *Deux Anglaises et le continent* (Truffaut), dont les dialogues sont complètement a-historiques, et, d'ailleurs, la *voix off* dit

à la fin : « …[après] la guerre, dont tout le monde a oublié la cause… », pour mieux affirmer son refus délibéré de toute vulgarisation historique superflue. Pour le second cas de figure, *Le dernier métro* (Truffaut) est un exemple typique : l'histoire, qui vibre au rythme de l'Histoire, ne fait jamais de détour inutile d'explication de faits qui ne soient directement liés à l'intrigue.

Dans les films français, le son de la radio est rare, sauf dans ces fameux films d'inspiration personnelle directe (Arcady ou *Lacombe Lucien*).

En somme, musiques et paroles, dans le cinéma français, « parlent » de l'*histoire*. Dans les termes de Ricœur : soit « *l'Autre* » prend le dessus et, s'exprimant par *l'altérité radicale* du monde des *objets* (costumes, décors), et d'une intrigue qui *n'a rien à voir* avec le présent, brûle le pont de la représentation, du va-et-vient entre passé et présent (d'*Angélique* au *Deux Anglaises et le continent*). Soit c'est *le Même* qui domine (des *Visiteurs* aux *Liaisons dangereuses*), et le film n'est pas historique du tout.

5.5. L'Histoire par épisodes

5.5.1. L'épopée médiévale

L'épopée médiévale vise souvent le divertissement à l'aide d'une iconographie archétypale qui rapproche l'Histoire médiévale représentée à l'écran du cinéma du conte de fées. Les tentatives de déconstruction – comme *Perceval le Gallois* – sont peu nombreuses. La figure de proue de Jeanne d'Arc domine ; ou plutôt son icône.[327] Notons toutefois le travail minutieux de Daniel Vigne, pour rendre à la campagne médiévale toute son authenticité dans son premier long métrage, *Le retour de Martin Guerre* ; le film, assez mal accueilli en France, a été un succès aux Etats-Unis.[328]

Le Moyen Age est un « *épisode* » de quelques siècles que les cinéastes français, pour des raisons diverses, à en juger les indices quantitatifs, affectionnent finalement assez peu : les films de

[327] cf. Odin, *Jeanne d'Arc au cinéma*.
[328] cf. Priska Morrissey, *op. cit.*, (1e partie, 1er chapitre).

reconstitutions historiques coûtent cher. De plus, le cinéma français illustre d'ordinaire les scènes de genre ou des mythes mis en place par une production littéraire antérieure. Or, à part une poignée de classiques, le Moyen Age n'a guère inspiré les romanciers populaires français.[329]

Le Moyen Age est pourtant une modalité particulière de la représentation de l'Histoire, qui mobilise chez le spectateur des *souvenirs scolaires,* des connaissances quelque peu « *syncrétiques* ». Ce qui nous conduit à la problématique de *l'imaginaire* (du peuple, de la nation…), le savoir tacite auquel le film d'Histoire fait appel ou référence, qu'il mobilise et façonne, dont il s'inspire et se nourrit.

Le Moyen Age, dans une perspective téléologique, est souvent considéré comme une première (ou deuxième) étape, sur le long chemin du Progrès, perspective que le film historique reprend souvent implicitement à son compte.

Je soutiens que le *Moyen Age,* faute de connaissances historiques suffisantes du public et de sentiment de continuité entre l'époque médiévale et contemporaine, *n'est pas une période historique*, mais *un réservoir de merveilleux* : légendes et contes de fées.[330] La construction sociale de l'authenticité historique suit dès lors des procédés bien particuliers. Dans le cas des légendes, il s'agit alors, à la rigueur, *de la représentation d'une représentation de l'Histoire*, une sorte de *récit intertextuel*. Un nombre très limité de faits sont connus du public, d'où cet espace de jeu qui aboutit aux *Visiteurs*. Pour ce dernier film (ces trois), il semble réfuter ce que nous venons de dire sur *l'absence de continuité* : elle est assurée par la filiation et le château[331], symbole par excellence. Les caractères, ressorts comiques du film, mettent en scène cette continuité.

La terre rase, les châteaux et les forêts sont effectivement identifiés par les auteurs comme « géographiquement anonymes et donc presque intemporels », « inentamables », « vierges des stigmates du temps ». Ils se risquent ensuite à une hypothèse de nature *psychanalytique* : « La forêt est encore, psychanalytiquement, le berceau des grandes

[329] D'après P. Guibbert, in *L'histoire de France au cinéma*, p. 13.

[330] Pour élargir l'horizon et montrer que ce phénomène n'est pas spécifiquement français, on pourrait évoquer ici le *Seigneur des anneaux.*

[331] Cf., à ce propos, Jean-Pierre Bertin-Maghit, « L'éternel retour : un choix idéologique ».

frayeurs archaïques »[332]. Pourquoi psychanalytiquement, et pas « culturellement » ? Moi, j'opte pour cette deuxième solution, plus plausible, même si moins plaisante.

Ce monde irréel est représenté dans des récits qui font appel à la tératologie comme aux procédés classiques du film d'horreur, mais aussi au merveilleux, au fabuleux, aux fées… Et entre les deux : les nabots, les gnomes (la faute à Hugo ?). Pensons aussi aux lycanthropies du récent *Pacte des loups*. Même pour un film comme celui-ci, un examen plus précis du parcours et des propos du cinéaste permet d'identifier des éléments constitutifs de son habitus qui nous autorisent à aller au-delà d'une lecture unidimensionnelle du film, « film populaire », auquel peu de critiques ont accordé le label *historique* : « L'histoire de la Bête du Gévaudan est une histoire que je connais dans la mesure où mes parents m'en parlaient quand j'étais gosse. […] C'est en fait un film en costumes camouflé en film de gangsters. […] Le premier tiers suit ce qui s'est passé. Tous les personnages ont existé, à part Mani évidemment […] »[333].

L'univers visuel du *Pacte des loups*, de *Vidocq* – « médiéval » grâce à sa représentation de l'espace urbain, « glauque » selon les canons du genre –, porte la « marque Jeunet–Caro » (*La cité des enfants perdus*) : ces films créent un nouvel espace-temps fantastique, un nouveau genre (« kung-fu chez l'antiquaire »), sans balayer pour autant d'un revers de la main les événements évoqués, comme viennent de le montrer les mots de Gans. Une analyse de *la formation de l'habitus spécifique* des uns et des autres montre des liens de collaboration et de *visions communes* qui unissent les représentants de ce nouveau cinéma entre eux, tournés vers l'Histoire (à leur façon) : Caro a collaboré au film de Pitof, dont il est un proche. Pitof, quant à lui, avant de réaliser *Vidocq*, avait eu la charge des effets spéciaux des *Visiteurs*, d'*Astérix et Obélix* et de *Jeanne d'Arc*.

De son côté, et d'une autre manière, Tavernier aussi a su apporter du nouveau à la vision stéréotypée du Moyen Age. En fait, il s'agit de *remobiliser* ces stéréotypes, en leur apportant un éclairage nouveau, en les reliant entre eux d'une manière nouvelle : dans le temps : par le montage, dans l'espace : en *redéfinissant le décor et la profondeur de champ*. Le château médiéval, Tavernier le montre en ruines dans son

[332] Pierre Guibbert, in *L'histoire de France au cinéma*, p. 16.
[333] « Une interview avec Christophe Gans », http://www.lepactedesloups.com

Passion Béatrice, ce qui va à l'encontre des canons de représentation du passé. « Lors de sa sortie à Paris, il a enthousiasmé les historiens autant qu'il a laissé les cinéphiles réservés : Jacques Le Goff lui a consacré un quart de page dans *Le Monde* où il saluait la représentation d'un "Moyen Age vrai, compris, senti, assimilé en profondeur" cependant que la critique [lui reprochait] de s'être laissé engluer dans les "*realia*" ».[334]

Il s'agit d'un prélude à la transformation du rapport historien–cinéaste, où le premier devient de plus en plus l'expert, le conseiller, le collaborateur du second[335] ; ce tournant, les auteurs le situent autour de 1986-87, avec *Le nom de la rose* d'Annaud, *Le moine et la sorcière* de Suzanne Schiffmann. Ainsi, le chef décorateur de *La passion Béatrice* « a préparé minutieusement le tournage avec l'aide de conseillers historiques : six mois de préparation […] »[336] Mais le plus intéressant est là : « ce technicien déclare préférer la "vraisemblance" historique à la "vérité" ».[337] Or, chercher la vraisemblance et non pas « *la* » réalité ou vérité historique, c'est représenter non pas l'Histoire, mais une image de celle-ci. *C'est la représentation d'une représentation.* On n'hésite pas à réaménager le château de fond en comble, tout en tenant à tourner dans un vrai château, bien en ruine, contrairement à la convention cinématographique qui voulait qu'un château *en son temps* soit en bon état, car – comme le soutenait Tavernier, sur la base de ses récentes connaissances en matière d'Histoire médiévale : « on sait aujourd'hui, rétorque-t-il, qu'il fallait des décennies pour construire un château féodal, en sorte que ces derniers n'ont jamais été neufs. Les pierres étaient patinées, elles avaient la couleur du sol voisin d'où on les extrayait. »[338]

Repas, bal, chasse, tournoi, tout se déroule selon un rituel bien établi dans le film moyen représentant le Moyen Age. Sans parler du chevalier et de sa bien-aimée (ou ailleurs, dans le décor médiéval urbain : les gueux et les cathédrales). Mais, comme beaucoup de ces schémas, une certaine « *modernisation* » (je range provisoirement sous

---

[334] Idem, p. 18.

[335] Sur le rapport de l'historien et du cinéaste – enjeux de la reconstruction, travail proprement dit du conseiller, limites et conflits– on se référera à Priska Morrisey, Historiens et cinéastes, rencontre de deux écritures.

[336] Guibbert, p. 18.

[337] Idem, p. 19.

[338] Ibid.

ce nom – pour les besoins de l'argumentation – des phénomènes aussi divers que la Nouvelle vague au cinéma, 1968, la libération sexuelle, l'intervention de l'expert – l'historien en l'occurrence – dans la production cinématographique, etc.) fait que ces modèles et procédés bien rodés commencent à être remis en question ; par exemple, après « l'ébranlement de 1968, le divorce est consommé : désormais, l'amour véritable ne peut se construire que contre la chevalerie ».[339] Le cinéma historique : reflet des évolutions de la société contemporaine ? En partie. Il s'agit surtout de l'évolution du champ cinématographique lui-même.

Mais, pour l'image de l'Eglise, c'est un phénomène constant : « En général, le cinéma de fiction français donne de la religion du Moyen Age une image critique »[340]. Une hypothèse pour l'expliquer : là où le cinéaste, le spectateur ou le pouvoir peut percevoir une continuité entre institutions du Moyen Age et du Présent, le cinéma représente ces institutions en fonction de l'idée qu'il s'en fait au présent (c'est *l'anachronisme de l'idéologie* que Marx ne commettait jamais, lui qui saluait le Capitalisme comme un progrès relatif par rapport au Moyen Age…). Il n'hésite pas à faire des seigneurs « Le » pouvoir, et surtout de l'Eglise, du clergé (en vertu d'une continuité qu'il représente comme étant totale) une institution néfaste. (cf. : *La religieuse,* pour une période un peu plus récente). Jusque-là, rien de bien neuf. Mais mon hypothèse est plus précise : cette *« politisation »* est *circonscrite d'une part aux éléments de continuité patente (choses ou personnes), et d'autre part à la bande-son.*

Avant toute chose en effet (c'est une idée généralement admise depuis le « tournant constructiviste » de l'histoire de l'identité nationale), le cinéma serait le fer de lance de la construction d'une identité nationale ; Moyen Age compris.

Je voudrais nuancer cette affirmation en citant quelques passages du chapitre « La construction d'une identité nationale », précisément. De Jeanne d'Arc à Du Guesclin, le cinéma aurait permis aux héros et à l'héroïne de la nation de prolonger leur vie de poupée de cire en ressuscitant sur l'écran. Mais comment fonder (ou renforcer) une identité nationale lorsqu'on est – qu'il s'agisse de Jeanne ou de Du Guesclin – constamment assimilé à des personnages contemporains,

[339] Idem, p. 34.
[340] Idem, p. 42.

tandis que les événements de « leur » vie le sont à des préoccupations du moment : « Réalisé en 1948, le *Du Guesclin* de Bernard Latour est imprégné de l'atmosphère fiévreuse des lendemains de la Libération. […] on observe qu'à la fin du film, l'incorporation des Grandes compagnies dans l'armée régulière […] évoque irrésistiblement la difficile intégration des éléments "turbulents" des FFI dans l'armée […] »[341] après la Seconde Guerre mondiale. Mais comment fonder une identité nationale historique avec des héros qui n'ont de signification qu'au Présent ? Je ne prétends pas que ces deux choses soient complètement contradictoires, mais seulement qu'elles le sont logiquement. A trop chercher le présent dans l'image du passé, on oublie, pour revenir à l'idée de François de la Bretèque à nouveau, le *comment* et le *pourquoi* de la *représentation* : pourquoi *tel* Moyen Age, de telle façon, plutôt que tel autre, d'une manière différente ? etc.

L'évolution dans la représentation du Moyen Age est donc double : « toute une série de films, qui se situent dans la mouvance de 1968 et de la mobilisation estudiantine contre la guerre au Viêt-nam, a récusé les clichés anciens d'un Moyen Age viril et masculin, pour inscrire sur l'écran médiéval les mots d'ordre du féminisme […] et de la non-violence »[342].

Si cette assertion a le mérite de plaire, nous devons malheureusement faire remarquer que les exemples choisis par les auteurs sont européens et américains, indistinctement, ce qui lui enlève beaucoup de son charme. La conclusion ressemble alors à un *truisme* : « le cinéma du Moyen Age n'arrête pas de nous dire que le Moyen Age est contemporain ». Mais en repensant aux films français, et à un film comme *Le moine et la sorcière*, l'influence particulièrement importante de la discipline historique sur l'art cinématographique (que nous avions mentionnée en première partie), c'est l'envers du problème de l'authenticité qui est posé : visiblement, non seulement, ce qui est perçu et reçu « authentique » n'est qu'un bric-à-brac d'éléments d'époques éloignées de tous horizons : pictural, littéraire, etc., mais ce qui est « réaliste » est perçu comme « faux », ou simplement « lourd » : « Ce film de Suzanne Schiffmann est passé injustement presque inaperçu à sa sortie, en 1987. C'est pourtant l'œuvre qui témoigne le mieux de l'impact de l'école historique

[341] Idem, p. 47.
[342] Idem, p. 50.

française des Annales. » Un film *informé* qui s'inspire d'un témoignage authentique, avec un grand souci du détail, « un côté "Musée des arts et traditions populaires" qu'on lui a parfois reproché. Cochons noirs, "forcément noirs" comme dit Jacques Le Goff ; chanvre qu'on carde »[343].

Informé et réflexif, telles seraient donc les caractéristiques émergentes du film historique français de ces 10 (20 ?) dernières années, mais le public ne suit pas toujours.

En matière de réflexivité, *Perceval le Gallois* d'Eric Rohmer est sans doute le film paradigmatique, s'il en est. Rohmer poursuit, tout au long de sa carrière, cette réflexion sur les sociétés du passé telles qu'elles s'étaient elles-mêmes représentées et la manière dont ces représentations (plutôt que les événements[344]) peuvent être représentées aujourd'hui au cinéma : « Rohmer y pousse à l'extrême ses recherches sur la représentation de l'histoire amorcée dans la Marquise d'O… Il restitue les octosyllabes de Chrétien de Troyes et utilise le mode de représentation de l'espace de la peinture des 12e et 13e siècles, tournant en studio dans un décor unique. Loin de toute sécheresse, cette exigence lui fait retrouver la fraîcheur et la drôlerie de l'œuvre originale. »[345]

Plateau circulaire exprimant l'espace « incurvé » du roman (la référence pour ce film d'un cinéaste ayant fait des études de lettres est donc littéraire – d'où, de nouveau : le problème de l'adaptation, « extrême »), stylisation hiératique, gestes parcimonieux, mais aussi beaucoup d'humour, en effet (comment savoir que ce n'est pas de la raillerie ?). Eminemment informé et réflexif, ce film est-il pour autant une reconstitution qui prétend à la vraisemblance ? Peut-être faudrait-

---

[343] Idem, pp. 50-51.

[344] A mesure que Rohmer se rapproche du présent, les événements et leur interprétation gagnent en importance à ses yeux, il l'a montré avec *L'Anglaise et le duc*. (Dont nous analysons la réception hyper-politisée plus loin).

[345] Joël Magny, in *Dictionnaire des films*, p. 1061. C'est de cette manière-là que Rohmer concevait son travail, en tout cas. Cf. aussi Priska Morrissey, *op. cit.* Elle cite un des conseillers historiques de Rohmer, Michel Pastoureau : « …il a pris énormément de notes, dont, comme je m'en suis aperçu lorsque j'ai vu le film, il n'a tenu absolument aucun compte… ». En revanche l'historien est séduit par l'idée de Rohmer « de ne pas mettre en scène un Moyen Age très fidèle dans sa reconstitution historique, mais donner l'idée de cette reconstitution. » – Michel Pastoureau, in *L'Emoi de l'Histoire*, p. 8-9. Cité par Priska Morrissey, *op. cit.* (2e partie, chap. IV : « Transmission du savoir »)

il distinguer plutôt ces deux tendances nouvelles de la représentation cinématographique de l'Histoire : *vraisemblance informée d'une part et informations invraisemblables de l'autre*. (Mais ce n'est pas l'exclusivité d'un Moyen Age, dont nous concevons mal la temporalité propre).

Priska Morrissey, dans le cas des historiens français étudiés ayant collaboré avec des cinéastes, identifie d'abord des éléments d'habitus, sous forme biographique classique. On y apprend par exemple que *Rohmer* est né dans la France profonde (en Corrèze), mais au sein d'une famille alsacienne, et que ce nom est un nom d'artiste, un indice parmi d'autres du fait qu'il a « toujours tenu à protéger sa vie privée », de façon à ce que ses « racines culturelles et intellectuelles » soient difficiles, sinon impossibles, à cerner.[346] Du point de vue de la pérennité ou de la disparition d'un certain type d'expression cinématographique du passé, les réactions du public en termes d'audience sont importantes : « après l'échec relatif de *Perceval le Gallois* en 1978, échec qui ne lui permet pas de rembourser l'avance sur recette, Eric Rohmer revient à des budgets plus restreints. »[347]

Pour en revenir au chapitre « médiéval » du livre, les auteurs tirent donc des conclusions plus générales (déjà ébauchées plus haut), en postulant un véritable tournant dans la représentation de l'Histoire en général, et du Moyen Age en particulier : « dans les années 80, le soin apporté aux accessoires est devenu un nouveau credo du film historique. Cependant, le souci de fidélité est sensible aussi dans la volonté, d'inspiration ethnographique, de reconstituer les "mentalités". »[348] Narration sous forme de récits populaires (anecdotes internes enchâssées dans le récit principal), récit-cadre, et même « naïveté étudiée et revendiquée des cadres ». Bref, une nouvelle écriture cinématographique, une nouvelle conception de la représentation, de la *reconstitution* de l'Histoire : basée sur des connaissances précises, les mobilisant et réfléchissant sur les diverses autres formes de connaissances, tout autant que la sienne propre. *On mobilise des connaissances de la réalité historique (proposées par l'historien), pour chasser les « fausses évidences » antérieures, et*

---

[346] Priska Morrissey, *op. cit*., ms., (1ère Partie, Chapitre I : « quel réalisateur pour quel film ? »)
[347] *Ibid.*
[348] Guibbert, p. 51.

reconstituer non une Histoire vraie, mais une Histoire vraisemblable. Une vraisemblance plus vraie que la vérité fausse.

La figure de proue de cette période, pour l'Etat comme pour le cinéma (et son public ?), c'est Jeanne d'Arc. Ce personnage est *la* grande obsession thématique du cinéma du Moyen Age en particulier et du cinéma français historique en général. Les représentations cinématographiques de Jeanne d'Arc renvoient à une longue et importante tradition iconographique, un *savoir* (scolaire) *tacite* relativement solide et des usages politiques divers (partisans et nationaux). Pour Christian-Marc Bosséno, « la figure de Jeanne d'Arc a toujours été au cœur d'une de ces batailles de mémoire dont la France s'est fait une spécialité » et « le cinéma a eu à gérer un lourd héritage de représentations » picturales, religieuses et politiques.

Il s'attache à souligner trois points : la féroce jalousie de la France à l'égard de toute représentation étrangère de Jeanne, les hésitations de l'Eglise quant aux représentations du personnage (à propos du Jeanne d'Arc de Victor Flemming), les solutions enfin, trouvées par Otto Preminger, pour son *Saint Joan*[349] à l'inusable question de l'"authenticité" appliquée au film historique ».[350] Bref : la Jeanne, héroïne nationale par excellence ; celle censurée par des hommes d'église à Hollywood (dans les années 40 notamment, via les lobbies catholiques qui parviennent parfois, en vertu des dispositifs d'autocensure des grands studios, à transformer les cardinaux en ducs) et la Pucelle. Enfin, l'auteur décrit le film de production et de promotion de Sainte Jeanne (1957) de Preminger, qui énumère tous les gages d'authenticité historique possibles et imaginables, du consultant historique en action et de la *quantité in(dé)finiment grande* d'ouvrages consultés (l'authenticité des accessoires, des costumes…) aux 18.000 candidatures pour le rôle et à la tonte *réelle* de l'actrice *élue* (Jean Seberg) en passant par la séquence du bûcher qui « "a failli tourner en tragédie" [lorsque] une des bouteilles [de gaz] explose, libérant des flammes qui viennent réellement lécher l'actrice. Celle-ci, en un plan très bref, se débat en hurlant […] »[351]. C'est donc l'authenticité elle-

[349] Adapté de G. B. Shaw.
[350] Christian-Marc Bosséno, « Jeanne d'Arc, la brûlure de l'histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997, p. 109.
[351] Christian-Marc Bosséno, p. 114.

même qui est mise en scène, une authenticité psychologique, qui n'est pas une modalité de l'authenticité historique, mais, à l'évidence, *une modalité plus générale de l'authenticité cinématographique*. Et l'exigence « d'authenticité » est poussée à son paroxysme par un réalisateur qui déclare avoir gardé cette séquence de l'accident pour son film.

Notons enfin cette remarque de Christian-Marc Bosséno, qui résume merveilleusement ce que nous avons déjà eu l'occasion de développer à propos de la réception et des *exigences d'authenticité* du public *visé* par les films historiques : exigences basées sur un savoir parcellaire, souvent contradictoire, presque toujours stéréotypé, en somme : faux ; un savoir socialement constitué et structuré et qui détermine plus qu'autre chose ce qui sera perçu comme historiquement authentique. Ces films, en effet, visent à accumuler « sur l'écran des marques supposées d'authenticité, décors, costumes et accessoires, propres à "reconstituer" une ambiance d'époque (ou correspondant à ce que l'on s'attend à ce que le public sache d'une atmosphère "d'époque") »[352].

5.5.2. Le peuple entre Moyen Age et État-nation. L'anachronisme authentique des Camisards

Le Roi-Soleil d'une part, le peuple des Cévennes d'autre part constituent les deux « figures » emblématiques du passage entre Moyen Age et Age moderne. Quantitativement peu signifiants, les films sur les révoltes populaires, autant de mises en scène de la lutte des classes[353], étaient culturellement très importants. En ont notamment témoigné l'accueil triomphal des *Camisards* et le large débat public autour du thème lui-même et du mode de représentation choisi par Allio. Quand le conte de fées (de la « fée » Jeanne) ne tient plus, mais que les personnages « en costumes » bien codifiés n'ont pas encore complètement « envahi » l'écran, dans cet entre-deux en plein air, les différentes influences culturelles et les diverses modalités de « l'anachronisme authentique » dans la représentation cinématographique de l'Histoire sont particulièrement visibles…

[352] Bosséno, p. 114.
[353] Cf. François de la Bretèque, « La guerre médiévale vue par le cinéma ».

Dans « Filmer la révolte, autour de deux approches de la politique et de l'histoire dans *Les Camisards* et *Que la fête commence* », Bruno Bertheuil analyse des films qui sont parties intégrantes de notre propre corpus d'analyse. Lui aussi part d'un constat quantitatif quant aux thèmes traités ou non par le cinéma (historique) français :

> « Si les grandes crises de la monarchie, comme les guerres de Religion ou la Fronde, sont assez présentes dans le cinéma […], les révoltes populaires restent quant à elles quasi inexistantes » et, même s'il est représenté « au travers de quelques personnages pittoresques, le Cogolin, Passepoil, Planchet et autres fidèles compagnons du héros, [le peuple] fait, tout comme pour le cinéma de la Révolution française, figure de grand absent. »[354]

Vus sous cet angle, les deux films qu'il se propose d'analyser font figure d'exception. Mais la problématique est ambitieuse : « La question pourrait être la suivante : pourquoi les deux seuls films français qui expliquent les enjeux de certaines révoltes de l'Ancien Régime datent-ils des années soixante-dix ? ». L'auteur relève tout d'abord « un préalable cinématographique » : les films d'Allio et de Tavernier[355] renvoient « à l'imagerie déjà véhiculée par les différentes adaptations cinématographiques de la vie de Mandarin ou de Cartouche », « mais le rôle et la place du peuple dans ces histoires de bandits révoltés passent au second plan », sa révolte « reste très superficielle, elle n'est qu'une réaction »[356] à la violence de la monarchie.

Bertheuil identifie « les contextes : passions de l'Histoire et de la politique ». Le public, selon Bertheuil, au sein d'un espace public français forcément hyper-politisé s'intéresse à l'Histoire au même titre qu'à la politique, ce qui prépare le terrain pour Allio et Tavernier, un public réceptif : « dans le cinéma de l'après-soixante-huit », « d'une dimension politique clairement affirmée et souvent ancrée à gauche », « l'Histoire, ainsi que le souligne Jean-Pierre Jeancolas, ne fournit

---

[354] Bruno Bertheuil, « Filmer la révolte, autour de deux approches de la politique et de l'histoire dans *Les Camisards* et *Que la fête commence* », p. 97.
[355] Cf. aussi, le chapitre déjà cité de Naomi Greene sur Tavernier.
[356] B. Bertheuil, art. cit., p. 98-99.

plus uniquement un cadre, comme c'était souvent le cas dans les années cinquante et soixante, mais un véritable thème ».[357]

La télévision, qui réserve une place de choix aux historiens et aux émissions de vulgarisation historique, joue un rôle moteur dans cette évolution, qui voit la représentation de l'Ancien Régime s'éloigner des canons de *cape et d'épée*.

Tavernier, se revendiquant de Brecht, ambitionne de « "faire craquer le vernis historique" », car « "au bout d'un moment, les sentiments, les passions et les rapports sociaux finissent par être tellement nets que la notion" historique " disparaît complètement »[358]. C'est-à-dire que sa démarche est une démarche d'authenticité par l'émotionnel et le sociologique dans une perspective de *cinéma implicitement engagé*. Après ce premier film historique, Allio, tout comme Tavernier, se spécialise en effet dans les films historiques en s'attachant à montrer les opprimés : « "des personnages populaires qui sont de la même famille que la mienne, c'est-à-dire des gens qui n'appartiennent pas à la classe dominante et qui n'ont aucun pouvoir. C'est cette histoire qui m'intéresse et non celle des grands hommes ou des grands événements". »[359]

A propos des *Camisards*, il s'agissait aussi, ne l'oublions pas, d'un thème en vogue à cette époque, comme l'a montré Philippe Joutard[360]. (Les Cévennes elles-mêmes étaient en vogue : des jeunes intellectuels y achetaient des maisons, etc.).

Bertheuil suit la genèse parallèle des deux films, avec leurs analogies et leurs dissemblances : « En fait, si les deux cinéastes appartiennent à peu près à la même génération, leurs scénaristes renvoient à deux conceptions opposées du cinéma » : « théâtre populaire » et « soixante-huitard » pour ce qui concerne le scénariste d'Allio, « qualité française » dans le cas de celui de Tavernier.

---

[357] Idem, p. 100. Il renvoie à J.-P. Jeancolas, *Le cinéma des Français* (déjà cité), et notamment p. 206-207.

[358] Idem, p. 100. et 115. Il cite en note : Tavernier, in « Trois cinéastes en quête d'histoire », *Revue du cinéma – image et son*, nº 352, juillet–août 1980. (dossier autour de Marc Ferro)

[359] Idem, p. 108-109., il cite Tavernier.

[360] *La légende des Camisards*, *une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, 1977.

Quant aux sources d'inspiration : Allio[361] voulait d'abord faire tout simplement un film sur une région qu'enfant, il avait connue, puis, marqué par la lecture des *Journaux des Camisards*, témoignages de l'époque, il opte pour ce film historique dans ladite région ; Tavernier, lui, part d'un roman d'Alexandre Dumas. Ils lisent ensuite nombre d'ouvrages de vulgarisation sur la période, de romans, de livres d'histoire, etc., pour parler de la révolte des damnés de la terre : « Les deux films utilisent la terre (…) comme un élément narratif renforçant cette idée de résistance au pouvoir central. Les films commencent tous les deux par un long mouvement de caméra sur le paysage ; un panoramique pour *Les Camisards,* et un travelling pour *Que la fête commence.* […] »[362]

Ainsi, les deux cinéastes soulignent le rapport intime entre espace et mémoire historiques : ils essaient d'ancrer leur histoire iconoclaste dans le sol de la France éternelle, la terre, le paysage étant ce qui nous reste d'un passé éloigné, *féodal*, plutôt qu'un symbole de la paysannerie. Les films évitent de nous submerger d'indications, d'intertitres ou de voix *off*, caractéristiques de l'image-Histoire telle qu'elle apparaissait dans *Jules et Jim.*

Ils ont également évité l'écueil des protagonistes omniscients, dotés de vision *a posteriori* des événements, conscients de leur destin (En fait, l'avis du critique hongrois est très différent, il déplore le côté didactique du film de Tavernier[363]). En effet, Bruno Bertheuil, tout en relevant avec une précision de philologue « le refus de l'anachronisme » dans un dialogue où l'on parle de libertés au pluriel et non au singulier, note que les deux cinéastes « ont cherché à inscrire leurs films dans une problématique » largement « pré-révolutionnaire faisant des deux révoltes présentées les prémices de la Révolution

---

[361] Pour des faits de biographie observés *sous l'angle du rapport d'Allio* au cinéma historique, cf. Priska Morrissey, *op. cit.*, ms. : Peintre et homme de théâtre, ce sont ses souvenirs d'enfance des Cévennes, la « nouvelle histoire » et son engagement politique qui le rendent sensible à ce sujet. (1ère Partie, Chapitre I : « quel réalisateur pour quel film ? »). Loin de constituer une « suite logique » après le succès des *Camisards*, Morrissey explique que la réalisation de *Pierre Rivière* doit beaucoup au hasard ; en fait, un malentendu : Foucault croyait qu'Allio avait conçu l'idée d'adapter son livre et a donné son accord avec enthousiasme, alors qu'auparavant, le cinéaste n'y avait pas songé un instant !

[362] Bruno Bertheuil, p. 107-108.

[363] cf. Gergely Bikácsy, *Pierrot le fou…*, p. 282.

française »[364], mais sans être trop explicite. Sauf, peut-être, à la fin de *Que la fête commence* où, « avec l'utilisation du narrateur, on passe de l'Histoire en train de se faire à l'Histoire qui a eu lieu ». Mais, pour l'auteur, les deux films restent essentiellement des films politiques, quelles qu'aient pu être les solutions concrètes à tel ou tel problème de narration : « Pour la première fois (peut-être la seule) dans le cinéma français, deux films sur l'Ancien Régime ont fait de la révolte un enjeu politique où la contestation du pouvoir trouvait sa justification et son moyen d'action. Reste à savoir comment ces enjeux allaient être compris et interprétés… »[365]

Construisant son texte selon un schéma simple, mais efficace, Bruno Bertheuil a donc montré, à travers une recherche érudite et une analyse filmique *interne*, la construction de l'Histoire dans ces deux films ; il passe à présent à l'étape suivante, où il *confronte* cet acquis, considéré comme *objectif*, à la réception : les *interprétations et mésinterprétations sociales* des deux films.

Les Camisards, les distributeurs n'y croyaient pas ; pour *Que la fête commence*, l'affiche était d'emblée une garantie, avec Philippe Noiret en vedette. Pour ce qui concerne *Les Camisards*, des historiens comme Emmanuel Le Roy Ladurie vantent les mérites de la reconstitution et l'on parle dans Télérama du « premier film historique français qui ne ressemble pas à un album d'images d'Epinal »[366].

L'analyse de la réception par la presse spécialisée montre les deux voies principales empruntées par celle-ci à une époque où elle était encore hyper-politisée : « La presse cinématographique elle-même est partagée, surtout à cette époque où le conflit entre les deux principales revues, *Positif* et *Les Cahiers du cinéma*, est particulièrement important. Si les deux revues soutiennent très nettement le film, *Positif* s'intéresse surtout à la démarche du réalisateur et à ses références, alors que les *Cahiers*, beaucoup plus engagés dans les mouvements d'extrême gauche, accordent, en dépit des apparences, une place beaucoup plus importante aux interprétations politiques »[367]

---

[364] Bertheuil, p. 108.
[365] Idem, p. 109.
[366] Idem, pp. 110 et 111.
[367] Pour ce qui concerne la référence aux *Cahiers*, il s'agit de l'article de Jacques Aumont cité amplement dans ce chapitre ; son texte est loin d'être si politique, il s'attache plutôt à répertorier les divers procédés de reconstitution.

Au niveau de l'interprétation politique, la presse de droite est parfois favorable au film, elle n'y est en tout cas pas hostile (à une critique négative près dans *Combat*), tandis qu'Allio trouve avec ses *Camisards* de forts soutiens auprès de la presse communiste, séduite par les actualisations possibles du film. La réception de *Que la fête commence* est moins politisée ; il est davantage loué pour ce qu'il est : un film historique.[368]

Il s'agit dans les pages qui suivent d'analyser les ressorts de l'anachronisme authentique des *Camisards*, un film qui a été si pertinent du point de vue du champ culturel–intellectuel et sur lequel on s'est tant exprimé dans l'espace public à l'époque[369] et encore aujourd'hui.

Philippe Joutard parle de son projet de recherches sur l'histoire et l'historiographie des *Camisards* en termes « d'opposition entre histoire catholique et protestante, royaliste et républicaine »[370]. Jacques Aumont, dans un article consacré aux *Camisards*[371], a soulevé quasiment l'ensemble des problèmes qui pouvaient l'être au cours de *la pratique de l'analyse du film historique*. Il expose ces questions en opposant d'abord *ce* film – « authentique » – aux *autres* films historiques, pour démontrer ensuite qu'une telle opposition ne pouvait avoir lieu ; ce qui produit, en filigrane, un *catalogue* complet *des contraintes* filmiques qui empêchent une représentation authentique du passé au sens étroit *de l'authenticité.*

René Allio eut la « volonté d'y montrer l'histoire comme mouvement et opposition de forces sociales, et non plus (ce qu'ont presque toujours fait le cinéma hollywoodien et ses dérivés) comme suite d'actions d'éclat ou de mots historiques assignables à des "grands hommes"[,] *contre* l'identification à des héros où elle se

---

[368] « A partir d'une moisson d'anecdotes, de détails insolites et significatifs, de digressions variées qui concourent à dresser un véritable état de la France à une époque donnée (Tavernier réutilisera avec bonheur ce type de construction dans *La vie et rien d'autre*, 1989…). Ces deux films sont à ranger parmi les tentatives de reconstitution historique les plus abouties du cinéma français. » – déclare Jacques Courcelles, in *Dictionnaire du Cinéma. Les films*, p. 1216.

[369] A titre d'exemple (de l'écho considérable du film) : un débat autour du film a réuni : René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard et Emmanuelle Le Roy Ladurie. cf. *Positif*, janvier 1977. A l'époque, les Cévennes étaient à la mode : on y achetait des maisons de campagne…

[370] Philippe Joutard, *La légende des Camisards, une sensibilité au passé*, p. 10.

[371] Jacques Aumont, « Comment on écrit l'histoire ».

résume. » Ce qui est d'emblée frappant – et il s'agit là d'une stratégie consciente de la part d'Allio–, c'est que le film se démarque très clairement de tous les genres « historiques » existants, qu'il s'agisse de l'adaptation littéraire ou du film d'aventure : « une telle conception du film historique [se distingue] autant du péplum, ou du film de cape et d'épée, que d'un cinéma "épique" : d'un côté, "l'absence d'intrigue" (le film ou le roman de cape et d'épée n'étant fondé, lui, que sur la succession et l'entrecroisement des intrigues), de l'autre, son caractère non-exemplaire, non-didactique (l'universalité du discours est plutôt ici, on le verra, d'ordre métaphorique). »[372]

Jacques Aumont va s'atteler à démonter un à un et de manière précise et concrète ce que nous appellerons les « gages » ou arguments « d'authenticité » proposés par Allio. Premièrement, les *costumes* : « A l'évidence, ceux-ci ont été pensés avec minutie, dans le cadre d'une "démarche critique" […] "la façon de constituer les costumes a été différente selon l'appartenance des personnages". Les costumes des nobles et des "officiers" (fonctionnaires), faits et pensés entiers, ont été réalisés d'après maquettes ou repris tels quels de spectacles antérieurs » ; tandis que ceux des camisards, au contraire, sont « faits de pièces et de morceaux, à base de matériaux principalement modernes, traités avec plus de "liberté" » ; enfin, entre les deux « les costumes des miliciens par exemple, composés pour partie de pièces d'époque, pour partie de pièces carrément contemporaines (des treillis militaires par exemple). »[373]

Des costumes *délibérément inauthentiques* pour la plèbe, et « authentiques » pour les dominants, au nom d'une conception idéologique. Objets les plus voyants du monde-de-la-vie cinématographique allant-de-soi, les costumes focalisent d'autant plus l'attention que, paradoxalement, il ne s'agit pas ici d'un film en costumes. Il est fait appel à d'autres arts, plus anciens, plus familiers avec le travail de représentation du passé : « tous ces costumes [se réfèrent] à des modèles "historiques" : essentiellement les peintres "réalistes" français […] pour les camisards, la tradition du costume de théâtre pour les nobles. »[374]

---

[372] Jacques Aumont, « Comment on écrit l'histoire », p. 64.
[373] Idem, pp. 64-65.
[374] Idem, p. 65.

La représentation cesse alors d'être celle du passé, pour devenir celle d'*une certaine peinture* et d'*un certain théâtre* représentant à leurs manières ce passé. *C'est une représentation filmique de la représentation non filmique de l'histoire*.

Affinant ce que nous avons dit d'après Martin sur la représentation « réaliste » d'une part et « expressionniste » d'autre part, Jacques Aumont remarque que ce travail vise à concilier le message idéologique avec une volonté de réalisme historique : ce travail de conception des costumes porte à la fois sur deux fonctions du vêtement, historique et expressive, et plus précisément : « 1) sa fonction archéologique, car le modèle, même suivi d'assez loin et "interprété", n'en continue pas moins de jouer le rôle d'une garantie de réalisme ; 2) sa fonction sémantique : et, de ce point de vue, le clivage des costumes en deux types très différents, l'un, souple, composite, signifiant le *populaire* (le *spontané*) et repérant les révoltés, l'autre, empesé, tout d'une pièce, signifiant *l'artifice* […] repérant le camp de la répression […]. »[375]

La *fonction archéologique*, c'est-à-dire l'effort de *reconstitution*, *est donc « garantie de réalisme* », tandis qu'*au niveau* « sémantique » (« *idéologique* », dirions-nous ici), en opposant le *peuple* (« *spontané* ») et la *noblesse* (« *artificielle* »), Allio *donne sa lecture présente* de cette histoire du passé. (Une noblesse qui n'est pourtant pas « de robe »).

En résumé, « l'authenticité ici, faute de chercher à s'approcher d'une "vérité" mythique, consiste non seulement à reproduire le mieux possible la représentation supposée la plus réaliste de cette vérité, mais encore à accentuer ce clivage […], et enfin à accentuer l'authenticité "humaine" des personnages […]. ». *L'authenticité réside donc d'abord dans l'effort même de reconstitution (l'acte de représentation lui-même)*, voire dans l'acte d'interprétation de la réalité historique ainsi reconstituée, tout en résidant dans les personnages dont les costumes « collent à leurs peaux ». Jacques Aumont met en évidence la part qui revient à Brecht dans une telle démarche de mise en scène, mais surtout dans un tel discours *sur* la mise en scène, c'est : « une conception […] du costume [qui] le met au service, théoriquement du moins, de ce que Brecht appelait le *gestus social* de l'œuvre

[375] *Ibid*.

("l'expression extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne")[376].

Sur d'autres plans de la représentation filmique de l'Histoire, Aumont a mis en évidence une *pareille dualité du récit supposé fidèle et authentique du passé d'une part, et du message idéologique que celle-ci était censée véhiculer, de l'autre*. Le répertoire des gestes répond lui aussi à une double fonction : « 1) d'authentification discrète [à travers des éléments] puisés[…] soit dans le cérémonial exact du temps (le coup de chapeau lors du passage des plats), soit dans la tradition théâtrale (c'est-à-dire grosso modo la tradition classique revue par le XIX^{e} siècle; cf. l'abbé de Chalonges et les subdélégués) ; 2) de distinction entre deux groupes idéologiquement opposés : code gestuel figé des "sujets du roi", civils ou militaires / "liberté" d'allure des insurgés […] »[377]

C'est au niveau du langage que l'impossibilité de la représentation « authentique » est le plus clairement mis en évidence. L'opposition entre un « langage "noble" (en fait : celui du théâtre et de la littérature classiques revu et corrigé par le code de la politesse bourgeoise) [et d'un] langage "populaire" : aux métaphores et imprécations bibliques près, c'est le langage populaire du XX^{e} siècle ». C'est dans une note de bas de page que Jacques Aumont en tire une conclusion aussi tranchée qu'incisive : « Ici donc, aucun effet d'authenticité possible, ni dans le temps ni dans l'espace : aucun jeu par exemple sur un accent régional pourtant accusé […] "communautés idéologiques" luttent sur l'écran […] pour la possession de l'image qui ne peut leur être qu'alternativement consacrée […]. Un antagonisme qui insiste tellement dans tout le film qu'il entre en contradiction avec la contrainte de "l'authenticité" [...]. »[378]

Aumont poursuit son analyse en interrogeant le mode de représentation de l'époque des camisards ; ce mode reflète en effet « 1) une analyse de la situation historique représentée ; 2) un point de vue sur l'Histoire et sa représentation. »[379]

---

[376] *Ibid*., Jacques Aumont cite Barthes (« les maladies du costume de théâtre », in *Essais critiques*). Barthes à son tour évoque Brecht.
[377] Idem, p. 66.
[378] *Ibid*.
[379] *Ibid*.

Ce qui rend l'analyse particulièrement paradoxale, c'est que ces niveaux sont totalement imbriqués : si nous ne nous intéressons à la vision d'Allio sur les Camisards que dans la mesure où cette vision est génératrice d'images de film, comment pouvons-nous départager les images et les « visions » qui les sous-tendent, sachant que les cinéastes ont généralement une telle maîtrise du sens idéologique de leurs films que les discours extra-cinématographiques qui expriment ces contenus idéologiques renvoient toujours à des traces filmiques réelles ? Partir du discours du cinéaste a donc ceci d'aisé que ce discours renvoie presque toujours à des éléments du film présents et facilement repérables – d'autant plus qu'ils sont identifiables au niveau de la « dénotation » (le sens « premier »). Mais une telle analyse ne doit jamais se substituer à une autre, plus ardue et plus hardie, celle des images qui ne sont pas de simples illustrations mais des représentations, réussies ou non, mais diégétiques, « purement » filmiques.

Le travail herméneutique consiste, dès lors, à confronter les propos des cinéastes (ou de leur scénariste) aux images du film. Dans les entretiens que le cinéaste accorde à la presse (de gauche) généraliste, le discours d'Allio surprend (son lecteur d'aujourd'hui) par sa conviction et la vitalité d'un engagement politique dont son film lui sert d'*illustration* : si le spectateur voit le film comme une « *fable* », codé, mais suffisamment explicite : « […] il est clair qu'il peut penser au Viêt-nam, à l'Algérie, à l'Irlande, à toutes les luttes révolutionnaires […] La jeunesse, la liberté de mœurs, l'humour […] rappellent aussi mai 68. »[380]

Au niveau de la représentation filmique proprement dite de l'Histoire de l'époque évoquée par le film, celle des camisards, ce film se voulait parfaitement fidèle aux faits et au décor historiques, tout en construisant un univers cinématographique délibérément anachronique dans les détails, mais au service d'une authenticité supérieure, en quelque sorte, à la fois politique, au service de la cause du peuple, et aussi cinématographique, au service d'une image hétérogène mais formant un tout *vraisemblable* : « ...la fiction reproduit, chaque fois que possible, la lettre même des "journaux" de Mazel et de Bonbonnoux […] les formes narratives recourent, comme la garantie

[380] Jacques Aumont cite une interview du *Monde*, datée du 12 février 1972.

la plus naturelle, la plus évidente, aux sources documentaires les plus contemporaines possibles de l'événement décrit ».

Ce qui posera un double problème : d'une part celui de la contradiction inhérente d'un discours idéologique aussi explicite et d'une intention de représentation authentique de l'histoire, et d'autre part le problème de l'hétérogénéité des sources du cinéaste-historien et un manque d'articulations entre elles : « l'ennui, c'est d'abord […] la disparate apparemment impensée de ces sources de "formes historiques" du film. Entre par exemple les vêtements, majoritairement empruntés à un amalgame de peintres du XVII^{e} siècle, et les gestes, les comportements, le parler, des camisards, quelle cohérence, sinon celle de "l'effet d'époque", obtenu au prix d'un "flou artistique" total ? »[381]

C'est cette impossible exactitude ou authenticité de la représentation que montrent en effet cet "effet d'époque" et ce "flou artistique" – termes qu'il serait judicieux de priver de leur connotation négative, celle d'une critique de film –, qui sont, telle est mon hypothèse, les caractéristiques nécessaires et inévitables de toute représentation filmique de l'Histoire, par définition anachronique : « par exemple, la représentation du "peuple" par Le Nain ou par Callot, la juxtaposition de toutes ces images venues d'un peu partout contribue à ancrer le film dans l'atemporalité, l'anhistoricité, de l'idéologie vaguement libertaire et populiste que, pour tout potage, on retiendra en fin de compte comme celle des camisards. »[382]

Jacques Aumont attribue « la défaillance » du film à « l'illusion référentielle », qui confond signifié et référent, croyant ainsi pouvoir directement exprimer le réel ; un réel *qui n'est plus là*.

Nous aboutissons, de toute évidence, à une *aporie herméneutique*. La non-équivalence, la différence irréductible, la distance jamais nulle entre deux horizons de significations, dès qu'on change soit l'ancrage dans le temps (*autrefois*), soit l'ancrage dans l'espace (*ailleurs*), ou encore le point ou le moment de vue de l'observateur. Bien sûr, nous connaissons le dépassement théorique de cette aporie, la figure de *l'Analogue* proposée par Ricœur (cf. plus haut). Encore faudrait-il vérifier s'il peut véritablement émerger dans le processus de représentation cinématographique de l'Histoire.

---

[381] Jacques Aumont, p. 70.
[382] *Idem*, p. 70.

En résumé, dans le film d'Allio, des costumes se réfèrent aux gravures de Callot (début du XVII^e^) pour des Camisards qui n'étaient pas encore nés (fin du XVII^e^), joignant à leurs paroles (français du XX^e^, sans l'accent régional), des gestes théâtraux « dans la tradition classique revue par le XIX^e^ siècle », etc. – et pourtant le film *représente* une période donnée de manière *authentique* (« plus vraie que vraie »), en la reconstituant conformément à sa *visée* et en fonction d'enjeux du présent (tous azimuts : une idéologie marxiste qui oppose exploitants et exploités de toujours ; un message provietnamien circonstancié ; mais aussi le paysage sinueux, ensoleillé et consensuel de l'éternelle « douce France »[383]), en fonction aussi des enjeux du champ culturel (les protestants symbolisent le « progrès ») et du champ cinématographique, ainsi que de la position d'Allio dans ces champs (une volonté de renouveau esthétique et thématique au moment de l'essoufflement de la Nouvelle vague[384] qui s'était plutôt détournée de l'Histoire : la stratégie de l'hérétique, du « prophète »[385], etc.), en fonction aussi de stocks de connaissances historiques, d'horizons de significations et d'attentes partiellement communs (un savoir en partie scolaire : le spectateur se souvient du *fait* de la révocation de l'édit de Nantes…), etc. Ce passé, le film le convoque, l'explore, le reconstitue, le réinvente et – *in fine* – le produit.

[383] Même si les Cévennes, c'est un pays âpre et désert par ailleurs.
[384] Plusieurs années après la disparition de la Nouvelle vague, si l'on s'en tient à la conception la plus communément admise (cf. A. De Baecque, M. Marie, etc.).
[385] Pour l'emploi sociologique de cette notion, cf. P. Bourdieu, « Genèse et structure du champ religieux ».

6. Les représentations de la Seconde Guerre mondiale

6.1. Un imaginaire national et sa mise en cause

On parle de deux *ruptures* dans la manière dont les Français (et/ou le cinéma français) perçoivent (représentent) l'Histoire. Celles-ci se situeraient d'une part en 1958 et d'autre part en 1969. La seconde date correspondrait à la montée en puissance de l'*Histoire récente*, s'appuyant sur le « témoignage », qu'il s'agisse de la mise en évidence d'une « *vérité* » historique ou, pour d'autres, d'une « *obsession mémorielle* ».

Cette seconde rupture serait liée à des *événements politiques* ou judiciaires (procès Barbie, etc.), plus que cinématographiques. Les uns la situent aux alentours des années 1968/ 1969 (« mai » et départ « du Général »)[386], les autres plutôt à la décennie 1970/1980 (Pierre Nora ou Philippe Joutard). S'y ajoute l'examen d'autres périodes noires, vers la fin des années 90 (*Le livre noir du communisme*), etc. La vague mémorielle, si vague il y a, semble se perpétuer.

Quand et pourquoi, plus spécifiquement, le génocide juif devient-il un thème important ? Les avis divergent. Semprun parle d'un délai de 15 ans nécessaire pour se ressouvenir. D'autres parlent du canon gaullo-communiste et de son affaiblissement ou des films d'Ophuls et de Malle[387]. Si « rupture » il y a, comment la *dater* et l'*expliquer* ? La « chute du mur de Berlin » ? La fin de la guerre froide ? Les témoignages, jugés inintéressants pendant plusieurs décennies, ne deviennent « intéressants » qu'avec 30-40-50-55 ans… de retard quand ceux qui peuvent ou qui auraient pu témoigner sont en train de disparaître. La représentation (historiographique et cinématographique) de la *Shoah* n'est-elle pas la première tentative de réconciliation de l'Histoire avec la Mémoire, en ce que les mémoires individuelles concourent à une mémoire culturelle (dans le sens de Jan

[386] Pascal Ory, « Du bon usage des salauds », pp. 76-79.

[387] cf. aussi Annette Wieviorka, *Le témoignage a-t-il une valeur historique?*, conférence prononcée à l'Institut français de Budapest, le 6 juin 2000. (Historienne très sollicitée par les médias et le système politique, elle était entre autres membre de la Mission d'étude sur la spoliation des biens de Juifs et a publié notamment *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Plon, 1992).

Assmann : rituelle, institutionnalisée, mythique) tout en gardant un rapport en quelque sorte « personnel » avec ce passé, vecteur des actions du présent ?

Le nombre relativement limité de films (de fiction) historiques et les thèmes (en tout cas les plus en vogue d'entre eux, comme les nouveaux *Jeanne d'Arc* ou *Astérix*), ainsi qu'une analyse en termes de *longue durée* ne semblent-ils pas *contredire la thèse ci-dessus* ?

Le but sera ici de substituer à l'unique variable explicative « interventions et interdits politiques » une analyse multivariée, vérifier pour cela si l'argument politique tient, si les films français sur la Seconde Guerre mondiale sont effectivement aussi soumis aux aléas des changements de République et aux « allées et venues » du général de Gaulle qu'un certain nombre d'historiens, notamment, semblent le soutenir…

Plus que de causalités, c'est *d'affinités* qu'il faudrait parler entre programmes politiques et esthétiques[388], de réinterprétations de l'ordre du jour politique selon la logique spécifique du champ et souvent de *regard détourné* : lorsque les cinéastes se contentent de commenter « l'actualité de Vichy » dans la presse, tout en filmant autre chose.

Il faut en effet vérifier aussi, si « le syndrome de Vichy » touche bien le cinéma français. Henry Rousso, dans son livre célèbre accorde une importance particulière au cinéma des « années noires » (pour utiliser cet euphémisme consacré), en désignant d'emblée deux films documentaires comme étant les plus significatifs à cet égard : « Mieux que d'autres formes d'expression, le cinéma a permis, parfois, d'évoquer le refoulé et l'indicible, grâce à l'impact immédiat des images d'archives, ou la force des reconstitutions, aussi imparfaites fussent-elles : *Le Chagrin et la pitié* ou *Shoah* en sont deux exemples éclatants. »[389]

François Garçon, déjà, avait cité Henry Rousso, à propos de ces deux films. Est-ce que les idées de Rousso, à cet égard, font consensus, ou est-ce que Rousso a traduit en termes clairs un consensus qui avait déjà existé ? Toujours est-il que de l'avis général : « …ces deux films, grâce à la force de l'image et à la réceptivité plus

[388] cf. Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1973.
[389] Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy…*, p. 259.

large, plus forte, plus immédiate de leur audience (…), ont bouleversé la vision que la société française se faisait de la dernière guerre. »[390]

Mais Rousso ajoute aussitôt qu'à côté de quelques films symboliquement importants, l'ensemble de la production cinématographique n'est *pas* dominée, loin de là, par ce thème. Il cite des chiffres (contraires à son propos ; puis résout la contradiction en les « oubliant » après les avoir cités) : « Portant, la Seconde Guerre mondiale n'a pas inspiré un grand nombre de films, et encore moins de cinéastes. Entre 1944 et 1986, 200 productions ou coproductions françaises ont eu pour thème central l'Occupation, la guerre et la Résistance, ou ont utilisé l'époque comme cadre narratif […]. Dans ses périodes les plus fastes, cette production n'a jamais dépassé dans ses maxima les 7% de la production française totale, soit, dans les meilleurs cas, une dizaine de films dans l'année. »[391]

Ce constat sec ressemble à un aveu de la part de Rousso : ainsi, « *le syndrome de Vichy* », pour ce qui concerne le cinéma, *n'existe pas*. Mais il n'en reste pas là et propose une typologie des représentations dominantes par périodes de 5-10 ans, combinée à un décompte assez stérile du nombre de films présentés (sans le nombre d'entrées). Ainsi, à la Libération et pendant encore deux ans, un nombre très important de films sont produits, suivis de la « discrétion de la IV^{e} République : ni cette profusion [de 1944-46] ni cette touche de réalisme historique ne se retrouvent en 1947-58. »[392] Rendant justice au « *quotidien* » (Autant-Lara : *La Traversée de Paris*, 1956), le cinéma évoque « le collabo », mais pas la collaboration et *Nuit et Brouillard*, censuré et admiré, reste isolé.

Mais, comme la plupart des historiens, Rousso perçoit un tournant en 1958, avec le retour du vainqueur de 1944. Le changement de discours assez radical identifié par Rousso (exprimé d'abord en termes quantitatifs : 4 à 7% de la production entre 1959 et 62) signifie une double évolution, où apparaissent d'un côté des films délibérément gaullistes et de l'autre : tous les autres : des « anti-héros », comme Fernandel dans *La vache et le prisonnier* (ou dans *Marie Octobre* de Julien Duvivier, 1959), au prisonnier de guerre, « figure peu

[390] François Garçon, *Des noces anciennes*, (op. cit.) p. 10. La même idée a été développée par Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy* (cf. le chapitre sur la Seconde Guerre mondiale).
[391] Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy…*, pp. 259-60.
[392] Idem, p. 262.

gaullienne » (*Le passage du Rhin* d'André Cayatte, 1959 ; *Le Caporal épinglé* de Renoir ou les *Culottes rouges* d'Alex Joffré, 1962), et des films disparates, mais « à contre-courant », pour une raison ou une autre : *Vacances en enfer*, annonçant *Lacombe Lucien* (J. Kerchbron, 1961), mais aussi *Les honneurs de la guerre* (cf. l'analyse de Lindeperg), *L'Enclos* (voir : la mémoire juive en France), « peut-être le seul film qui se situe dans un camp de concentration », enfin *La Dénonciation* (Doniol-Valcroze, 1962) et *Muriel* de Resnais, évoquant la guerre d'Algérie.[393] Après la consolidation du pouvoir gaullien, et – ajoutons ! – la fin de la guerre d'Algérie (et alors que la crise de la *Nouvelle vague* aurait dû aider, en principe), la Seconde Guerre mondiale est moins centrale, mais relativement souvent évoquée, la production devenant encore plus disparate : « La diversification des années soixante. Après cette vague inspirée [entre 1959 et 62], la république gaullienne et les premières années Pompidou voient se maintenir l'intérêt pour la Seconde Guerre mondiale, (une trentaine de films entre 1963 et 1970), sans qu'il soit possible de définir une tendance claire. Tout se passe un peu comme si les différents discours possibles commençaient à s'équilibrer. »[394]

Rousso l'assure : *Paris brûle-t-il ?* et *L'armée de l'ombre* sont susceptibles de « s'équilibrer ». Il va même jusqu'à dire que « par sa qualité d'écriture […], son gaullisme discret […], cette œuvre aurait pu cristalliser une vision de référence… »[395]. Très « humain », le film de Melville ne correspond pas à l'idée « intemporelle et abstraite » de la Résistance incarnée par De Gaulle et véhiculée par Malraux, estime l'historien. Et tandis que « l'Occupation et la guerre se banalisent » (*La vie de château*, et surtout le « best-seller » de tous les temps : *La Grande Vadrouille*, 1966), Ophuls tourne déjà *Le Chagrin et la pitié…*[396]

« *La mode rétro* » : Celle-ci aurait commencé avec le film d'Ophuls, en 1971, avant d'atteindre son apogée entre 1974 et 1978 : « en 1976, avec onze films au moins, on retrouve un taux de 7% de la production totale, le même qu'en 1946. Pas de doute, le phénomène du

[393] Idem, pp. 263-265.
[394] Idem, p. 265.
[395] *Ibid*. Il pense clairement que non seulement il « aurait pu », mais qu'il « aurait dû ».
[396] Idem, p. 265-66.

miroir brisé a une réalité dans le cinéma français ».[397] Mis à part *Le Chagrin…*, Rousso identifie quatre catégories : « les procureurs », dénonçant Vichy, sous forme documentaire, le plus souvent, mais aussi sous forme de « reconstitutions historiques » (*Section spéciale* de Costa-Gavras, *Affiche rouge* de Cassenti[398]) ; et le seul film qui ne soit ni documentaire ni « de reconstitution » est une parabole absurde : *Les Chinois à Paris* de Jean Yanne (1973). Ces films seraient « tributaires d'une certaine auto-flagellation, où les Français apparaissent comme veules, sinon "fascistes" ».[399]

La deuxième catégorie est appelée : « *les chroniqueurs* ». « Ceux-là tentent de retrouver l'atmosphère de l'Occupation, dans une veine réaliste, imprégnée de souvenirs personnels ». Outre *Le Train, Les violons du bal, Les Guichets du Louvre, Souvenirs d'en France* ou *Un sac de billes*, il cite *l'Ironie du sort* d'Edouard Molinaro (1974), et *la Communion solennelle* de René Féret (1977), film sur la mémoire d'une famille de paysans, de mineurs. Ils parlent de l'Occupation « moins avec révolte que nostalgie », pourtant, « dans la plupart de ces films, la mémoire juive ou le souvenir du génocide jouent un rôle central ».[400] Rousso a raison, le paradoxe est saisissant : lorsque par exemple, un Michel Drach raconte l'histoire de son enfance de juif persécuté, il le fait en couleurs et avec une certaine nostalgie, à la recherche de la tendresse maternelle perdue, et c'est la société de son âge adulte, l'époque du cirque d'hiver « fané » qu'il montre amèrement, en noir et blanc.

« Les esthètes : certains ont marqué la mode rétro en lui donnant sa réputation de soufre et de scandale. » Il parle surtout de *Lacombe Lucien*, ce film qui a si fortement marqué les esprits (importance symbolique), sans être typique de la production française et même peut-être parce qu'il est atypique. Mais il cite aussi le film *Portier de la nuit* de Liliana Cavani[401] (1974), qui n'est pourtant pas un film

---

[397] Idem, p. 267.

[398] Ces deux films historiques (et beaucoup d'autres) sont catégorisés « films politiques » par certains dictionnaires de cinéma (Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy (éds.), Larousse, 1995), ce qui correspond à une définition peut-être un peu réductrice, en tout cas très répandue de ce type de films.

[399] Rousso, *Le syndrome…*, p. 267.

[400] Idem, p. 268.

[401] Ecrit avec deux « n » chez Rousso (p. 269.).

français, mais italien, puis *One, two, two*[402] de Christian Gion (1978), enfin : *Le bon et les Méchants* de Lelouch et le film français d'un cinéaste anglais : *Monsieur Klein*…

Il reste la dernière catégorie, celle des « *opportunistes* » : « ces films, en général de médiocre qualité, exploitent un genre précis, codé ; mais en le situant sous l'Occupation. »[403]. *Mais où est donc passée la 7e compagnie ?* de Robert Lamoureux (1973), et ses avatars représentent cette catégorie que rejoignent toutes sortes de films (oubliés, inconnus), jusqu'à la pornographie, pour étayer la thèse de Rousso : « Décortiquée en permanence, remâchée, érotisée, l'Occupation est devenue pour le Français des années 1970, toutes générations confondues, un objet familier, une référence habituelle, une présence continuelle. »[404]

Pendant le déclin relatif du thème entre 1978 et 87, que reconnaît Rousso lui-même, il y a eu tout de même *Le dernier métro* (figure du consensus) et *Papy fait de la Résistance* (1982) : « *Papy* est probablement le premier film sur l'Occupation où n'affleure à aucun moment la dimension dramatique des années noires, qui ne fait aucune sorte de concession au "contexte", qui ne respecte rien, ni personne. »[405] Un autre film consensuel : *Au revoir les enfants.* La période des années 1980 aurait rompu avec la tradition volontariste, didactique ou dénonciatrice de la mode « rétro ».

Lorsqu'un autre historien de renom, Philippe Joutard, évoque les influences réciproques entre cinéma et société dans la construction d'une image de la Seconde Guerre mondiale, il accorde moins d'importance aux films, tout en reprenant à son compte l'idée – qui fait visiblement consensus en France – selon laquelle *Le Chagrin et la pitié* fut un événement *historiographique* et *social* majeur, ce qui n'allait pas de soi pour un film documentaire. Après la Seconde Guerre mondiale, dans un premier temps, sous l'impulsion du général de Gaulle, « la France a su être fidèle à sa tradition héroïque. Il suffit de revoir les films sortis juste après la Libération sur la période… »[406]. Ensuite : le silence. « Et puis brutalement le réveil. Le 5 avril 1971, un film de Marcel Ophuls, *le Chagrin et la pitié* […]. »

---

[402] *One, two, two : 122, rue de Provence*, selon Prédal, *op. cit.*, p. 930.
[403] Rousso, p. 269.
[404] *Ibid.*
[405] Idem, p. 271.
[406] Philippe Joutard, « Une passion française : l'histoire », in *op. cit.*, p. 386.

La Résistance passe au second plan dans les années 1990 : « Sur les onze films consacrés depuis le début de la décennie 1990 à la période, un seul, *Lucie Aubrac* (1997), évoque "l'épopée de la Résistance" dans l'esprit des films de la Libération, deux autres traitent d'opposants au nazisme longtemps sous-estimés, ceux qui ont accueilli les Juifs persécutés (*Les Armes de l'esprit*, et *Tsedek, les justes*, 1994). Les huit autres mettent l'accent sur la persécution contre les juifs, les camps d'internement, les compromissions de Vichy et la Collaboration. »[407]

Quant aux autres événements mis à l'ordre du jour politique, les affrontements à propos du passé de la France, dont celui sur la Révolution était pourtant « le plus violent »[408], Philippe Joutard n'évoque pas le cinéma pour en parler (à deux exceptions près, à propos de la Guerre d'Algérie de *Avoir vingt ans dans les Aurès* de René Vautier, en 1971 et de R.A.S. d'Yves Boisset en 1973) ; c'est que les films historiques relatant la Seconde Guerre mondiale ont vraiment un statut spécial du point de vue du champ intellectuel (ou culturel), contrairement à d'autres films, sur d'autres périodes, certains de ces films sont en effet perçus comme des contributions directes aux débats historiques (voire comme éléments déclenchants) ; il est vrai que la Seconde Guerre mondiale elle-même semble être au cœur du débat sur l'Histoire ces trois dernières décennies.

Y a-t-il une cinématographie bien française, un canon « national » de l'image de la Seconde Guerre mondiale ? Par exemple l'image *française* de la *Libération*, avec foule en liesse dans la rue principale et la place centrale du village, avec un éventail des héros de la Résistance sur le balcon de la mairie : de *Babette…* au film de Téchiné, d'un tout autre genre : *Souvenirs d'en France*. C'est cette iconographie-là qui est *mise en doute* par *Les honneurs de la guerre* (Jean Dewever), où les habitants du village commencent la fête de la Libération trop tôt et après d'absurdes et ultimes combats meurtriers, les guirlandes et les lampions pendent dans le vide, dans un village *mort*. Ambigu, tendre et tragique (mélodramatique ?), basé sur une expérience similaire, *Après la guerre* de Jean-Loup Hubert (1989) traduit une même attitude. Idem pour *Hiroshima* : Resnais n'a qu'à faire allusion (hors-champ, monologue intérieur de Riva) aux

[407] Idem, pp. 388-390.
[408] Idem, p. 304.

festivités de la Libération pour dresser « le décor » de la tonte. (Nous connaissons peu d'adaptations littéraires, parmi les sources du cinéma des années noires, autres qu'autobiographiques. La fiction est-elle admise quand il s'agit d'aborder cette période ?).

Prenons l'exemple de Blier, pour montrer l'allégresse mêlée de gravité qui est celle de certains représentants de la *nouvelle génération*, face à cette période. Dans *Merci la vie* (1990) : après 1h 15 minutes d'intrigue un rien surréaliste mais contemporaine, on se retrouve tout à coup dans la France occupée, bande-son, bruit de bottes « typiques » – c'est-à-dire canonisés en tant que tels – aidant. Le tour de force : c'est que l'on est réellement happé par ces bribes de passé, l'image-temps qui devient brusquement *indécidable*, alors que Blier garde une distance ironique manifeste et construit une « structure en mise en abîme » : on y parle de la guerre au passé, l'homme paralysé se lève et sursaute : « j'étais comme ça, quand j'étais jeune ! », puis on se retrouve sur le tournage d'un film sur la guerre, mais… « ils tirent à balle réelle, ces enculés ! », l'on y déporte les juifs en noir et blanc (d'où un effet de réel !), tandis que le médecin, Depardieu, déclare : « je suis dans la Résistance, plus tard, je serai un élu gaulliste […] je serai une grosse ordure de droite. » – c'est ainsi que Blier entremêle les « niveaux temporels » et relie de façon on ne peut plus *intime* – sur un ton à la fois ludique et tragique – le passé au présent.

Verneuil (*Les Morfalous*) n'a pas pour ambition de représenter la guerre de manière « authentique », malgré une mise en récit et une conclusion, dans la pure tradition des récits historiques d'aventure, qui visent à accréditer cette « histoire vraie », ni même d'émouvoir : s'occupant des lingots d'or d'El Ksour, plutôt que des Allemands, après que 90% de ses camarades s'étaient fait massacrer, Belmondo dont la prothèse dentaire brille un peu trop, a, lui, le cœur à la plaisanterie.

Avant ce film, Gérard Oury utilisait lui aussi la Seconde Guerre mondiale comme *simple décor : La Grande Vadrouille*. Et Verneuil lui-même ne faisait pas autre chose avec *L'As des as* (sa carrière avait pris son envol avec *La vache et le prisonnier*). Et d'un autre côté *Lacombe Lucien*, qui tentait de poser des questions. Aujourd'hui ni l'une ni l'autre de ces deux tendances, divertissement et réflexion, n'existent, si ce n'est sous forme hybride : *Laissez-passer* (Tavernier, 2001),

Les uns et les autres (Lelouch, 1981), fidèle à la profession de foi (méta- ou sub-) historique du cinéaste, qui met en exergue cette pensée : « il n'y a que 2 ou 3 histoires qui se répètent dans la vie des êtres humains… », film conçu « à partir de la mémoire des uns et des autres ». Moscou, Paris et les Etats-Unis se mêlent et se ressemblent. Le ton ne devient véritablement grave, que lorsque l'on voit des juifs marcher vers les chambres à gaz.

Nous avons déjà cité le livre de Sylvie Lindeperg, en parlant de la théorie et de la méthodologie générales de l'étude de la représentation cinématographique du passé. Nous y reviendrons ici brièvement pour en évoquer certains passages qui ont trait plus directement à l'analyse au cinéma mettant en scène la Seconde Guerre mondiale. Après le livre de Sylvie Lindeperg sur ce thème, il reste en effet peu de choses à rajouter à l'histoire des représentations cinématographiques françaises de la Seconde Guerre mondiale. Pour ce qui concerne en tout cas la période 1944-1969. Mais c'est surtout la manière de procéder de l'auteur, à la fois rigoureuse et démystificatrice, qui peut servir d'exemple. Ayant parcouru l'ensemble des approches théoriques et ayant allié la démarche historienne à une analyse bourdieusienne, Sylvie Lindeperg combine avec bonheur l'ensemble des différentes approches théoriques possibles et pose les questions les plus importantes, souhaitant tenter « de comprendre comment l'histoire de la Seconde Guerre mondiale avait été convoquée, refigurée et "réinventée" par le cinéma français en fonction des enjeux multiples du temps présent. »[409]

Tout en reprenant à son compte l'idée selon laquelle la France serait hantée par son passé, elle reformule la problématique : « à la métaphore de Stanley Hoffmann cernant la "spécificité française" dans le poids d'un passé qui remonterait toujours […], j'ai ainsi préféré, dit-elle, le questionnement ouvert par Finley ou Duby sur le choix, les usages et la mise en légende du passé. »

Tout en souscrivant à son approche en termes d'usages du passé, nous considérerons que ces « usages » constituent un « rapport », qui va au-delà d'un « usage au service de » (car l'historienne sous-entend le plus souvent un usage *politique*). Cet usage est bien plus une

[409] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, CNRS, 1997, pp. 7-8.

réinterprétation extrêmement complexe qui relève de la culture, au moins autant que de la politique. Nous pouvons avoir l'impression que les films sont eux-mêmes très politiques, c'est oublier que ce que nous « recevons » la plupart du temps, c'est la réception des films et non pas les films directement, bref : le *champ intellectuel* hyper-politisé a tendance à politiser l'ensemble des sous-champs, y compris cinématographique : ce qui « fait l'événement » ou « a fait l'événement », c'est le « film historique politisé » : ce n'est pas *Perceval le Gallois*, mais *L'Anglaise et le duc*. Ce sont les agents hétéronomes du champ, journalistes de la presse non spécialisée (journal de 20 heures) ou semi-spécialisée (pages cinéma du Monde, Télérama…) qui réservent un accueil triomphant aux films historiques « politiques ». (cf. : la réception des films de Costa-Gavras).

Libération, tout en reconnaissant l'intérêt artistique du film, traite Rohmer de sadien, mais aussi de « sadique » (sic !), mais s'appuie sur des éléments esthétiques pour le démontrer : « …plan large, pour mieux goûter à l'effroi de quelques rares gros plans (cheville, visage), aiguisés comme des lames de guillotine ? »[410] La place de Rohmer sera ainsi définie en fonction de ses positionnements esthétique et politique, les deux le plaçant dans une position doublement marginale, remarquable et remarquée en tant que telle : « Se sachant pertinemment réactionnaire dans son propos, autant qu'avant-gardiste dans sa forme, Rohmer jouit d'être doublement à contre-courant. », « …*l'Anglaise* n'étant pas, du coup, un film à thèse mais un geste de solitude forcenée, de fierté recluse, de croyance et de foi. »[411]

Cet article donne une définition spontanée de la posture rohmerienne, mais assez explicite et presque sociologique. Les confrères de l'auteur, se situant dans la même zone (approximativement la « gauche libérale ») de l'espace public, sont moins nuancés : *Le Nouvel Observateur* ne titrait-il pas sur l'UDF, en parlant de *l'Anglaise et le duc* : « La révolution selon l'UDF » [sic !] « Angelo Rinaldi a vu le film d'Eric Rohmer et il n'en a pas cru ses yeux : les aristocrates y sont dépeints comme des saints et les sans-culottes comme des démons ! »[412]

---

[410] Philippe Azoury, « Rohmer Royal. "L'Anglaise et le duc" associe un tour de force technique à une affirmation politique radicale », *Libération*, 7.11.2001.
[411] *Ibid.*
[412] In *Le Nouvel Observateur*, 6-12 septembre 2001, p. 110.

Cette formule provocante et hyper-politisée relève de la stratégie éditoriale, donc du fonctionnement du champ intellectuel / du champ journalistique, car l'article lui-même est beaucoup moins caricatural.

La presse spécialisée des années 1990-2000, loin de l'engagement ouvert des années 1970, préfère élever le contenu politique (ou vu par les quotidiens et hebdomadaires politiques *comme* étant politique) à un niveau philosophico-littéraire. Le passage cité ci-dessous montre que la presse spécialisée peut être autant *hors sujet* que les quotidiens (politisés), mais d'une autre manière : les développements littéraires (retour aux sources de l'adaptation rohmerienne, perçues comme *la* « réalité historique » à laquelle il faut rapporter les « faits » présentés par le film) ou philosophiques (la Terreur comme menace multiforme, mais métaphysique), en un mot : intellectuels, s'y ajoutent aux analyses de films. Car c'est dans le champ culturel-intellectuel qu'il s'agit de définir et d'affirmer sa position. Le plus étonnant, c'est que ce passage ne traduit pas tout à fait la teneur de l'article qui s'éloigne moins du film que le paragraphe mis en exergue par les rédacteurs des *Cahiers* ne pourrait le laisser croire : « Pour Marc Fumaroli, historien de la littérature, *L'Anglaise et le duc* est plus qu'une simple reconstitution historique : Rohmer propose, à travers son film, une phénoménologie de la première Terreur moderne en laissant le soin au spectateur d'en tirer les conclusions sur la nature politique de la liberté. »[413]

En réalité, l'auteur, investi d'une autorité que lui confère le label « Académie française », se saisit de l'occasion de pouvoir s'exprimer dans les colonnes des *Cahiers*, première revue de cinéma, pour dénoncer une décision du jury de sélection de Cannes, institution centrale du champ cinématographique ; mais replaçant ce conflit dans la perspective d'une lutte au sein du champ culturel : « Qu'un tel film ait été banni de la sélection française au Festival de Cannes en dit long sur les œillères illibérales qui orientent la politique de notre *establishment* culturel. […] Si "l'exception française" devait se résumer pour nos cinéastes à l'interdiction *de fait* de sortir d'un stock contingenté de lieux communs convenus, il ne faudrait plus s'étonner

[413] Paragraphe [non signé] mis en exergue en haut de l'article de Marc Fumaroli, « Cinéma et Terreur », p. 42.

que notre "image" et notre "rayonnement" ne soient plus qu'à usage interne. »[414]

De même, *Le Monde* commence son article sur le festival du film historique par une phrase qui, programmation aidant, montre le lien direct qui est systématiquement établi entre la politique et le cinéma historique, une stratégie d'actualisation niant implicitement la passéité du passé : « Le festival international du film d'Histoire de Pessac, qui avait pour thème la justice, a montré une fois de plus que, pour être consacrée à l'Histoire, cette manifestation conserve une formidable aptitude au télescopage avec l'actualité […] C'est ainsi que "Révoltés et résistants", alors que s'achevait l'instruction de l'affaire Papon, avait profondément secoué [les festivaliers] »[415].

Jean-Noël Jeanneney, président, puis président d'honneur du Festival, insiste pourtant sur l'intérêt scientifique de la manifestation[416], tandis que la programmation mêle thèmes clairement historiques (« Le temps des colonies », 1990) et autres, plus ambigus (« L'argent », 1996 ; « Bilan du siècle », 1998 ; voire « L'homme et la mer », 2002), films historiques et « films-qui-sont-des-documents-historiques », au sens de Marc Ferro.[417]

Pour justifier le choix de la période d'analyse (1944-1969), Sylvie Lindeperg donne d'ailleurs des raisons politiques (départ du général de Gaulle), mais surtout générationnelles, culturelles (avènement de la télévision), et cinématographiques (nouveau type de représentation) : « …la notion de génération explique en partie le choix de la date butoir : en 1969 fut tourné puis présenté au public *L'armée des ombres*, dernière fiction conçue par un cinéaste issu de la génération de la guerre, ayant de surcroît combattu dans les rangs de la France libre. Quelques mois auparavant, Marcel Ophuls avait entrepris le tournage du *Chagrin et la pitié*, inaugurant une nouvelle phase de l'appel et de la représentation cinématographiques du passé. »[418]

Nous en retiendrons qu'à tous égards, 1968-70 constitue un tournant, d'autant plus que le film de Melville est non seulement le

---

[414] Marc Fumaroli, art. cit., p. 46.
[415] Pierre Cherruau, « Pouvoir des juges, pouvoir des médias », *Le Monde*, jeudi 29 novembre 2001, p. 17.
[416] Jean-Noël Jeanneney, www.cinema-histoire-pessac.com
[417] cf. www.cinema-histoire-pessac.com
[418] S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, pp. 9-10.

dernier film d'un ancien Résistant, mais aussi un des premiers qui rompent avec la représentation consacrée de la France héroïque.

Pour Sylvie Lindeperg, le film est très intimement lié au politique, en tout cas durant la période historique considérée, 1944-1969. Aussi examine-t-elle la reproduction cinématographique dans cette perspective (sans jamais la réduire à un rapport de « déterminismes »). Elle résume la longue décennie 1958-1969, riche en films sur la Seconde Guerre mondiale, de la manière suivante : « Marquées par l'installation au pouvoir du général de Gaulle, la réforme de la censure d'Etat, le coup de force des jeunes Turcs de la revue jaune et la réorganisation de la profession cinématographique, les années 1958-1959 constituèrent également une période charnière dans les modes de représentation de la Seconde Guerre mondiale. En 1957, *Les Louves* (Luis Slaslavsky) avait été la seule fiction tournée sur les années noires […] ».

Pour elle, très clairement, c'est en 1958 qu'apparurent les premiers signes d'un retour en force de l'Occupation sur les écrans français. Henri Decoin avec *La Chatte*, Julien Duvivier avec *Marie-Octobre* et surtout *Hiroshima mon amour* (nous savons qu'à l'origine, l'idée de *Hiroshima mon amour* vient des Japonais…). Mais les données *quantitatives* semblent confirmer la théorie de Lindeperg : « Le marché se réveilla l'année suivante avec dix films réalisés sur la guerre, la Résistance et l'Occupation. Ce regain d'intérêt ne se démentit pas tout au long de la décennie : plus de soixante-dix films furent consacrés à la Seconde Guerre mondiale parmi lesquels figurent quelques-uns des plus grands succès commerciaux des années soixante (*La vache et le prisonnier*, *Babette s'en va-t-en guerre*, *La Grande Vadrouille*…). »

Dès lors, elle tente de redéfinir l'hypothèse politique citée ci-haut, dans des termes plus souples, en termes de « *concordances* ». Plus haut, nous avions déjà parlé, citant Jacques Leenhardt, « d'*affinités* » entre discours/ événements politiques et représentations du passé par l'art : « Le trait le plus marquant de cette abondante production réside dans la coïncidence entre le "règne" gaullien et la reviviscence durable de la geste héroïque. [...]. Film-clef de la période en raison de l'importance des moyens financiers engagés, de la multiplicité des participants et de la complexité des arbitrages qui en résultèrent, *Paris brûle-t-il ?* dévoile exemplairement les enjeux qui motivèrent ce retour de l'événement. Hantée par l'ombre des gaullo-communistes, la

résurrection du modèle héroïque s'enrichit du bourgeonnement d'un genre nouveau, la comédie résistante […]. »[419]

Ces succès commerciaux rejoignent les intentions de l'Etat : pendant ses premières années, la V^e^ République demande en effet à des films sur la Résistance, nombreux (de *Babette s'en va-t-en guerre* à *Paris brûle-t-il?* ou *L'Armée des ombres*), de se constituer en légende populaire du gaullisme.[420] L'*orthodoxie* se double d'une *orthopraxie*. Par la suite, ce cinéma instrumentalisé disparaît progressivement (mais jamais complètement.) Toutefois, les « iconoclastes » apparaissent tôt ou tard : « A la dérision respectueuse, certains réalisateurs préférèrent l'affrontement. Explorant de nouvelles zones d'ombres du passé […], ce cinéma, à la diffusion nettement plus confidentielle, prenait directement à partie les mythes mystificateurs de l'histoire officielle. Objet de scandale, victime de l'ostracisme conjugué des pouvoirs politiques et des exploitants, le film méconnu de Jean Dewever, *Les honneurs de la guerre*, inaugura une nouvelle phase dans l'instrumentalisation de la Seconde Guerre mondiale ; celle-ci servit de prétexte au réalisateur pour porter un regard personnel sur le conflit algérien et contester le cinéma héroïque, dont il forgea, en quelque sorte, le contre-type. »[421]

La cinquième partie du livre de Sylvie Lindeperg s'intitule « Le retour de l'enchantement (1958-1969) », et se compose de trois chapitres : les trois moments (ou trois aspects) du film historique de la fin des années 50 et des années 60.

Le premier moment est celui de la nostalgie de l'âge d'or, la sédimentation de l'imagerie : « le cinéma de la V^e^ République renouait avec l'imagerie romantique et rocambolesque des résistants dynamiteros […], une représentation "épinalisée" du résistant. »[422] Lindeperg classe *L'Armée des ombres* dans la catégorie des films nostalgiques ; en tout cas, il n'est pas « épinalisé », et pour cause : Melville fut lui-même résistant[423]. Je ne pense pas qu'on puisse mélanger *L'armée* et *Babette*, bien que le Général apparaisse en personne dans les deux films ; le film de Melville est une vision « de

[419] S. Lindeperg, *op. cit.*, p. 327.
[420] cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire » (op. cit.)
[421] S. Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, pp. 327-328.
[422] Idem, p. 331.
[423] Et il avait tourné *Le silence de la mer.*

l'intérieur », basée sur ses expériences personnelles ; et la cruauté, même rationnellement justifiée, de l'étranglement au torchon d'un homme dont les yeux disent toute sa peur et réveillent non la pitié, mais la solidarité, prouve qu'il échappe à la *liturgie* (les schémas consacrés). Pour les autres cinéastes, ils avouent après coup s'être conformés à des demandes expresses : « Réalisant la *Ligne de démarcation*, Claude Chabrol avait conscience de se référer à un dispositif de figures imposées, régi tout à la fois par les lois du légendaire et les spécificités du genre[424] : "j'ai eu l'impression de faire un épinaloscope, de montrer les choses telles qu'on voudrait les figer. Je ne crois pas que ce soit d'une très grande vérité […] au niveau de la vue d'ensemble, je trouve que ça obéit parfaitement à la codification admise de tous les films de Résistance. C'est-à-dire : tous les occupants sont des méchants avec une petite nuance c'est-à-dire que les gens de la Wehrmacht sont moins méchants que les gens de la Gestapo et bien entendu toute la France est résistante à l'exception de quelques salauds, idiots. […] j'ai suivi ce schéma-là, parce qu'il m'était demandé." »[425]

Le « deuxième moment ». En deuxième chapitre de cette partie, intitulé « le jour le plus drôle », Lindeperg parle de ces grands succès commerciaux : *Babette…*, *La vache*, *La Grande Vadrouille*… Anachroniques et consensuelles, « ces comédies résistantes popularisèrent auprès de jeunes spectateurs le mythe de l'infaillibilité française tout en limitant le conflit à sa seule dimension patriotique. Sous la forme dérivée du chauvinisme grivois, elles remplissaient une fonction identique à celle de *Paris brûle-t-il ?* […] »[426] Cette fonction patriotique était particulièrement actuelle dans un contexte marqué par la guerre d'Algérie.

La justification de la date butoir de l'ouvrage (1969) – par le concept de génération – est très intéressante : il s'agit « de suivre jusqu'à son terme la trajectoire d'un groupe de cinéastes dont la carrière fut marquée par la période de l'Occupation », bref : retenue

[424] Sans oublier les pressions de la censure qui semblent encore plus difficiles à être contournées, suite au décret du 18 janvier 1961.
[425] p. 342. Sylvie Lindeperg cite le témoignage de Claude Chabrol dans *Le cinéma de l'ombre* de Pierre Beuchot.
[426] *Idem*, p. 374.

« comme variable pertinente mais non discriminante, la notion de génération explique en partie le choix de la date butoir… ».[427]

C'est l'année de *L'Armée des ombres*, « dernière fiction sur la Résistance conçue par un cinéaste issu de la génération de la guerre » et l'année où le tournage du *Chagrin et la pitié* fut entamé. Parler d'une génération de la guerre, c'est opposer, implicitement, ceux pour qui la guerre est une « image–mémoire » (c'est le thème du livre de Sylvie Lindeperg), à ceux qui leur succèdent et en montrent une « image–histoire ». A notre sens, c'est précisément par ce qu'il est difficile de surestimer l'importance des *générations*, qu'il nous paraît important de comparer les films tournés par des réalisateurs issus de générations différentes.

D'autres arguments plaident également en faveur de cette césure à la fin des années 60 : 1) fin de la domination du cinéma, détrôné par la télévision (appelons cela : l'évolution des rapports de force au sein du *champ culturel*, sa restructuration) ; 2) la démission du général de Gaulle qui quitte la scène politique : c'est le départ du vétéran de la guerre et le « début de la fin » d'une certaine forme de l'exercice du pouvoir[428], y compris culturel, que nous exprimerons en termes d'*autonomisation* relative du *champ culturel* en général et du champ cinématographique en particulier.

Deux générations participent essentiellement à cette production : celle qui a déjà la quarantaine (Autant-Lara, Christian-Jaque) pendant la guerre et celle qui était enfant à ce moment-là : Deville (*Martin soldat*), Rappeneau (*La vie de château*). Ils sont nés à 30 ans d'écart ! Melville est entre ces deux générations-là.

Adolescent pendant cette période, Jean Dewever représente le « troisième moment » ou le « troisième chemin » du cinéma français de cette période : ni le canon classique de la Résistance héroïque, ni les comédies anachroniques, mais une certaine indépendance d'esprit, sans doute le plus proche du pôle « avant-garde en quête de consécration » du champ…

Dewever s'est en effet attaché à rompre avec les canons[429] : *Les honneurs de la guerre* fut de ce fait confronté à l'hostilité du pouvoir,

---

[427] Lindeperg, *op. cit.*, p. 9.

[428] cf. pp. 9-10.

[429] Ce chapitre a deux titres, l'un dans le corps du texte, l'autre dans la table des matières : « La censure ou le scandale ». « De l'autre côté du miroir » [!]

à l'indifférence des spectateurs… mais soutenu par la profession (pétition en faveur de sa programmation signée de Chabrol, Resnais, Varda…). Ce film illustre le caractère intrinsèquement dual de la position d'un cinéaste : Dewever qui avait lui-même produit son film a mis 20 ans à rembourser ses dettes, mais a acquis ses lettres de noblesse cinématographiques avec ce film : capital politico-économique d'un côté, capital spécifique de l'autre…

Il faut ici évoquer trois autres éléments relevés par Sylvie Lindeperg, trois autres innovations de Dewever. Premièrement : ce film a tenté de représenter le soldat allemand autrement, loin de la brute habituelle, mais aussi de l'officier raffiné, mélomane et… francophile. Comme stratégie d'authenticité, cette volonté de « réalisme » l'a poussé à faire appel à des auteurs allemands chargés de réécrire et traduire les dialogues, etc. Le film a fini par être accusé de présenter « des Français insuffisamment glorieux et des Allemands trop sympathiques »[430]. Paradoxalement, l'autre « nouveauté », c'est précisément un désintérêt à l'égard du thème de la Seconde Guerre mondiale qui devient simplement l'allégorie de la guerre, au service d'un message pacifiste, en pleine guerre d'Algérie, ce fut en tout cas le but, de l'aveu même de l'auteur. Sauf que le film n'a pas été compris ainsi, sans doute a-t-il trop bien réussi à le rendre historiquement authentique, se laissant entraîner dans un piège qu'il s'était lui-même tendu : comment en effet ne pas avoir envie de trinquer avec ces braves soldats allemands qui s'emparent en chantant de belles bouteilles de bière bien fraîches et n'ont que faire de la guerre (rien à voir avec le fanatisme de l'officier du *Vieux fusil*) ? Que ce soit Jancsó ou Dewever qui qualifie son propre film de représentation « allégorique », de « message politique déguisé », etc., c'est presque toujours le « déguisement » qui l'emporte, aux yeux des spectateurs : le passé perçu comme tel. Jancsó a en effet beau expliquer mille fois que les *Sans-espoirs*, ce n'est pas le XIX^e^ siècle, il a beau rendre les costumes anachroniques (ce que ne fait pas Dewever !), c'est le *thème* manifeste qui l'emporte dans la perception qu'ont les spectateurs du film, dans leur majorité, *et* les autorités. A fortiori, dans le cas des *Honneurs*… qui se veut authentique en même temps que « anti » guerre d'Algérie. Le spectateur perçoit surtout cette intention d'*authenticité*.

[430] Lindeperg, p. 383.

Troisièmement, le film innove par son mode de représentation (même si la *Nouvelle vague* est arrivée depuis deux ans), Dewever, sans doute mû par le refus du film de guerre – qui exalte l'héroïsme belliqueux –, autant que par celui de la guerre elle-même, adopte une posture de contestation à la fois politique et esthétique, inséparablement : « à la logique du film de guerre et de "l'image-mouvement", se substituait celle du film de paix et de "l'image-temps" : son récit s'arrête lorsque, la trêve ayant été rompue, la logique guerrière reprend ses droits. Afin de ne pas souscrire au romantisme de la mort au feu, la caméra fixe filme, pour seul cadavre, celui d'un petit chien secoué par une rafale. Aucune musique ne vient sublimer l'amorce de combat sur laquelle le film se conclut. »[431]

Et le spectateur sait que ce sont des soldats allemands ivres morts qui meurent dans ces ultimes fusillades absurdes. Mais la *vision du monde* que livrait Dewever n'était pas du goût du public français.

Naomi Greene insiste sur un autre aspect des relations politique–cinéma, le gauchisme, 1968. Si on suit le cheminement de sa pensée, Dewever aurait dû être accueilli en triomphe, par le public intellectuel : « à partir des années 1970 la nouvelle gauche antiautoritaire ou *gauchiste* [en français dans le texte !] a fait irruption avec la révolte des étudiants en 1968, l'affaiblissement de la censure, l'importance croissante de l'histoire culturelle ou *histoire des mentalités* [en français dans le texte !]. Tout cela contribuait à l'explosion du cinéma remettant en cause les images traditionnelles du passé français.[432] […] La bataille de la mémoire, menée par les films *rétro* [en français dans le texte !], a souligné certaines des divisions les plus profondes de la société française, qui avaient été masquées, refoulées par le mythe de l'Unité Nationale [et en particulier] "le mythe de la Résistance"[…] »[433]

Brassant un portait de la France telle qu'elle a été représentée au cinéma, Naomi Greene insiste dans tout son livre sur le thème de la *mémoire* et en particulier la mémoire des « *années noires* ». Tout aurait commencé avec *Le Chagrin et la pitié*, puis c'est le foisonnement des films sur la Guerre, s'inscrivant dans une mode plus

---

[431] Lindeperg, *op. cit.*, p. 395.

[432] Et de citer *Lacombe Lucien* et *Le Dernier Métro*.

[433] Naomi Greene, *Landscapes of Loss. The national Past in Postwar French Cinema*, p. 9.

générale, estime-t-elle : *la mode rétro* (en français dans le texte). Cette obsession, ce retour des années 40, est perceptible dans des domaines très divers : « …la mode, la discipline historique, le journalisme, et de la façon la plus visible : le cinéma. Entre 1974 et 1978, 45 films ayant pour sujet la Seconde Guerre mondiale ont été tournés, plus que pendant toute la décennie précédente. Rien qu'en 1976, *la mode rétro* a marqué 11 films de son empreinte, soit *7% de la production totale*. »[434]

On voit ici, à l'épreuve des chiffres, à quel point une « mode »[435] est loin d'être un phénomène majoritaire. La mode, comme phénomène intellectuel, est ce dont on croit que tout le monde parle, alors qu'il peut s'agir simplement de la modification des schémas de *perception* qui prévalent à une période donnée dans un espace social donné, sous l'impulsion du champ politique par exemple.

De même, *Le Chagrin et la pitié*, même 30 ans après, apparaît comme « le film » qui a tout changé : les manuels d'Histoire ne reproduisent-ils pas cette « obsession » du film d'Ophuls, au point que l'on retient le jour exact de sa sortie et qu'on l'enseigne aux jeunes lycéens : « Le choc de la vérité : le 5 avril 1971, le *Chagrin et la Pitié* est présenté à Paris. [Le film] provoque une véritable révolution dans les médias français […] »[436]

Dans sa première sous-partie, Greene parle essentiellement de trois films, qu'elle estime être les trois plus importants dans cette perspective, outre le documentaire d'Ophuls, il s'agit, sans surprises, de *Lacombe Lucien* (Malle) et du *Dernier métro* (Truffaut).

François de la Bretèque a une autre explication[437] du retour de la volonté de « filmer le passé » au moment où s'essoufflent « les nouvelles vagues » dans les années 70. Il reprend donc à son compte l'autodéfinition de la Nouvelle vague, qui se voulait résolument

---

[434] Naomi Greene, *op. cit.*, p. 65.

[435] Au fil du temps, d'après sa définition classique (Simmel, par exemple), la *mode* devrait être suivie par de nouvelles catégories de personnes (en l'occurrence : de cinéastes), tandis que les premières s'en détourneraient… La « mode », si mode il y a, ne semble ici servir qu'à *se distinguer*, se démarquer (c'est sa première fonction), mais non à être suivie…

[436] Jean-Pierre Bertin-Maghit, in Régis Bénichi, Marc Nouschi et alii, *op. cité*, p. 441.

[437] François de la Bretèque, Le film en costumes : un bon objet ?

tournée vers le présent – une « identité » que les effigies de la *Nouvelle vague* – comme Truffaut – sont les premiers à faire évoluer.

Au sein du champ culturel, la spécificité de l'Europe se pose avec plus d'acuité encore : ne dénonce-t-on pas souvent les libertés que prend Hollywood avec l'Histoire, l'instrumentalisation du passé, à l'inverse des cinémas du Vieux Continent ? Tantôt c'est *Le Monde* qui dénonce à sa une (!) la censure qui frappe les films américains[438], tantôt c'est *Courrier international* qui cite longuement un lecteur expliquant les « entorses » à la vérité historique, y voyant une montée du « révisionnisme [sic !] » : « Pendant la Seconde Guerre mondiale, un sous-marin allemand a été capturé par les Britanniques, mais le film américain met en scène des Américains ; un autre film dépeint les soldats britanniques comme des bourreaux nazis… Mais ce n'est pas grave, n'est-ce pas, ce n'est que du cinéma ! […] »[439]

Pierre Sorlin a tenté d'analyser la place de la Seconde Guerre mondiale (entre autres) dans le cinéma européen « en tant que tel » : et il constate certaines convergences.

Les films historiques servent les traditions nationales de chaque pays, tout en se retrouvant sur certains schémas communs : personnages célèbres, découpage de l'Histoire en périodes historiques, etc. Il distingue deux grands types de films historiques (dont la proportion resterait approximativement constante, y compris après la *Nouvelle vague*), les films nostalgiques (« the charm and flavour of older time »), y compris dans leurs titres ou représentant des personnages « importants »

A partir des années 1960, alors que rien ne change en apparence (la plupart des films s'attachent à l'authenticité des costumes et des héros), notamment sous l'impulsion de la télévision qui consolide les acquis de la *Nouvelle vague* : l'histoire commence à ne plus être une réalité préexistante, mais un ensemble de points de vue, de témoignages, de récits partiellement contradictoires, etc. (le seul exemple français que donne ici Sorlin étant le film de Resnais, *Stavisky*…).[440] En tout cas, la conclusion de Sorlin est ambiguë : oui, il existe un cinéma européen (notamment dans sa représentation de la

---

[438] *Le Monde*, juillet 2002.

[439] *Courrier International*, du 14 au 20 décembre 2002. (Courrier du lecteur signé : Eudes Semeria)

[440] Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies* 1939-1990, p. 176.

société – famille, classes moyennes –, et dans une certaine mesure dans celle de l'Histoire : « la guerre secrète », etc.), mais il est en réalité plutôt « occidental » (fortement influencé par Hollywood) qu'européen, et la réception était très différente dans les quatre pays étudiés (le cinéma comme objet de pratiques sociales).[441]

Hélène Puiseux, dans son livre *Les figures de la guerre*[442], replace un thème récurrent des films historiques – la guerre – dans son contexte iconographique (l'image cinématographique de la guerre s'insère dans l'histoire de l'art…) et son environnement de production internationale (le cinéma allemand élabore le premier, dès le début de la Première Guerre mondiale, l'iconographie de la guerre des tranchées, reprise par les Actualités françaises et autres, puis le cinéma hollywoodien établit les « règles » de la fiction de guerre).[443]

Il existe un *imaginaire commun de la guerre* : les combats aériens, le feu qui sort de la gueule des batteries antiaériennes, leur bruit – ou celui des sirènes ; tout cela fait partie d'un imaginaire commun – visuel et sonore – de la Seconde Guerre mondiale. Nous pourrions aussi bien parler d'un *canon* bien codé et bien rodé de la représentation de l'événement, basé au départ sur un *vécu* (celui des cinéastes et des spectateurs), mais devenu par la suite schéma de représentation dont le code est transmis de génération en génération. N'est-ce pas avec la valse des avions dans le ciel que commence *La vache et le prisonnier ?* (Pour une prise de distance par rapport à cette tradition cinématographique, voir la manière dont Truffaut jongle avec les éléments de ce canon dans *Le Dernier métro* : télescopages, surimpressions, etc.)

La représentation de l'Histoire, depuis le tournant réflexif, est en effet un ensemble complexe de savoirs (et d'images) et de savoirs supposés (de savoirs sur les savoirs et sur les images, « omniscience » du spectateur), de savoirs tacites et de schémas de perception incorporés auxquels les films les plus divers des deux pays renvoient, a fortiori lorsqu'il s'agit de la Seconde Guerre mondiale. *Affiche rouge* de Cassenti (1975), pour prendre un autre exemple, met en scène la

---

[441] Idem, p. 219. et suite.

[442] Hélène Puiseux, *Les figures de la guerre*, représentations et sensibilités, 1839-1996, p. 183-208.

[443] cf. Patrick Brion, *Les figures de la guerre. Les grands classiques américains : des « Cœurs du monde » à « Platoon »,* 1996.

guerre à travers une mise en scène théâtrale, mettant au premier plan les problèmes de représentation et la réflexion sur la forme. (Il reprend la même « construction en mise en abîme » avec *la Chanson de Roland*, cinq ans plus tard).

Symbole parfait de la Guerre que *subissent* les gens simples, les bombardements et leur lot d'immeubles *poétiquement démolis* sont des ingrédients auxquels on renonce rarement. C'est le cas aussi dans *Le printemps de Budapest* de Félix Máriássy qui a lui-même contribué à créer ce standard de la représentation ou encore aujourd'hui : *Laissez-passer* de Tavernier. (Nous pouvons également citer un exemple tchèque, car ce *canon* est international, ou en tout cas européen : *Divided we fall* de Jan Hrebejk.)

Quant à l'ennemi allemand commun, sans parler de l'uniforme des soldats et SS, leur langue est comme transformée en *bruit* (c'est un *choix* fréquent que de les faire parler dans leur langue maternelle, sous-titrée ou non, pour les rendre plus effrayants.)

Les traits principaux de la représentation de la Seconde Guerre mondiale sont les suivants :

a) Construction de l'authenticité : explicitation des conditions de mise en récit (pour balayer les reproches d'inauthenticité). Construction extra-diégétique de l'authenticité : conseillers historiques, documentation imposante, etc. Construction canonisée de l'authenticité : documentaires et actualités insérés dans le film (stock-shots).
b) Couleurs désaturées.
c) L'individu placé au centre.
d) Une téléologie : un « sauveur » (de Gaulle).
e) Mythe de la Résistance, sa lente et partielle déconstruction.
f) Les Allemands sont des méchants, des SS encore plus méchants. Mais parfois : simplement bêtes. Ennemis efficaces.
g) Lieu : à la campagne/ en province.
h) Temporalité : linéaire.
i) Visée : œuvres *fermées* (conséquence du consensus) ou *démystificatrices* (contre le canon).
j) Posture : « un genre » dans lequel on s'essaye, une époque qu'on choisit parmi d'autres (sauf : quelques « marginaux »).

k) Visée : Commerciale (intériorisation de l'hétéronomie économique) *ou* polémique (intériorisation de l'hétéronomie intellectuelle).

l) Héros : les petites gens (leur « monde vécu ») que l'Histoire ignore et écrase. Et par contraste : les puissants, « le système ».

m) Bande-son : *voix off* fréquente ; bruit de bottes, coups de feu, de mitrailleuse et de canon, sirènes, etc.

n) Bande-image : chars, uniformes, lettres, soldats qui rentrent du front, … des mourants… (Godard a presque tout recensé dans *Les Carabiniers*).

o)Décor emblématique : Immeubles en ruine, cadavres qui jonchent le sol (cf. *Le Vieux fusil*).

p) Les responsabilités : le « peuple » : anti-nazi (les gens d'église : aussi, d'où le « scandale » d'*Amen*) « …De la faute des Allemands. »

q) Genres : Dualité : « film de guerre » : le « système » – « film de paix » : le quotidien, le monde vécu.

r) Rapport à la littérature : Le cinéma s'inspire de la littérature à la fois comme d'un modèle d'art institué et comme d'un modèle de narration (roman d'aventure/ nouveau roman), tout en affirmant son *autonomie.*

s) Cinéma d'art : l'ubiquité du religieux au sens large : transcendance, « magie », temporalité cyclique. Engagement ambigu (un auteur politique qui crée une œuvre d'*art – pour* l'art, *contre* la politique…).

t) Libérateurs (Russes/ Américains) : des « martiens ».

u) Les camps : Evocation *in absentia*. Pars pro toto et hors-champ.

6.2. Une chronologie hexagonale : la défaite, l'Occupation, Vichy, la déportation, le maquis, la victoire[444]

La France contemporaine[445], dans le livre de Pierre Guibbert et de Marcel Oms, commence par la Seconde Guerre mondiale, dont la représentation cinématographique leur semble pouvoir être résumée en quelques pages : « la guerre et l'Occupation »[446]. Je citerai dans un premier temps les films divers évoqués par l'auteur, puis analyserai un certain nombre d'entre eux, ou plutôt : leur réception.

L'exode meurtrier de juin 1940 : *Jeux interdits* de René Clément (le film date de 1951, donc d'avant notre période), ou le début du film de Jean Gourguet, *La traversée de la Loire* (1961), « où un habile montage de documents d'actualités enchaîne sur la mise en place de la fiction qui met en présence des réfugiés de toutes sortes… »[447]. Puis : *Le train* (Pierre Granier-Deferre, 1973, d'après Georges Simenon), et – en rupture avec le Verneuil que l'on connaît : *Week-End à Zuydcoote* (1964, adapté du prix Goncourt de Robert Merle) : gros budget,

---

[444] Un livre d'Histoire pour classes de *Terminale* (c'est l'histoire légitime et institutionnalisée qui s'exprime !). La liste – d'apparence exhaustive – des 41 longs métrages recensés dans le chapitre « Le cinéma français et la Seconde Guerre mondiale. 1940-1988. » a été établi par Jean-Pierre Bertin-Maghit, in : Régis Bénichi, Marc Nouschi et alii, *op. cit.*, p. 441. Il distingue sept thèmes (qui se recoupent en partie). 1. : « Guerre, occupation » (6 films sur 41 !) ; 2. : « Résistance » (16 films ; thème dominant en 1944-49, très présent en 1958-69) ; 3. : « Destruction de la mythologie de la Résistance » (5 films, à partir du *Chagrin*…) ; 4. : « Les Français et la vie quotidienne » (catégorie nombreuse avec 14 films entre 1944 et *Une affaire de femme* de Chabrol en 1988) ; 5. : « La question juive » (3 films seulement, *Le vieil homme*, *Un sac de billes* et *M. Klein*… ; *Les guichets du Louvre*, *l'Enclos*, etc. ne sont pas mentionnés) ; 6. : « La Collaboration » (deux films en tout : *Lacombe Lucien* et *Hôtel Terminus*) ; 7. : « Vichy » (5 films, de *Français, si vous saviez* de Harris et Sédouy, 1973, à *Natalia* de B. Cohn, 1988).

[445] In P. Guibbert, M. Oms, *L'histoire de France au cinéma*, pp. 215-233. Le chapitre est signé Marcel Oms ; il mêle les films produits à l'époque – ce qui n'a rien à voir avec ce qui nous intéresse ici –, longs métrages de fiction – qui constituent le corpus de ce texte –, films télévisés et films de montage, consacrant une large part à ces derniers, nous ne retiendrons que la première catégorie, sauf dans le cas de films–symboles, comme *Le chagrin et la pitié*.

[446] Le livre s'en tient à l'expression consacrée.

[447] Marcel Oms, in P. Guibbert, M. Oms, *L'histoire de France au cinéma* (*op. cit.*), p. 215.

adaptation littéraire, le film met en scène « l'impossibilité et l'absurdité d'un combat perdu d'avance. »[448]

Les films de fiction, pourtant peu nombreux à attirer l'attention de l'auteur d'un chapitre qui se veut « de synthèse », sont eux-mêmes des films de « semi-fiction »[449] : non pas dans le sens où ils font appel à la mémoire (ce qui n'a rien d'étonnant), mais au sens où ils évitent de donner une *re*présentation filmique du passé au sens d'une fiction qui *reconstruit* le passé ; eux veulent le *retrouver tel quel*, pour citer un autre livre : « *Le temps détruit* raconte 1940 par les lettres de trois morts de la drôle de guerre : Beuchot (père du réalisateur [!]), Nizan (l'écrivain) et Jaubert (le musicien). Les images sont celles, documentaires, des actualités de l'époque [!], mais la bande-son transforme en fiction ces lettres familiales pour provoquer une intense et pudique émotion. »[450]

Oms (se) pose ensuite la question, à propos de P. Guibbert, M. Oms *Vichy* : « Le cinéma français a-t-il rendu compte de cette époque ? » et de répondre : « …Avec le temps qui passe, on a pu [y] revenir, tantôt avec passion, tantôt avec désir de vengeance, tantôt avec nostalgie […] ».[451]

Ce que l'auteur appelle « nostalgie » est en fait une représentation du passé, perçue comme authentique, qui relève plutôt, selon notre taxinomie, de l'*image-Mémoire* : « Roberto Enrico, dans *De guerre lasse* (1987), a su, à partir du roman de Françoise Sagan, retrouver le climat de cette période avec des reconstitutions qui sonnent souvent juste. Mais force est d'admettre que les reconstitutions sur les fictions sur le temps de l'Occupation sont toutes des reconstitutions après coup ; prenant souvent appui sur des éléments romanesques et sur les couleurs que la mémoire leur donne. » [452] Tout comme chez René Allio, dans *Transit* (1990), qui a redonné vie aux souvenirs d'Anna Seghers.

---

[448] *Idem*, p. 216.

[449] Les insertions de documents filmiques d'époque (stock-shots) sont également nombreuses dans les films hongrois traitant de cette période, mais remplissent une fonction, semble-t-il, différente : ils évoquent un passé pour mobiliser *le savoir tacite* du spectateur ou faire appel à ses souvenirs, mais non pour tenir lieu de réalité historique.

[450] René Prédal, *op. cit.*, p. 635.

[451] M. Oms, *chap. cit.*, p. 220.

[452] *Idem*, p. 221.

Jean-Pierre Jeancolas propose d'introduire un nouveau critère de « *crédibilité* », pour marquer l'événement *Chagrin et la pitié,* et la rupture qu'il impose dans les manières de montrer et de recevoir l'Histoire sur grand écran : « le travail de Costa-Gavras, ici, n'est pas différent de ce qu'il était dans *Z*. Mais nos regards ont changé. […] L'écart s'est creusé entre la reconstitution du passé proche et l'image contemporaine que nous en connaissons [depuis Le Chagrin…]. Il faut faire intervenir ici un critère de *crédibilité*. La reconstitution la plus soignée, la plus minutieuse, la plus précise au niveau du petit bouton de guêtre, nous la percevons à travers une caméra de 1975, médiatisée par une pellicule couleur qui est aussi d'aujourd'hui. […] C'est toute une façon de faire du cinéma d'histoire qui se découvre dépassée. »[453]

Jeancolas demande au cinéma de fiction d'être « crédible » d'une façon dont seul le documentaire peut l'être. Mais notons ce changement de la réception de la part des critiques : n'est-ce pas une des raisons de la quasi-disparition du sujet historique, après la mini-vague rétro du milieu des années 70, précisément ? L'importance extrême, que le champ intellectuel a attachée au film d'Ophuls, n'a-t-elle pas eu comme effet de modifier durablement les schémas de perceptions spécifiques de l'Histoire, de manière à imposer de tels critères d'authenticité à toute tentative éventuelle de reconstitution historique, que les cinéastes ont préféré d'emblée renoncer ? Mais comment expliquer alors le consensus autour du *Dernier métro* ?

Il suffit de penser à la première récente d'un film ancien : *Le franc-tireur,* pour se rappeler que les raisons d'une telle *image d'Epinal* ne furent pas exclusivement « intra-cinématographiques », loin de là !…

L'auteur de ce film, sorti avec 30 ans de retard, a eu la charge d'établir la programmation de la *Cinémathèque française*[454], pour présenter « L'histoire parallèle. Une autre vision de l'histoire » ; les films programmés sont majoritairement américains, Jean-Max Causse a choisi aussi quatre films français ; trois évoquent « l'histoire parallèle » de la Seconde Guerre mondiale (*Le Franc-tireur, Les honneurs de la guerre* et *Le caporal épinglé*) ; le dernier étant le film de René Vautier : *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1971). Causse déclare : « Pour les Français, l'histoire c'est le livre de l'histoire, l'histoire

[453] Jean-Pierre Jeancolas, « Fonction du témoignage. Les années 1939-1945 dans le cinéma français d'après-guerre », in *Positif,* N° 170 (1975), p. 60.
[454] Du 2 au 9 janvier 2002, pp. 6-9.

officielle. S'en écarter c'est trahir. Malheur aux cinéastes qui n'ont pas respecté cette règle. […] Le cinéaste, comme tout artiste, est là pour témoigner, dénoncer, s'insurger et non pour mettre ses pieds dans les pantoufles de l'histoire officielle défendue par les gardiens du temple. »[455]

Causse parle du public, non du politique ; d'autant plus que, parmi les films projetés, seul le sien a été interdit de fait, les autres (y compris le film de Rossellini, *La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966) ont simplement été « boudés » par le public ; tel est du moins son sentiment. « Puis, avec le temps, d'autres générations ont éprouvé le besoin de s'exprimer sur ce sujet et notamment les cinéastes […] Nouvelle vague. » Il cite François Truffaut avec *Le dernier Métro* (1980), Claude Chabrol avec le *Sang des autres* (1984) et *La ligne de démarcation* (1966), Louis Malle, avec *Lacombe Lucien* (1974) et *Au revoir les enfants* (1987), Claude Berri avec *Le vieil homme et l'enfant* (1966), Pierre Kast avec *Drôle de jeu* (1968), Claude Lelouch, avec *Le bon et les méchants* (1975), et *Les uns et les autres* (1981), Alexandre Astruc avec *La longue marche* (1966), Michel Mitrani, avec *Les Guichets du Louvre* (1973), Michel Drach avec *Les violons du bal* (1974), etc. qui ont « éprouvé, à un moment donné, le besoin de retrouver la mémoire du temps de leur jeunesse et de leur enfance. » « Parfois, comme pour Jean-Paul Rappeneau avec *La vie de château* (1965), la guerre, d'abord lointaine, surgit au dernier moment ; parfois, comme pour Robert Enrico, avec *Le vieux fusil* (1976), elle transforme un homme tranquille en vengeur sanguinaire ; parfois, comme pour Gérard Vergez avec *Bras de fer* (1985), elle est un incompréhensible jeu d'échecs où se brouillent les pistes ; parfois, enfin, comme pour José Giovanni, avec *Mon ami le traître* (1988), elle est l'occasion d'explorer les motivations ambiguës des salauds et des honnêtes gens. »[456]

Marcel Aymé aura inspiré deux films prenant l'opinion à rebrousse-poil : dès 1956 (c'est-à-dire en l'absence – politique – du général de Gaulle !) *La traversée de Paris*, par Claude Autant-Lara, puis de Claude Berri, bien après la mort de Charles de Gaulle : *Uranus* (en 1991).

---

[455] Jean-Max Causse, « L'histoire officielle », programme de la *Cinémathèque française*, du 2 au 9 janvier 2002, pp. 6-9.
[456] M. Oms, *chap. cit.*, p. 226.

Oms, visiblement choqué, explique le succès commercial d'*Uranus* en termes de psychologie collective, on appréciera la terminologie : « Le succès du film n'a fait que confirmer le masochisme d'une opinion qui, toute réflexion faite, préfère entendre parler de ce passé en termes offensants… » De même, *Le chagrin et la pitié*, film documentaire de 1969 « rendu possible par la situation née de l'après-68 », « a contribué à la remise en cause de quelques mythologies tenaces et à l'examen critique des représentations cinématographiques de la France occupée [!] » Oms, comme la plupart des observateurs, date de cette époque le tournant du film historique français : « Il n'est pas interdit de dater de ce film la brusque floraison des films (…) d'une tonalité nouvelle ».[457] *Or, ce film est un film documentaire !*

Il y a ici un « *télescopage* » de trois événements au moins : 1. : 1968, 2. : « le départ » du général de Gaulle ; 3. : le renouveau du cinéma de la Seconde Guerre mondiale. Le film lui-même en devient-il pour autant le *résultat* ? Bien sûr que non. (Souvenons-nous des termes d'*affinités* et de *concordances*).

Quoi qu'il en soit, l'image-mémoire « progresse », souvent images d'enfants juifs persécutés, devenus cinéastes, mais pas seulement. Le film d'André Téchiné, *Souvenirs d'en France* (1975), évoque par son titre même la question de la mémoire. L'enjeu de ce film semble être la démonstration du lien entre passé et présent, à travers 40 ans d'Histoire d'une ville et d'une entreprise françaises. La Guerre commence sans indication conventionnelle et s'arrête vite, tout juste apprend-on, qu'évidemment, l'héroïne est résistante, avant de la retrouver au balcon de la mairie, lui bien *conventionnel*, le jour de la Libération. C'est l'*ellipse* par excellence.

Dans *Une femme française* (1995), film de stars à très gros budget et échec commercial, Régis Wargnier met en scène une histoire inspirée de la vie de *sa* mère pendant la Seconde Guerre mondiale. L'image-mémoire est multiple, mais elle s'oppose clairement aux film de la série « *Septième compagnie* » (Robert Lamoureux) ou à *Papy :* « …une autre approche s'est constituée en genre, exploitant la veine ouverte par Claude Berri dans le *Vieil Homme et l'enfant* en 1967. A partir d'un matériau autobiographique (mémoire du cinéaste lui-même ou adaptation du livre de souvenirs ou du roman d'un témoin), un regard diversement qualifié (ironique, attendri, ému, bouleversé), posé

[457] M. Oms, *chap. cit.*, p. 228.

sur les années de guerre par quelqu'un qui était trop jeune pour s'y engager consciemment. »[458]

Et de citer des films dont nous avons déjà parlé (*Un sac de billes*, etc.), mais aussi d'autres comme : *Douce France* (François Chardeaux, 1986), adaptation ; *Un enfant dans la foule* (Gérard Blain, 1976), *La lumière des étoiles* (Charles Matton, 1994), autobiographiques ; ou, plus libres, plus romanesques : *Un jeune enfant* (Pascal Kané, 1990), *Le petit garçon* (Pierre Granier-Deferre, 1995). Jeancolas parle de « nazisme infantile » des films de Gérard Oury (*L'As des as*, 1990), ou de Lelouch, où « la guerre fournit des références simples (uniformes des bourreaux ou des victimes, armes, cérémonies, et toujours la croix gammée […] fascinante, dégoûtante et commerciale. » Puis la lecture moins « réaliste » qu'« expressionniste » de la Guerre par Losey et Christian Chalonge (*Docteur Petiot*, 1990). Ce dernier, « portrait d'un monstre », rejoint le désespéré *Uranus* de Berri.[459] Puis c'est *Shoah* : un nouveau chapitre s'ouvre, à nouveau dans la confusion des genres, car la réception, sous l'emprise de l'œuvre de Lanzmann passe outre les différences entre documentaire et fiction. Avant d'y venir, rappelons les films mettant en scène la fin pathétique de la guerre, les sacrifices « inutiles » de victimes innocentes (ou absoutes) comme : *Les honneurs de la guerre* (Dewever), parfois avec compassion : *Après la guerre*, de Jean-Loup Hubert (1989), ou, bien sûr : *Hiroshima mon amour…*

Puis en guise d'hommage personnel à des gens qu'il a connus, entre image-mémoire et image-Histoire, mais sans tomber dans les pièges de l'image d'Epinal, il y a eu Tavernier, avec *Laissez-passer*. Comme il parle de gens célèbres qu'il a personnellement connus, c'est une double stratégie d'authenticité qu'il met en œuvre. C'est du moins ce qui ressort d'un commentaire enthousiaste : « …il ne triche pas. Situations et anecdotes ne sont pas des inventions "édifiantes". Vécues par les personnages eux-mêmes, Tavernier n'a fait que les retranscrire, puisant dans sa mémoire et sa riche documentation. […] Jean Devaivre se retrouvera à Londres après un vol de nuit qu'aucun scénariste n'aurait osé inventer. Il débarque avec sa pompe à vélo […] Pourtant, là non plus, Tavernier n'a pas mis son imagination en

[458] Jean-Pierre Jeancolas, « Fonction du témoignage 2. Le cinéma français et l'Occupation », *Positif*, octobre 1995, p. 18.
[459] *Ibid.*

surchauffe : il a repris l'histoire dans le récit autobiographique inédit de Jean Devaivre. »[460]

Si l'on suit l'auteur, mémoire du cinéaste *et* sa riche documentation constituent ensemble une garantie qu'on ne doit ni ne peut remettre en cause.

Pour citer un autre film récent sur la Seconde Guerre mondiale, d'un autre cinéaste bénéficiant d'une audience importante, je citerai Jean-Paul Rappeneau, un cinéaste qui a retrouvé le thème du début de sa carrière avec *Bon voyage* (2002), des *propos qui mêlent l'intimité de l'Histoire vécue, la distance de la comédie, « réalisme » et « fiction », son désir de se détacher du canon de représentation de la guerre mais aussi sa volonté de se rattacher à l'agenda médiatique* : « Je suis toujours fasciné par les années 1940, où je crois que s'enracine une grande part de notre présent. Bien sûr, c'est la période de mon enfance, dont je garde des souvenirs très vifs, mais il est significatif, qu'il n'y ait guère de jour où les médias n'évoquent cette époque. […]. Nous étions partis pour composer une fresque consacrée à une époque sombre de l'histoire, mais, par glissements successifs, le traitement s'est orienté vers la comédie. […] Il ne s'agit pas d'un film de guerre, c'est ce qui a rendu si difficile le financement du projet. On ne voit rien de militaire et j'ai exigé qu'il n'apparaisse pas un soldat allemand. […] Je raconte des histoires fictives, mais inspirées de faits réels. »[461]

Pascal Ory, qui s'est joint aux autres observateurs pour définir les années 1969-1974 comme le moment d'un tournant dans la vision qu'ont les Français de leur propre rôle pendant la Seconde Guerre mondiale, évoque, lui aussi, *Le Chagrin et la pitié*, ainsi qu'un film moins connu, *Le Sauveur* de Mardore (1970), pour l'expliquer. Mais les raisons, pour lui, sont plus profondes, elles sont liées à des considérations économiques (commerciales), des développements scientifiques (dans le champ du savoir historique) et une dérive

---

[460] Michel Boujut, « Un film fier ». Avant-propos du No de décembre 2001 (No 507), de *L'avant-scène du cinéma*, consacré à *Laissez-passer*, p. 2. (Le volume contient également un entretien avec J-P. Bertin-Maghit sur « le cinéma français des années noires », c'est-à-dire les films produits *sous* – et non pas *sur* – l'Occupation.)

[461] « Entretien avec le réalisateur de *Bon voyage* » (c'est-à-dire avec Rappeneau), par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 13 août 2002. *Le Monde*, acteur central du champ culturel, rend souvent compte des films sur la Seconde Guerre mondiale dès pendant le tournage.

idéologique, par contrecoup à l'image d'Epinal qui avait prévalu pendant près de 25 ans : « l'image hagiographique du résistant, qu'il fût Superman ou Monsieur Tout-le-monde, ne faisait plus recette. Il fallait être un marginal comme Melville, pour en faire encore la vedette d'un film […]. »[462]

6.2.1. Le narrateur de l'Histoire. *Le dernier métro*

Ce film a été un succès à tous les points de vue. Selon toutes les méthodes d'échantillonnage possibles et imaginables donc, c'est un exemple des plus représentatifs. Succès commercial, d'abord : en une saison (1980-81), il a atteint plus de 3.300.000 entrées[463]; il a été très largement diffusé dans le monde. La critique l'a vanté (même si tout le monde s'accorde sur le fait que ce n'est pas le meilleur film de Truffaut), « l'institution » l'a récompensé des César du meilleur film et du meilleur réalisateur en 1980… Un des clichés du film orne la couverture du livre de René Prédal sur « 50 ans de cinéma français », etc. Henry Rousso écrit à son propos : « Le Dernier métro […] constitue un film consensuel, encensé par la critique. […] plutôt qu'un nouveau film sur les années noires, indice sinon preuve que le scandale n'est plus de mise, au contraire de la décennie précédente où le choix des thèmes avait tendance à rejeter au second plan les caractéristiques propre des œuvres, comme dans le cas de *Lacombe Lucien*. »[464]

Le consensus est en effet exemplaire.[465] Est-ce l'évolution du public, ou les « angles arrondis » du film de Truffaut qui l'expliquent ? Voyons à présent comment Truffaut est intervenu dans l'espace public, pour développer son discours sur l'authenticité de son film…

Fait relativement peu connu, Truffaut insiste sur le fait que certaines parties du scénario sont directement basés, outre les siens propres, sur les souvenirs de guerre d'une juive persécutée, qui se

---

[462] Pascal Ory, « Du bon usage des salauds », p. 77.
[463] René Prédal, *op. cit*., p.402.
[464] H. Rousso, *Le syndrome*…, p. 270.
[465] On retrouve une représentation consensuelle analogue du milieu artistique de cette période dans le film de Claude Miller (1992), *l'Accompagnatrice* (adaptation libre du roman homonyme de Nina Berberova), situé en 1942, où presque tout le monde brûle d'envie de *résister* aux Allemands.

trouve être sa coscénariste en 1980 : Suzanne Schiffman. En outre, il dit avoir interrogé plein d'amis pour solliciter leurs témoignages sur l'époque, et déclare avoir lu des mémoires de *directrice*s de théâtre sous l'Occupation, et écouté avec passion une émission radio documentaire, deux ans auparavant : « la vie des Français sous l'Occupation », dont il a utilisé certains passages.

Ce qu'il ne dit pas, c'est un fait méconnu dont on mesure mal l'importance : « Lorsque François Truffaut écrit *Le Dernier métro*, il sait que son véritable père, qu'il n'a pas connu, est juif […] il est allé le voir et n'a pas osé l'aborder ni lui parler. Il n'a pas su non plus faire parler Lucas Steiner. […] »[466] Ainsi, ce qu'il ne dit pas à l'époque des sources *personnelles* de son film, plus encore que ce qu'il en dit, rapproche celui-ci du genre autobiographique auquel il ne semblait pas appartenir *a priori*. Sans représenter le passé par des *images-mémoire*, c'est-à-dire sans éveiller un sentiment de *reviviscence*, sans installer le récit dans une temporalité interne de la *durée*, *Le dernier métro* est un film–mémoire, un film *autobiographique* : « je suis persuadé que l'image de l'Occupation est ma vision d'enfant. J'avais 8 ans au début de la guerre et 12 à la fin. […] j'ai rempli le film de détails qui m'ont frappé en tant qu'enfant. »[467]

La *voix off* donne au début et à la fin du film une perspective historique à l'intrigue (instance narrative distante) ; à la fin du film, cela s'accompagne non seulement d'une densification du sens manifeste (*voix off*) mais aussi du sens latent (accumulation des « figures de style » cinématographiques).

C'est donc la dernière séquence avant l'épilogue que nous allons analyser ici : ce film *montre* ici ce que d'autres ne font qu'écrire à la fin du film, le sort futur des protagonistes : Nadine Marsac, que l'on voit, heureuse, avec son amour, Arlette Guillaume. La semi-collaboration serait donc payante, tant au niveau dénotatif que connotatif.

---

[466] Jean-Michel Frodon, *L'Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995, p. 547. — l'auteur signale en note de bas de page que « ces faits n'ont été rendus publics qu'après la mort de Truffaut, grâce à un film d'entretiens avec ses proches, réalisé par Serge Toubiana et Michel Pascal en 1993, *François Truffaut, portraits volés* ».

[467] Truffaut, interrogé par Anne de Gasperi, *Le Quotidien de Paris*, 11 juin 1981. In *Le cinéma selon François Truffaut*, p. 354.

« Le 6 juin 1944 les troupes alliées débarquent en Normandie… la vie des Parisiens devient encore plus difficile » — le texte du narrateur suggère une relation de cause à effet entre le débarquement et la dégradation des conditions de vie à Paris, qui met en cause les alliés et non pas les occupants. Les images d'archives du débarquement participent d'une stratégie d'*authenticité*.

Une image *pousse* l'autre, comme des diapos : on voit apparaître sur fond bleu foncé un énorme objet métallique noir et menaçant, en contre-plongée (une hélice propulsive, peut-être). *Métaphore de la guerre* : immobile, insonore et d'autant plus atroce.

Lorsque la *voix off* explique que, malgré tout, il y a de plus en plus de spectateurs, ces derniers, quand retentissent les sirènes, se relèvent tous (comme des pantins), et lèvent les yeux pour voir les avions… invisibles à travers le plafond. Leur bruit effraie, la menace est hors-champ. On n'a pas besoin de les voir, on connaît déjà. Une musique triomphante « chante » la future victoire des Alliés. L'Histoire retrouve son sens.

« Après 813 jours et 813 nuits passés à la cave de son théâtre, Lucas ne veut plus attendre pour revoir la lumière du jour. C'était une de ces journées étranges où l'on tirait d'un toit à un autre sans que l'on sache qui tire sur qui » – plan rapproché sur Lucas (avec sa femme à ses côtés), il cligne des yeux : on voit, dans ce plan, toutes ses souffrances bien réelles pendant plus de deux ans. (Mais en même temps, la *voix off* ridiculise une des fiertés de « l'Histoire officielle », le soulèvement de Paris.)

Suit un *gag* à la manière des films muets : un passant qui se fait tirer dessus sans être blessé mais les bouteilles de vin rouge qu'il transporte sont touchées… Lucas lui donne des conseils en gesticulant, tout en avançant au pied du mur, au lieu de retourner à la cave : la menace n'est pas réelle. Au mur, une affiche pro-nazi et la croix de Lorraine : les deux systèmes symboliques des deux camps sont tous les deux présents : c'est *l'instant historique* où Paris est un *no man's land*. Une transition sereine et même drôle.

Quant à Daxia, « le journaliste de *Je suis partout* est devenu un homme de nulle part »… On le voit, qui court seul dans les rues désertes à la tombée de la nuit. Il s'arrête devant une maison dont il ne reste que la façade, mais deux poutres en feu, disposées en forme de croix, barrent l'entrée, comme pour l'*exorciser*. Il n'ose pas entrer par la fenêtre. Le narrateur reprend : « …il a perdu un œil dans le terrible

bombardement de Hambourg. [il a suivi le maréchal Pétain, avant de gagner l'Espagne]; il a été condamné par contumace. Il meurt d'un cancer de la gorge dans les années 60. » (L'adjectif « terrible » exprime une solidarité avec les populations civiles allemandes qui n'a été possible que bien après la guerre). Cette précision de pathologie (œil, cancer) est susceptible d'éveiller une certaine sympathie à l'égard de Daxia, d'autant qu'on le voit avec un bandeau noir qui cache son œil gauche, désarmé. Il finit par pousser les deux poutres et, tandis qu'il monte sur l'amas de débris au pied du mur, la caméra le suit pendant un moment en travelling, se solidarise, avant de se freiner, de se désolidariser et de le laisser s'éloigner. Une image symétrique, avec *surcadrage*, les neuf petites fenêtres en feu : les neuf cercles de l'enfer. On le voit entrer par la fenêtre du milieu de la rangée inférieure : au plus bas de l'enfer. Son châtiment dépasse son crime : on a pitié pour Daxia. D'autant plus qu'un chien errant très métaphorique monte sur ce tas de débris en même temps que lui.

« Mais notre histoire n'est pas encore terminée… ». Le pronom « notre » associe le spectateur à l'histoire, l'y implique, en même temps qu'il donne une identité à la *voix off* : celle de Truffaut. …Et l'Histoire, imperturbable, et même joyeuse, suit son chemin, tandis que les *homonculus* continuent de jouer.

A noter que, quand Antoine de Baecque évoque « François Truffaut face à son histoire »[468], il s'agit des aspects autobiographiques de certains films de Truffaut, dont notamment *La chambre verte* (et évidemment *Les quatre cents coups*), ou du projet du *Scénario de ma vie*, resté inachevé. Mais pas de Truffaut traversant l'Histoire, réalisateur du Dernier métro.

Il nous reste à nous demander si le Truffaut qui réalise *Le Dernier Métro* est le Truffaut de la Nouvelle vague ou bien celui d'un certain académisme (renouvelé), qui fait consensus du point de vue historiographique comme esthétique ? Il semblerait en effet que, lorsqu'il y a consensus, la polémique habituellement déclenchée par les films historiques cède la place à un déluge de prix et de récompenses, autre indice de l'importance symbolique (culturelle) du sujet. C'était le cas du *Dernier métro*.

[468] Antoine de Baecque, « François Truffaut face à son histoire », pp. 132-139.

6.2.2. L'abstraction sans âge. *Les carabiniers*[469]

Ce film de Godard s'inscrit, aussi étonnant que cela puisse paraître, dans la tradition dominante de la représentation de l'Histoire par le cinéma français, au sens où l'Histoire y est sinon un prétexte de l'histoire, en tout cas une référence ludique, une matière première de l'image-temps, ou de la philosophie godardienne de l'Histoire. C'est dans cette perspective que les deux géants, Godard et Resnais (*Hiroshima, mon amour*, mais aussi *La providence* ou *Mon oncle d'Amérique*) se rejoignent. Ce n'est pas l'Histoire, pas la chronique des événements qui les intéressent, mais l'individu dans l'Histoire d'une part et le temps proprement cinématographique d'autre part. Pour *remonter* le cours du temps, sans rencontrer l'Histoire : ce sont les innombrables rappels de *l'histoire du cinéma*, l'autoréflexion cinématographique omniprésente dont se composent et que recomposent ces films ; l'apparition de la légende vivante du cinéma, Fritz Lang dans *Le mépris*, est emblématique *des* « nouvelles vagues » dans *Nouvelle vague*, qui allient l'âge d'or du cinéma muet, le temps des voitures de sport décapotables et *son* antiquité grecque…

Ainsi, dans *Les carabiniers*, Godard représente, un peu en vrac, un grand nombre des objets et des agents de mondes-de-la-vie historiques, *sans* vraiment les représenter, car il n'a qu'un message général sur l'Histoire qui fait partie en réalité d'un *discours politique*. Le film est en effet composé d'une succession de documents d'archives de guerre, des intertitres en lettres blanches écrites à la main (les lettres du jeune garçon envoyées à la maison), les séquences de guerre du film, et l'intrigue proprement dite… Une mise en scène ironico-dramatique non d'une « vraie » guerre, mais des ingrédients d'une guerre meurtrière, tenue à distance par Godard, mais menaçante, irrationnelle…

Nos deux soldats viennent de partir pour faire la guerre. Cela commence par un intertitre : « des grenadiers et des généraux éventrés, des enfants ensanglantés dont on avait crevé les yeux sont morts sans pousser un cri. » …Nous voyons encore l'intertitre, mais la *bande-son* anticipe déjà : on entend le bruit des combats : explosions, tirs, etc. (coupure nette au niveau de l'image mais pas à celui de la bande-son)

---

[469] Nous aurions pu choisir un autre film de Godard : *Prénom : Carmen* (1983 ; Lion d'or à Venise)

// un char qui erre dans une plaine aride, que nous voyons en *plongée*, le *cadrage* est excessivement large pour cet engin solitaire et la dizaine de soldats qui le suivent. On entend des tirs et on voit de la fumée ; mais tout a l'air si irréel dans ce paysage lunaire. La croix peinte sur le char est un *faux symbole nazi*, un trompe-l'œil : cela y ressemble très fort, mais ça n'en est pas un. Pour représenter la guerre de toujours, il se sert de l'horizon symbolique de l'ennemi de toujours de la France. Non seulement le paysage lunaire (sans saisons, ni nocturne ni diurne), les faux symboles historiques, mais aussi l'ennemi qui est constamment *hors-champ* font que cette drôle de guerre apparaît comme de la pure fiction (ou du pur symbolisme).

// L'intertitre « un bel été tout de même » apparaît comme de la simple dérision. Mais, tout à coup, le plan change en une belle journée d'été : nous sommes à la ferme (ou cabane) d'où sont partis nos deux héros : la fille ouvre la boîte à lettres et y retrouve la lettre que nous venons de lire en intertitre. (Ce qui donne, *a posteriori*, un sens bien triste au « nous portons le deuil dans les familles, nous accomplissons notre mission sanguinaire » : leurs actes se retournent contre leur famille, en tuant, c'est leur propre famille qu'ils tuent ou qu'ils exposent à la vengeance de l'ennemi).

// Transformés brusquement en pillards ils font irruption dans la maison d'une famille humiliée, sans défense…

// Peu d'objets à l'intérieur, mais une vague impression de « présent ». Un de « nos » mercenaires semble vouloir violer la jeune femme qui s'y trouve… Il lui demande de monter sur une chaise, le visage vers le mur ; en faisant monter un peu la jupe avec le bout de son fusil, il se baisse un peu, maladroitement, c'est un *viol symbolique par un enfant qui fait la guerre*.

L'autre entre dans la pièce par une porte intérieure, mais ne répond pas à la question : « qu'est-ce que t'as fait du p'tit vieux? ». Son silence est un aveu de son crime : il l'a tué. Il tourne son regard à ce moment-là vers l'icône (orthodoxe ? !) accrochée au mur : la Vierge Marie avec le petit Jésus sur le bras (comme la jeune femme tout à l'heure… ils seraient ainsi les violeurs de la Sainte Vierge). L'icône, par un effet de *zoom* exceptionnellement rapide, l'aspire vers elle, mais la fumée de cigarettes rend l'image opaque : il n'y a pas de Rédemption…

Le jeune se laisse envoûter par l'autoportrait de Rembrandt accroché au mur : il se met au garde-à-vous et fait le salut militaire :

« un soldat salue un artiste ». C'est plus l'auto–réflexion ironique ou ludique du cinéaste qu'autre chose.

Il recommence le viol (de moins en moins) symbolique de la jeune femme, tandis que l'autre les regarde avec indifférence. Il lui fait enlever progressivement (en « temps réel », sans gestes précipités) tous ses vêtements et jouer au saute-mouton avec une joie enfantine sur son dos, tout autour de la table. La guerre pervertit même les enfants… (La bande-son anticipe…) de nouveaux tirs et explosions retentissent. Ils s'en vont aussitôt en disant, dépités : « c'est toujours pareil », ils n'ont pas le temps de tuer tout le monde et de saccager les maisons…

// En partant, ils font tout de même exploser la maison avec une grenade, avec indifférence.

// « toujours les mêmes mots : cadavre, décomposition, putréfaction, mort, etc. » L'histoire se répète, toutes les guerres qui se succèdent se ressemblent. On y sème la mort pour rien… Belle illustration (« connotative ») d'un discours politique (« dénotatif »).

Sylvie Lindeperg rappelle dans l'épilogue de son livre que le faire-faux ne produit pas du faux à proprement parler, mais atteste d'un nouveau rapport cinématographique à la réalité en général et à l'Histoire en particulier. Ce geste fait d'ailleurs partie de la panoplie des figures de prédilection du cinéma « autoréflexif » et autonome par principe, dont nous soulignons, tout au long de ce travail, la montée : « la Nouvelle vague, comme l'explique Gilles Deleuze, vantait les puissances nietzschéennes du faux : "le faire-faux devient le signe d'un nouveau réalisme, par opposition au "faire-vrai" de l'ancien […], sous cette puissance du faux, toutes les images deviennent des clichés, soit parce qu'on en montre la maladresse, soit parce qu'on en dénonce l'apparente perfection." […] En filmant dans *Les Carabiniers*, non point la guerre, mais les "catégories de la guerre", en imposant le faussaire comme le nouveau héros cinématographique (*L'homme qui ment*), Godard ou Robbe-Grillet se conformaient aux prescriptions du peintre Francis Bacon, selon lesquelles il faut "aller au mensonge" pour atteindre la vérité, créer des images susceptibles non pas d'illustrer le réel, mais de produire une "sténographie de la sensation". »[470]

[470] Lindeperg, p. 414. Elle cite *L'image-mouvement* (p. 288.) et *L'image-temps* (p. 243.)

Si Godard ne cesse de s'interroger sur les *traces* du passé, de construire *son* image-temps à partir des éléments visuels et intellectuels légués par de mystérieux ancêtres (Marx, Lang et des sculpteurs grecs), depuis *Allemagne 9(0)* et surtout *Histoire(s) du cinéma*, cette interrogation qui constituait déjà l'enjeu des *Carabiniers* devient centrale et le passé se meut un peu en « Histoire », souvent avec un « s » et un « h » minuscule, mais aussi au singulier et avec majuscule : « Je suis parti de l'idée de trouver des traces écrites, qui appartiendraient à un puzzle, mais lequel ? Si on se trompe de puzzle… On reste aiguillé, grâce à l'Histoire, qui permet de ne pas se perdre dans les historiettes, de planter des repères, comme les piquets d'un slalom. Dans la jungle des signes, il faut inscrire un jardin à la française, qui est l'Histoire, grâce à laquelle on ne s'égare pas – comme dans beaucoup de mes précédents films, trop diffus, où on entend des voix qui parlent en même temps. On ne peut pas raconter une histoire sans faire de l'Histoire, je l'ai compris peu à peu après Mai 68. »[471]

Un jardin à la française, l'Histoire. Et, à contre-courant des schémas traditionnels, face à un présent noir et blanc, un passé représenté en couleurs.

6.2.3. Dénotation et connotation. *Lacombe Lucien*

Pour ce qui concerne Lacombe Lucien, c'était un film soulevant une *polémique* à la mesure de l'importance symbolique (culturelle) et politique du sujet, loin de la consécration consensuelle du *Dernier métro* d'une part, mais loin aussi des *Carabiniers* tombé dans l'oubli… Le film a surtout été accueilli de manière assez hostile. Voici l'opinion d'une historienne de gauche : « …les adultes qui y paraissent sont de tristes pantins voués à exécuter des tours également maladroits dans une farce sans queue ni tête […]. Quant aux juifs, ce film précisément les accable de stéréotypes… »[472]

---

[471] « Jean-Luc Godard : On ne peut pas raconter une histoire sans faire de l'Histoire » (entretien par J-M. Frodon, à propos de *Eloge de l'amour*), *Le Monde*, 17 mai 2001.

[472] Mona Ozouf, *Le Nouvel Observateur*, 25.5.1974.

Pour nous, il s'agit ici surtout d'analyser la dernière séquence de *Lacombe Lucien* et de sa mort « nécessaire » du point de vue de l'histoire (dans les deux sens du terme), « esthétiquement » embellie. C'est cette dualité du film qui a contribué « lors de la sortie du film à un bien curieux débat où celui qui ne croyait pas à la représentation sociologique de la fiction devait tirer argument d'y croire pour pouvoir se plaindre de l'erreur historique où l'induisait la croyance, tandis que celui qui tirait son plaisir d'y croire sans trouble de conscience devait feindre de ne pas y croire pour préserver son droit à une croyance purement littéraire »[473] C'est que les niveaux dénotatif et connotatif entrent ici en contradiction…

Nous commençons l'analyse *in medias res*. Le *décor* de cette dernière scène est un décor naturel, paradisiaque : une clairière, le bord d'un ruisseau. La mort sera donc son seul châtiment, il ne descendra pas aux enfers.

On voit d'abord –dans cette suite de *montages parallèles* formant en fait un seul *plan-séquence diégétique* – France, en plan rapproché, une pierre au-dessus de la tête (selon la tradition juive, on dépose un caillou sur les tombes !) – ce qui rappelle la mort de son père (assassinat perpétré par les compagnons d'armes de Lucien). En même temps, cette image hautement symbolique préfigure la mort de Lucien à cause de sa proximité spatiale avec France (couchée à côté de lui dans l'herbe) et son statut – de nouveau chef de la famille – analogue à celui du père…

// [coupe franche] : France, désespérée, crie le nom de Lucien qui a disparu. Celui-ci s'est caché en fait sur un arbre, sans réagir, sans bouger : il est déjà sans vie. L'arbre peut évoquer à la fois le péché et le châtiment, la pendaison qui l'attend.

// France se baigne dans le ruisseau, résignée à perdre Lucien. Les gouttes d'eau sur son visage en gros plan se transforment en larmes. C'est ici, en fait, que l'histoire devient « irrationnelle », le film avait jusque-là respecté la temporalité du *monde-de-la-vie*. La baignade « casse » la logique des événements : elle ne pourrait suivre la disparition de Lucien. Malle transpose ainsi l'histoire au niveau des symbolismes (paradis, etc.).

// Lucien, couché dans l'herbe, *en plongée*, ne bouge pas, on voit le vent effleurer l'herbe.

---

[473] Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique*, p. 209.

// *Arrêt sur image* presque imperceptible : Lucien s'immobilise définitivement. Un air de flûte céleste et serein accompagne.

L'intertitre suivant, en lettres blanches : « Lucien Lacombe fut arrêté le 20 octobre 1944… » // la prise de vue change, mais c'est imperceptible… Et le texte, (par volonté d'authenticité historique ?) de continuer dans un style officiel standardisé : « Un tribunal militaire de la Résistance l'a condamné, et il fut exécuté. » L'image se noircit progressivement : c'est la mort de Lucien et la fin du film.

…Mais la « *connotation* » dit autre chose. (Le débat public qui a suivi la sortie du film montre que celle-ci, pour être latente, n'en est pas moins perceptible.) La mort de Lucien est plus une consécration qu'une disparition : le paradis l'attend. Le *caillou* posé par la jeune femme, symbolisant le deuil de France, avant même la mort de Lucien (« temps aboli »), est un refus de l'exécution de la part de quelqu'un qui pourrait être son pire ennemi. C'est la mort de son amant.

En abolissant le temps historique « dénotatif », le film échappe à l'Histoire « officielle » et construit son monde historique à part, son *image-temps*…

La réception critique, quant à elle, n'est pas sensible à l'indétermination de l'image-temps. Elle relève plutôt, au sein du champ intellectuel, de la *lecture politisante (plutôt que politique)* des films historiques.

Mais même lorsque les résistances sont d'ordre politique, elles prennent la forme de récriminations éthiques ou esthétiques.

Des reproches d'*inauthenticité* sont formulées à l'égard du film au nom du caractère improbable ou invraisemblable de telle ou telle scène (« faire coucher une jeune fille juive sous l'Occupation avec un tortionnaire de la milice ») ou de tel ou tel personnage (le milicien noir), « choque » et/ou n'est « pas vraisemblable ».[474] De manière étrange, les deux hommes, Malle et l'ancien résistant qui l'interroge, entrent dans une bataille sinon des chiffres, en tout cas des proportions : « c'est extrêmement rare que quelqu'un devienne un tueur », affirme le rédacteur en chef de *l'Humanité*, « ce n'était pas tellement rare » rétorque le cinéaste, « il y a 45 millions de Français… », renchérit Andrieu, « on a retrouvé les archives de

[474] L'interview de René Andrieu avec Louis Malle, dans *L'Humanité–Dimanche*, 03.04.1974. Andrieu fut : « un des dirigeants des maquis F.T.P. du Lot, commandant de la place de Cahors à la Libération » et rédacteur en chef de *l'Humanité* à l'époque de l'interview.

certains Gestapo de Province, il y en a eu beaucoup », etc. et d'expliquer l'évolution du caractère et de l'intrigue pour expliquer le chemin de Lucien.

Malle a réponse à tout et oppose des faits singuliers et réels aux faits généraux et « typiques » de son interlocuteur, sur le thème de l'amour de la fille juive et de Lucien, par exemple « En tout cas, c'est vrai, ça s'est réellement passé. Je ne le savais pas, mais l'autre jour j'ai reçu une lettre d'une femme qui me dit : l'histoire de Lucien Lacombe, c'est exactement mon histoire ». Ce qui est intéressant dans ce débat, c'est qu'aux *témoignages* cités par Malle, s'oppose un autre « vécu » (même si, peut-être, idéologiquement « travaillé »).

Malle tente de montrer la complexité de ses personnages et des situations, tandis qu'Andrieu reste sur des considérations « probabilistes », toujours : « ça me paraît fort peu possible », « nous sommes dans l'exceptionnel », etc. Il finit par en venir à dire ceci : « votre film débouche sur quelque chose qui ressemble à une réhabilitation du milicien »[475], etc. De même, le critique du quotidien l'Humanité dénonce le caractère « inimaginable » de l'intrigue : « comment imaginer qu'un garçon de dix-sept ans, dans une région où les maquis étaient nombreux et puissants, connaissant leur existence, ignore, avant d'y entrer, le rôle de la gestapo ? ».[476] La presse communiste semble activement veiller à ce que rien ne vienne ébranler le récit gaullo-communiste de la Guerre.

La critique du *Monde* est tout autre, les « visages inconnus ajoutent à la crédibilité du récit », « un grand film français », « qui plonge ses racines dans un drame que beaucoup ont vécu », etc.[477] *La Croix* est perplexe et n'arrive pas à trancher : « son propos est curieux, intéressant, malheureusement entaché de multiples invraisemblances ». Pour lui, si le film correspond à des *faits* historiques avérés, il peut être accepté : « S'agit-il d'un "cas" authentique ? Si oui, pourquoi Louis Malle se refuse-t-il de passer aux aveux ? »[478] Seul *L'Express* pense à citer la formule de Malle en guise de réponse à ces interrogations : « j'ai voulu faire un film, pas un

[475] L'interview de René Andrieu avec Louis Malle, p. 20, p. 21.
[476] François Maurin, « Un salaud de 17 ans », *L'Humanité*, 02.02.1974.
[477] Jean de Baroncelli, « Lacombe Lucien, un adolescent dans la Gestapo », *Le Monde*, 31.01.74, p. 13.
[478] Jean Rochereau, « Fallait-il oser ce film ? », *La Croix*, 09.02.1974.

album ».[479] Ce qui est clair et logique, sauf que les exigences à l'égard du film historique sont, sociologiquement parlant, tout autres. En effet, nous avons vu ici la preuve qu'aux jeux des acteurs du champ intellectuel, la *transgression*, celle qu'opère une œuvre de fiction, ne peut que rester incomplète dans le cas d'un film historique ; si d'aventure elle s'accomplit, comme dans tout autre film de fiction, par définition, l'œuvre risque alors d'apparaître comme « *mensongère* ».

Aussi, l'argument des *archives*, institutions officielles, mais parfois en contradiction avec l'histoire officielle, est-il avancé par Malle, lorsqu'il cherche à justifier (!) son film.[480] Il se réfère également, pour faire admettre l'engagement aléatoire de son personnage aux côtés des Allemands, à une anecdote historique racontée par Melville, qui a la double légitimité de cinéaste de la Seconde Guerre mondiale et d'ancien résistant.[481] *Libération* va interroger directement le milicien Hyppolite dans Lacombe Lucien, pour asseoir la crédibilité (c'est-à-dire, ici : la « réalité ») du film : « Quand Louis Malle m'a confié qu'il voulait que je joue le rôle d'un milicien noir […], je me demandais ce qu'il cherchait exactement. Ce qu'il cherchait, c'était tout simplement la réalité. Cet Hyppolite, Noir de la milice, a réellement existé et quand on a tourné le film dans le Sud-Ouest, j'ai rencontré la femme du maire de Figeac qui se souvenait très bien avoir été arrêtée par lui. »[482]

Le débat lui-même est perçu très différemment par les intervenants, selon leurs positions : les « pour » trouvent qu'il y a trop de « contre », et inversement. Dans un même numéro de *Libération*, Gérard Lefort (voir ci-dessus) explique que « la critique se déchaîna pour reprocher à Louis Malle l'ambiguïté touffue de son film », tandis qu'un autre texte commence par un constat diamétralement opposé, faisant abstraction des articles de L'Humanité, déjà cités : « La presse, unanime (sauf *Libération* [!?]), dit du film de Louis Malle : "un chef-d'œuvre". » Et de poursuivre : « Pour ceux qui ont vécu la résistance : "c'est un coup

[479] Michel Delain cite L. Malle. *L'Express*, 14.01.1974.
[480] « Ça peut paraître énorme, mais tous les documents de l'époque prouvent que c'est vers cette époque qu'il y a eu le plus d'enrôlements dans la Gestapo », cité par Guy Teisseire, *L'Aurore*, 28.01.1974.
[481] *Ibid.*
[482] Pierre Saintons, interviewé par Gérard Lefort, dans *Libération*, 28.02.74.

bas" »[483] A chaque témoignage, son « contre-témoignage », donc. Mais l'authenticité historique, au sens factuel, est une exigence explicitement admise par tous (alors que les intervenants ne sont même pas d'accord pour dire si le film a été bien ou mal accueilli !) L'ex-commandant raconte la véritable histoire de la ville même (Figeac), où fut tourné ce film « odieux »[484], ville libérée de fait à cette période. Et de parler de falsification de l'histoire, etc.

Seule alternative au discours sur la « réalité » des faits représentés, Malle finit par adopter une posture délibérément politique et *actualisante* : « il suffirait d'une crise économique doublée d'une crise politique, pour que le fascisme refasse surface ».[485]

Lacombe Lucien, dans le débat public qui se déroule autour du film dans les quotidiens et hebdomadaires politiques, est vu avant tout comme document historique (vrai ou faux) et comme prise de position politique. Ses qualités esthétiques n'entrent en jeu que pour étayer l'authenticité du propos historique ou de la justesse de l'opinion politique exprimée, non pas *dans* ou *avec* le film, mais à propos de lui.

6.2.4. Hiroshima mon amour : un film d'Histoire incarnée. Le Temps incandescent

« Le temps incandescent », ce titre sied bien à l'analyse d'*Hiroshima mon amour*, non pas tant en raison de la référence aux « dix mille soleils », la boule de feu et de lumière de la bombe atomique, qu'en raison du rapport au temps qu'inspire à Marguerite Duras et Alain Resnais la tragédie d'Hiroshima, événement historique s'il en est. Ils font fondre l'*événement* dans une temporalité ni présent ni passé, proche tantôt du *souvenir* (inscrit dans la *durée* du corps), tantôt de la *mémoire* (« à géométrie variable »), tantôt d'une *image-temps* aux *opsignes* et *sonsignes* authentiquement fragiles, infiniment malléables.

J'ai décidé de consacrer chaque analyse de film « empirique » à la fois à un segment du « champ cinématographique » et à un thème particulier. Je vais ici d'une part analyser l'état du champ

[483] Janvier, ex–commandant des FFI-FTP de l'Hérault (et barricadier de base en 1968 !) [sic !], « Les ficelles de Louis Malle », *Libération*, 28.02.74.
[484] *Ibid*.
[485] Louis Malle, *La Croix*, 10 février 1974.

cinématographique français au moment de l'arrivée de la Nouvelle vague, à travers le prisme de la position de Resnais dans cet espace social ; et, d'autre part, le statut filmique *de l'image-passé*, et quatre de ses modalités : l'image-Histoire, l'image-souvenir, l'image-mémoire, et l'image-temps « indécidable ».

L'intérêt de ce film de Duras et Resnais (dans notre perspective) peut être résumé en quatre points. Premièrement, il s'agit d'un des chefs-d'œuvre du cinéma français, institutionnalisé comme tel.[486] C'est une des valeurs sûres du *canon*[487] des films français, ceux qu'on appelle traditionnellement – surtout en histoire de l'art – « un chef-d'œuvre »[488].

Deuxièmement, les *flashbacks* de Nevers forment un ensemble cohérent, un deuxième niveau temporel dans le film, qui est celui de la Seconde Guerre mondiale et de la Libération en France. Or, le flash-back est la figure par excellence du retour en arrière, de l'évocation du passé dans un film. D'ailleurs (c'est la troisième raison d'analyser ce film en détail), Resnais représente une approche très réflexive (réfléchie) du temps, articulée autour des questions de la temporalité du récit, de l'interférence entre *temps vécu* et *temps historique*, de leur *ancrage spatial*, etc. Nous pourrons procéder ainsi à une mise à plat des rapports cinématographiques de *l'Histoire* et de la *Mémoire*, telles qu'elles apparaissent à travers la représentation de deux villes et de trois corps, dans les relations diverses et complexes qu'entretiennent le Temps et l'Espace filmiques, l'un avec l'autre. Ainsi, ce film nous permettra de *vérifier* empiriquement la *pertinence* des différentes théories relatives à notre *problématique* « épistémologie sociale de

---

[486] C'est une question de méthodologie, de corpus. Ce n'est pas la valeur esthétique que nous érigeons ici en critère de sélection directe, mais la valeur que *les acteurs du champ culturel* (plutôt que cinématographique au sens restrictif) accordent au film, et qui se manifeste notamment par une importante production de « littérature secondaire » (*consécration spécifique*), et par l'incorporation du film au programme des études universitaires, voire secondaires (*consécration culturelle générale*).

[487] Etymologiquement : du grec « règle ». Les produits culturels canonisés sont dans ce sens « en règle ». [cf. : Gombrich, *Le progrès dans l'histoire de l'art*.]

[488] Sur la construction sociale du *canon* et du chef-d'œuvre, les processus de sélection qui président à leur institutionnalisation, « le processus de canonisation qui conduit à l'institution des écrivains », cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, pp. 312-313. Ou encore : Jan Assmann, dans son chapitre « Canonisation et interprétation » de *La mémoire culturelle*.

l'image du passé » en général, au couple « Histoire et Mémoire » en particulier, au regard de l'image-temps qui relativise cette dichotomie.

Enfin, Resnais occupe une *position nodale dans le champ cinématographique français* au moment de la *Nouvelle vague*. En effet, bien que rangé parfois à la même enseigne que Truffaut, Chabrol et Godard – l'enseigne de la *Nouvelle vague* –, il est aussi leur aîné, leur maître, leur concurrent, représentant de ce que certains appelaient l'école de la *Rive gauche*. En termes sociologiques, nous dirons que Resnais occupe, dans le champ cinématographique français, une position dominante, immédiatement avant l'arrivée de la Nouvelle vague (grâce notamment à *Nuit et brouillard*), pendant que celle-ci est à son apogée, voire après. Resnais est à la fois « *insider* » et « *outsider* » par rapport à la *Nouvelle vague*.

Seulement, il n'est pas évident qu'*Hiroshima* soit un film sur la Seconde Guerre mondiale. Du moins si l'on s'en tient à la taxinomie proposée par les manuels d'Histoire que nous citons ici, par convention, au titre de *source de classification légitime*. Le film est en effet absent de la liste – assez exhaustive par ailleurs – des 41 longs métrages recensés dans le chapitre « Le cinéma français et la Seconde Guerre mondiale. 1940-1988. »[489] Quant aux raisons de cette absence, nous ne pouvons qu'avancer des hypothèses. Premièrement : il y a la primauté du présent dans la narration de *Hiroshima* par rapport à l'Histoire (la bombe, Nevers). Mais l'auteur de ce chapitre précis du manuel inclut aussi des films sur la guerre tournés *pendant* celle-ci ; donc une narration au présent (c'est-à-dire 1959) n'est pas une raison pour exclure Hiroshima. Deuxièmement, il peut s'agir du « critère France », c'est-à-dire que *Hiroshima* devient « apocryphe » *en tant que* film sur la guerre hors France, ce qui serait une raison logique. Troisièmement, il pourrait s'agir d'un oubli, ce qui serait une explication par *l'inconscient,* car *Hiroshima* est souvent perçu comme une histoire d'amour imprégnée du souvenir de la *bombe* qui éclipse Nevers, jusqu'à le « pousser » dans l'oubli. Rousso, par exemple, qui évoque longuement *Nuit et brouillard*, fait l'impasse sur ce film qui

[489] Jean-Pierre Bertin-Maghit, in Régis Bénichi, Marc Nouschi *et alii, op. cit.,* p. 441. Dans l'ouvrage collectif qu'est ce manuel d'histoire, il est d'ailleurs le seul auteur qui n'apparaisse pas, sur la page de garde, comme historien, mais comme « docteur ès lettres » (cf. : p. 1. et 6.)

n'entre dans aucune des catégories de la période des « réactivations de 1958-62 ».[490]

Jean-Pierre Jeancolas, dans son article recensant *tous* les films sur la Seconde Guerre mondiale, justifie son choix d'y *inclure* le film de Resnais : « Y figurent aussi des films dont le temps zéro est postérieur, mais dont certains ressorts dramatiques, illustrés ou non par des flashbacks, renvoient aux années de la guerre ou de l'Occupation : ainsi de *Hiroshima mon amour*, où les années de Nevers sont montrées… »[491]

Hiroshima mon amour est donc au moins aussi intéressant du point de vue sociologique qu'esthétique. Cinéroman commandé par Resnais à Duras, c'est le film de Duras et Resnais, plutôt que le roman de Duras porté à l'écran par Resnais…[492]

Nous avons déjà abordé les animosités politiques (réelles, supposées ou projetées) entre les cinéastes « Rive gauche » et ceux étiquetés « Nouvelle vague ». Mais le public lui-même fait partie intégrante du champ cinématographique. Il consacre et détrône les cinéastes. Et la réception des films est hautement *politisée*.

Certes, ce public est structuré et diversifié : il existe aussi une partie non politisée, le public dit « populaire » qui, en 1959, ne pleure pas les enfants d'Hiroshima, mais plutôt la mort de Gérard Philippe. Si nous allons nous attacher dans la suite du texte à relever les arguments politiques au sujet du film, exprimés par une grande partie de son public, il ne faut pas oublier que ledit public ne se réduit pas aux spectateurs hyper-politisés que se révèlent être les journalistes et bon nombre de critiques de cinéma.

C'est le « contenu manifeste » qui est à l'origine de la mise à l'écart de *Hiroshima* de la compétition officielle à Cannes (privé ainsi de la gratification la plus importante au sein du champ). Il en est exclu pour de prétendues raisons diplomatiques, un peu mystérieuses, peu claires. L'Etat français n'hésitait pas à intervenir d'une manière que l'on

---

[490] cf. Rousso, *Le syndrome…*, pp. 263-265. et dans le chapitre général (ci-haut) sur les représentations cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale.

[491] Jean-Pierre Jeancolas, Fonction du témoignage (les années 1939-1945 dans le cinéma français d'après-guerre), in *Positif*, N° 170 (1975), p. 46.

[492] Aussi le problème de l'adaptation ne se posera-t-il pas avec autant d'acuité que lors de l'analyse de *Jules et Jim*. Voir ci-haut : le chapitre d'analyse de l'adaptation littéraire sur l'exemple de *Jules et Jim*.

qualifierait aujourd'hui de « brutale », pour ménager les Américains qui n'en demandaient pas tant. Mais ce fait bien connu doit tout de suite être nuancé, car « il s'en est fallu de peu – quelques voix à la commission de sélection et au comité du festival »[493], pour que le film soit présenté en compétition. En tout cas, le film, en faveur duquel des associations de cinéastes importants sont intervenues[494], n'a ainsi échappé à personne. En réalité, ce *scandale* politico-médiatique attirait l'attention des journalistes sur le film.

Le « public politique » trouve dans le film matière à réfléchir : *Hiroshima* est un film à *l'ordre du jour « politico-intellectuel »*. Du point de vue des *actualisations* possibles, interprétation favorite des spectateurs politisés, *Hiroshima* coïncide avec une série d'événements nationaux et internationaux. Il suit de peu « l'insurrection de Budapest » (selon la terminologie française consacrée, un rien timorée). Celle-ci marque peut-être le début, pour l'intelligentsia française, d'une laborieuse distanciation avec le communisme. Elle offre la possibilité d'une position de « gauche non communiste » face aux événements et face à l'Histoire, pour ceux qui étaient prédisposés à une telle « *Weltanschauung* ». La Révolution de Budapest, sans vouloir surestimer son effet sur Duras ou Resnais, a eu un impact très important en France, comme l'explique Pascal Ory. Elle a créé des conditions générales favorables à l'émergence d'un retour moins idéologique sur l'Histoire : « au fond, c'est bien sur un critère propre à la culture communiste qu'on doit se fonder pour dater internationalement la "sortie de guerre froide" de la culture française : de cette année 1956 qui voit la brèche ouverte par le XX^{e} congrès du PC soviétique s'élargir soudain de la crise hongroise. »[495]

La chute de la IV^{e} République et le retour au pouvoir du général de Gaulle marquent un tournant. Sans revenir sur la nouvelle politique culturelle incarnée par Malraux d'un côté et la Nouvelle vague de l'autre, cette période est, sur un plan plus général, celle d'une foncière dualité. Elle est marquée par un nouvel élan donné à la France par de Gaulle, et l'enlisement en Algérie. L'idée selon laquelle l'Algérie

---

[493] Jacques Doniol-Valcroze, *France-Observateur*, 14.05.1959.

[494] La Fédération internationale des auteurs de films et l'Association française de la Critique du cinéma (Roger Régent) « Hiroshima mon amour, le film le plus "scandaleux" et le plus discuté de tout le festival. », *Libération*, 9.5.1958. (Non signé).

[495] Pascal Ory, *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*, p. 152.

constitue la trame de fond d'*Hiroshima* ne peut être écartée. Quelle est dès lors l'influence qu'exerçait cette guerre coloniale sur les conditions de création d'*Hiroshima* ? Elle est probablement limitée.

Est-ce que le message pacifiste que semble délivrer le film est destiné au spectateur français contemporain, aux prises avec la résurgence de la guerre et ses atrocités, en Algérie française ? Ou s'agit-il d'une illusion *a posteriori* quand l'interprétation, plusieurs années après, ne retient du contexte que ce que la tradition historiographique et (surtout) intellectuelle, institutionnalisée ou non, a retenu ? Comment réduire en effet l'année 1958 ou 1959 à l'année du Général, et/ ou celle de l'Algérie ?

Autant on évoque aujourd'hui volontiers l'Algérie pour décrypter *Hiroshima*, autant, à l'époque, on cherchait à déceler *d'autres* messages. A la lecture des articles parus dans les organes de presse, toutes obédiences politiques confondues, l'Algérie était *tabou*. Aujourd'hui, on retient surtout le message « pacifiste » du film. Ayant intégré les acquis du « nouveau cinéma », les spectateurs voient mieux que c'est un film, c'est-à-dire de la *fiction*. Ceux qui prennent la parole dans l'espace public, pour parler des films, ont désormais une perception différente du champ cinématographique.

En 1959, le premier obstacle était le film lui-même, qui relevait d'un nouveau régime de temporalité (l'image-temps), moins accessible. La *réception* du film a été marquée par un embarras des critiques face à une œuvre qui « transgresse » les frontières du réel sans en avoir l'air, un film de fiction qui « fait signer » au spectateur un contrat de réalisme documentaire par le biais des séquences d'archives insoutenables du début : « Est-ce par pudeur ? L'auteur n'a pas cherché à introduire autant de réalisme dans ses scènes de l'occupation allemande et de la Libération de Nevers que dans ses scènes d'atomisation d'Hiroshima. »[496]

Aussi, les journalistes ont-ils été désorientés. Ils ont essayé désespérément de « lire » le film comme un texte politique alors que celui-ci définissait au contraire le territoire du film historique, constitué en espace de rapports de force non réductibles aux éléments politiques. L'autonomisation du film historique va de pair avec une politisation exacerbée de la réception. Ce paradoxe n'est qu'apparent. Les films historiques sont caractérisés, comme nous l'avons déjà dit,

[496] André Besseges, *France catholique*, 25.06.1959.

par une hétéronomie (politique, économique et « publique ») des acteurs et des produits.

A la première version du film, les critiques – qui n'en sont pourtant pas à leur premier film « difficile » – sont complètement déroutés. « Le film le plus discuté de l'année divise aussi nos critiques » clame *l'Humanité* en guise de titre, entre le « j'aime ce film, passionnément ! » de S. Lachize et « le petit drame vécu il y a quatorze ans par la Française » d'Armand Monjo[497]. Ils savent qu'ils doivent « en penser quelque chose », que le film a un message politique, mais ils ne savent pas lequel. « l'accueil fait par le public du festival à ce film insolite a été réservé et déconcentré »[498], « ce film met le critique de cinéma dans l'embarras », etc.[499] Ces réactions montrent à quel point le film a été « révolutionnaire » (iconoclaste), au sens esthétique et sociologique ! Les vieux schémas de perception étaient manifestement inadaptés.

Pour un journaliste hostile « on entend surtout des louanges hyperboliques »[500], pour un autre, plutôt favorable au film : « la critique marxiste et progressiste, l'opinion boulevardière […], la critique catholique sont d'accord pour blâmer *Hiroshima mon amour*. »[501]

La *structure du champ* est caractérisée par une autonomie sans cesse remise en cause par le champ politique, qui tente d'imposer des *critères d'appréciation exogènes* et, plus subtilement, impose au champ cinématographique lui-même l'application de ces critères externes. Pour ne citer que trois exemples de « réception à chaud », je ferai référence à un débat entre Resnais et des jeunes communistes, puis des propos ouvertement politiques et assez hostiles exprimés dans les colonnes de *Positif*.

Dans un paysage intellectuel toujours dominé par les communistes, Resnais s'est vu obligé de s'expliquer en termes moraux sur ses choix

---

[497] « Le film le plus discuté de l'année divise aussi nos critiques » (Les avis de Samuel Lachize et d'Armand Monjo sont juxtaposés sur une même page), *L'Humanité*, 13.6.1959.

[498] « Hiroshima mon amour, le film le plus "scandaleux" et le plus discuté de tout le festival. », *Libération*, 9.5.1958. (Non signé)

[499] André Besseges, *France catholique*, 25.06.1959.

[500] J. Dutourt (?), *Carrefour*, 14.5.59. – le même journaliste déclare avoir trouvé ce film « exceptionnellement ennuyeux, prétentieux, bête et tout bourré de la plus détestable littérature » [sic !]

[501] André Besseges, *France catholique*, 25.06.1959.

esthétiques qui avaient semblé être autant de choix politiques ambigus et inacceptables : « le fait divers de Nevers, par contre, semble privilégié, et a laissé entendre que, pour Resnais, le drame de la jeune Française pesait du même poids que les 200.000 morts d'Hiroshima, ce qui l'a amené devant les étudiants communistes de *Clarté* [à se justifier dans les termes suivants :] "on nous a accusé de donner autant d'importance au drame individuel […]. Ce n'est pas la question ! Toute douleur est incommensurable. Nous avons rapproché ces deux drames, ces deux douleurs pour mieux les appréhender." […] »[502]

Il s'agit dès lors d'assurer, au moins « après coup », la concordance entre deux aspects idéologiques, en partie – mais en partie seulement – contradictoires : *un pouvoir politique gaulliste et un public politique communiste*. En 1958, le divorce politique entre eux est consommé depuis 10 ans, mais le divorce idéologique ne l'est toujours pas. Resnais doit composer avec cet espace de forces, de liberté et de contraintes. Les spectateurs communistes – qui, en vertu de la structure du champ, en avaient la capacité – ont ainsi accepté de ne pas empêcher la consécration d'Alain Resnais.

On est pourtant loin de ce que dénonce l'envoyé spécial de *La Croix*, qui, de manière tout à fait significative, se positionne par rapport au film en s'opposant d'abord à ses confrères de gauche et en ignorant les lignes de force qui traversent, comme nous le verrons plus bas, le public de gauche lui-même : « il est piquant, ce matin, de voir nos confrères d'extrême gauche défendre, avec Hiroshima, la "collaboratrice" par amour, eux qui en sont encore, quinze ans après, à vouloir pourfendre tous les vichyssistes [sic !] ! »[503]

L'espace des points de vue est complexe et demanderait une analyse plus fine que celle que nous pouvons mener ici. L'analyse politique externe ne suffit pas à rendre la nature des rapports complexes entre un organe de presse « de droite » et un cinéaste « de gauche ». Un confrère de chez *Témoignage chrétien* du journaliste de *La Croix* cité ci-dessus s'est forgé une conviction tout autre, alors qu'ils sont a priori proches sur l'échiquier politique/ du point de vue du champ intellectuel : « C'est un film sur l'amour. […] C'est un film de Resnais : on y retrouve – entre autres – son thème préféré : la

[502] Marcel Oms, *Alain Resnais*, p. 76.
[503] Jean Rochereau, « Littérature contre cinéma. *Hiroshima mon amour* », *La Croix*, 11.5.1959.

mémoire. Enfin, c'est une œuvre progressiste, avec un message universel, et raconté, pourtant, sur un mode raffiné, subtil… »[504]

Le point de vue d'un critique est au croisement de plusieurs stratégies. Celles-ci mêlent les positions occupées d'un côté au sein du champ cinématographique (les critiques eux-mêmes en font partie, ne l'oublions pas), de l'autre côté au sein du champ culturel (afficher ses connaissances d'esthète, c'est promouvoir son *capital symbolique*) et enfin (mais pas exclusivement) au sein du champ politique. Il faudrait décrire la structure et la dynamique précises de tous ces champs pour expliquer concrètement telle ou telle prise de position. Le choix de l'analyse « interne » relève d'une stratégie qui croise toutes ces variables, et bien d'autres. Toujours est-il que *Le Figaro littéraire* vante les qualités esthétiques extraordinaires du film, faisant l'impasse sur l'analyse durasienne des luttes des classes. Le journal se base, il est vrai, sur le texte de l'interview de Resnais : « "il était nécessaire d'utiliser dans les deux pays des opérateurs différents, et même d'utiliser des focales opposées." Dans ces conditions, faire des raccords était une gageure. […] Resnais pourtant a réussi ce miracle. Son œuvre est parfaite. »[505]

Le Figaro littéraire, en mettant en avant l'esthétique, se positionne peut-être ici comme « produit culturel » par opposition à « la maison mère » entièrement politique. Mais ce n'est qu'une hypothèse.

Il n'en demeure pas moins qu'une partie très importante des spectateurs professionnels ou non, voit les films sous un angle *politique*. La confusion provient, dans le cas de *Hiroshima*, de ce que le public « politisé » atteint par Resnais et le public de « l'art pur », visé par Resnais, sont sociologiquement proches.

Ces deux publics se côtoient dans la rédaction et dans les colonnes de *Positif*. Les uns y traitent Resnais, tout en prenant quelques précautions oratoires, de « fasciste ». Les autres récusent cette idée et insistent surtout sur les qualités esthétiques propres du film. Les pourfendeurs de Resnais s'expriment par exemple ainsi : « Le second reproche que je ferai à *Hiroshima* est politique. Sans aller jusqu'à dire que Resnais est un nazi, ou un fasciste, on peut regretter le parallèle, entre la libération de Nevers et le bombardement d'Hiroshima, qui rappelle les slogans de *Rivarol*. […] Resnais se range, semble-t-il,

[504] J. Cartu, *Témoignage chrétien*, 30.6.1959.
[505] André Lacaux, *Le Figaro littéraire*, 14.5.1959.

dans un camp qui ressemble fort à celui des partisans de la non-intervention en 1937, qui faisaient […] le jeu des futurs agresseurs »[506].

En dépit des précautions oratoires, cette formulation équivaut à un étiquetage de Resnais, tendant à le discréditer. Si, dans le débat de *Positif*, les autres interlocuteurs récusent la thèse de Seguin, ses mots sont lourds de sens et montrent à quel point *le film est d'abord perçu comme prise de position politique*.

Les défenseurs de Resnais arguaient ainsi : « Je trouve que le film est politiquement d'une audace, auprès de laquelle bien des œuvres de cinéastes dûment catalogués "de gauche" peuvent sembler réactionnaires. Si vous voulez, prenons l'exemple de ce qui choque le plus les détracteurs du film, soit l'amour, pendant la guerre, d'une Française pour un occupant allemand. […] Je vois là une dénonciation du chauvinisme […] » »[507].

Un autre participant à cette table ronde insiste sur le contenu diégétique du film, parlant du « style » de Resnais, de son art. Pestant contre « les faiseurs de morale » attitrés et les faiseurs de leçons politiques : « le spectateur qui apprécie le film, on peut parier qu'il aura assez de jugement pour ne pas en travestir la leçon et y voir ce que les auteurs y ont mis : une histoire d'amour impossible, un drame de la mémoire… »[508].

D'autres thèmes politiques du film, plus concrets, telle la représentation de l'Allemand, ont également été « problématisés » par le public politique.

Quand nous avons parlé de cinéma « engagé » mais « modéré » au début de cette analyse, nous avons contourné la question de la représentation de l'Histoire de France en 1944-45, tellement l'histoire de l'héroïne paraissait passer à côté des événements historiques. Seulement, dans les séquences de Nevers, il y en a au moins une, qui a soulevé des protestations, qui heurtait le consensus iconique et même factuel sur la Libération : il s'agit de la scène de la tonte, humiliante et cruelle, où toute la ville semble entourer la jeune fille, pour la tondre

---

[506] Louis Seguin, *Positif*, No 31, novembre 1959. Cité in : *Alain Resnais*, p. 58.
[507] Michèle Firk, *op. cit.*, p. 58. et 62.
[508] Paul-Louis Thirard, in *Positif*, No 31, novembre 1959. Cité in : *Alain Resnais* (anthologie établie par Stéphane Goudet), Paris, Gallimard, 2002, p. 62.

et se moquer d'elle. Cette séquence est si furtive, si isolée, contraire à la structure de base du film (Nevers : Mémoire *versus* Hiroshima : Histoire), que nous pouvons appliquer, pour l'interpréter, le concept de Marc Ferro : « contre-analyse de la société »[509], en y rajoutant l'adjectif « historique ». La « tondue » représente, à cette époque en France, un « *passé refoulé collectivement*. »[510] Les confessions très personnelles de Sylvie Lindeperg, dans la préface d'un ouvrage que nous citons tout de suite après pour son analyse d'historienne, viennent ici à propos pour illustrer ce phénomène : « …je dois l'éveil de mes curiosités à ce chaos intime des représentations qui me fit voir en Emmanuelle Riva la première femme tondue… »[511] Donc, par ces quelques plans, Resnais brise un tabou iconographique, historique et social ; on le lui a reproché d'ailleurs[512] (souvenons-nous de la réception politique du film, traité au début de ce chapitre sur Hiroshima). Mais, ce qui a pu apparaître comme un « lapsus » sans antécédent et sans suite, pouvait finalement passer plus ou moins inaperçu (les censeurs étaient plus vigilants dans le cas de *Nuit et Brouillard*, en faisant « supprimer » le gendarme français dans une des séquences sur la déportation[513]). Car le but premier du film est loin de faire œuvre d'histoire de la Libération : Hiroshima est ville d'Histoire et Nevers ville de Mémoire ; si les deux s'entremêlent dans l'image-temps « indécidable », Nevers n'en reste pas moins un nom propre, une identité individuelle :

> ELLE. — Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.
> *Ils se regardent sans se voir*
> LUI. — C'est mon nom. Oui.

---

[509] cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire* (déjà cité).

[510] Le concept de « refoulement collectif » est fréquent et utile ; toutefois, il reste à démontrer que l'acte psychique du refoulement peut être transposé au niveau collectif, et il reste à montrer que les exceptions – qui existent nécessairement dans le cas d'interdits informels, ou même formels – confirment bien la règle du tabou, du « refoulement collectif ».

[511] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 7. (Introduction)

[512] « La scène de tonte suscita dans la presse une vive polémique… Faisant croire à leurs lecteurs que le groupe de tondeurs était composé de FFI, certains critiques accusèrent le réalisateur d'avoir porté atteinte à la mémoire de la Résistance » (cf. : Sylvie Lindeperg, « Cinéma, Mémoire, Histoire », mémoire de DEA d'histoire, IEP, 1987, p. 65.)

[513] cf. Sylvie Lindeperg, *op. cit.*, p. 314-319.

Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.[514]

…Cette *durée* ni passé ni présent, mais désormais plus proche du présent que du passé, sur laquelle se termine le film, cette *« cure » de verbalisation* et d'*iconisation*, refonde et reconstitue *l'identité* des deux héros.

Ayant tenté d'y mettre en évidence *les caractéristiques filmiques de la mémoire et de l'Histoire*, leur opposition, nous avons relevé que quelques traits distinguaient effectivement image-souvenir et image-Histoire, mais nous avons surtout découvert « l'espace » de leur dialogue, du consensus potentiel : la ville, le corps, ainsi que la bande-son… L'image-Mémoire dépasse l'image-souvenir et se fait supplanter à son tour par l'image-temps.

A première vue, la mémoire, ou plutôt son idéal-type (opposé à l'idéal-type de l'Histoire), apparaissait en effet plutôt comme physique, corporelle, vécue, émotionnelle, etc. Opposée à une Histoire à distance, froide, avec sa commémoration ritualisée, impersonnelle, etc. Mais en fait, quand Riva revit son passé, et tente de le remettre « à sa place » sur fond d'amour « impossible » dans une ville « à Histoire », cet amour charnel s'inscrit dans le *temps de l'éternité* qui est fait d'*images-mémoire mentales* et d'*images-temps* « *indécidables* ».

Pour inventorier les divers procédés – évoqués dans cette étude – contribuant à l'émergence d'une image-mémoire et d'une image-Histoire soumises au régime de l'image-temps (qui mêle les temporalités à l'intérieur même d'une seule image ou séquence et, *a fortiori*, à l'intérieur d'un même film), citons Prédal : « le style du réalisateur est souvent symbolisé par cette étroite imbrication du passé (Nevers) et du présent (Hiroshima) […] ; le son reste présent tandis que défilent au contraire les images passées de Nevers : l'esprit de la jeune femme voyage à Nevers, mais son corps reste à Hiroshima […] ; comme elle le regarde, la vision de la main du Japonais évoque brièvement l'agonisant de Nevers […] ; les bribes de passé ne resurgissent pas dans l'ordre événementiel, mais bien en fonction de la psychologie personnelle de l'héroïne et cette "déchronologie" ruine la

[514] Duras, p. 102-103.

notion habituelle de flash-back […], les souvenirs se bousculent, le chaos mental s'ordonne avec beaucoup de difficultés […] »[515]

Tous ces facteurs pervertissent l'image-souvenir *et* l'image-Histoire pour en faire des images-mémoire, et les inscrire en fin de compte dans l'image-temps, du décrochage (a-synchronisme) de la bande-son à l'image purement mentale du passé, du rôle crucial du corps à l'entrelacs de(s) (pointes de) présent(s) et de(s) (nappes de) passé(s), en passant par la redéfinition des modalités cinématographiques de la mémoire (du flash-back au travelling). D'autres facteurs, s'y ajoutent, les complètent ou les précisent encore : du temps *cyclique* et « *maléfique* » à l'*intentionnalité* du corps et du regard et à la *conscience* cutanée, de *l'espace urbain des analogies mémorielles* aux *lieux-de-souvenir* plus intimes et moins définis que les lieux de mémoire ; de l'habitus qui est le présent du passé incorporé ou de la mémoire vive d'une durée aux figures de la reviviscence, de l'hypotypose, de la prosopopée, de la parataxe et à la forme grammaticale du présent duratif et du passé pleinement *composé* ; du présent mimétique à l'oubli impossible ; du flash de réminiscence par analogie aux flashbacks brumeux ; de la structure musicale du film aux thèmes musicaux mémoriels, et à la voix incantatoire ; des nappes de transformation et de communication entre passés et pointes de présent aux images mentales pures du passé ; des travellings lents et denses car « enrichis des durées superposées du souvenir » aux contre-plongées et autres hors-champs de l'Histoire impossible à saisir en soi…

Toutefois, ni *l'image-Histoire*, « temps parfait » et rationnel mais désincarné, quantifié, froid, ni l'Histoire elle-même ne disparaîtront pour autant. Tout au contraire, quoi qu'en aient pu dire certains commentateurs : l'image-Histoire est *complétée* par l'image-mémoire et inscrite dans l'image-temps. Tantôt elle s'efface légèrement, en vertu du fait que le cinéaste peut *compter* sur la *connaissance* historique préexistante de son public et développer son « argumentation » sur le mode de l'évocation, tantôt elle se donne aux spectateurs et aux héros dans un mode d'accès direct, à travers corps et dé-corps (de l'image-mémoire), tantôt, enfin, elle se redéfinit non plus

[515] René Prédal, « Alain Resnais », *Etudes cinématographiques*, N° 64-68 (1968), p. 136-137.

comme réalité extra-diégétique, mais optique et sonore, et dont le référent est lui aussi purement mental : diégétique *et* éthique.

Je terminerai cette analyse – qui nous a permis de définir l'image-Mémoire d'une part, l'image-Histoire de l'autre–, par le rappel du contexte politico-culturel dans lequel l'œuvre s'était inscrite. D'autant plus que le rapport de Duras et de Resnais à l'actualité politique est constitutif de leur rapport au passé : à la Guerre d'Algérie et à la guerre froide, ils réagissent dans *Hiroshima* de manière engagée mais implicite (ce qui définit aussitôt leur position dans le champ culturel de la fin des années 1950 comme intellectuels de la gauche non communiste), sauvegardant une part de la « passéité » (Ricœur) de l'Histoire représentée. Cependant, l'image du passé se doit de tenir compte du stock commun de connaissances historiques légitimes du public visé (l'Allemand, même victime, est tenu à distance, littéralement *hors-champ*), mais ignore ce que les autorités françaises croient être la possible réaction américaine (le film ne fut pas projeté dans le programme officiel du Festival de Cannes pour cause de susceptibilité américaine supposée et anticipée). En même temps, du point de vue du champ, Resnais occupe une position ambiguë : néophyte en tant que réalisateur de long métrages (de fiction), mais établi grâce à ses courts métrages ; ni ancienne école, ni tout à fait « *Nouvelle vague* » (d'où un scénario littéraire), « Rive gauche », mais de disposition solitaire, etc. Le « choc » entre l'horizon d'attentes souvent politisé du public et l'horizon de significations de l'œuvre, l'authenticité historique que ce même public reconnaît *a priori* à la *Lebenswelt* historique proposée par le film, étaient illustrés, par exemple, par les attaques virulentes que Resnais a dû essuyer lors de la présentation de son film devant de jeunes militants communistes qui lui reprochèrent de comparer les souffrances d'une femme tondue, qu'eux-mêmes avaient perçues, précisément, comme *vraisemblables et touchantes* à celles des victimes de la bombe atomique américaine. Engagé, mais pas militant, s'attachant à *démonter*, dénoncer, dépasser, mais *présenter* les modalités en vigueur jusqu'alors (y compris dans ses propres courts métrages) de la représentation de l'Histoire, en s'attachant à fonder ni plus ni moins qu'un nouveau genre cinématographique, qu'on peut appeler *film d'Histoire incarnée*, sans costumes et au plus près du *vécu.*

6.3. Débats dans l'espace public

J'examinerai ici la manière dont le cinéma (le champ, le milieu) s'insère dans un ensemble plus vaste, le champ intellectuel (ou culturel), qui est plus que l'ensemble des champs de production culturelle. Journalistes et intellectuels jugent et analysent les films en fonction de l'agenda spécifique du champ culturel, dont la politique est toujours une des composantes essentielles mais pas la seule : des questions d'ordre éthique et axiologique traversent le champ où les acteurs luttent pour la sauvegarde ou l'accumulation de leur capital symbolique (en termes d'autorité, de prestige et de prestance).

Si, donc, le champ intellectuel français est fortement politisé (comme son équivalent hongrois d'ailleurs), le facteur politique n'exerce son influence qu'indirectement ou dans des organes ouvertement engagés (comme *L'Humanité*). Par ailleurs, entre les années 60 et 2000, les arguments politiques tendent à perdre leur valeur, au profit de considérations spécifiquement filmiques[516] ou historiques (scientifiques).

Quels sont les questions qui se posent, les discours qui sont développés, à propos des films français représentant la *Seconde Guerre mondiale* ? Est-ce que le postulat de l'hétéronomie multiple des produits du sous-champ de films historiques tient ? Et quels sont les arguments qui plaident en faveur ou, au contraire, contre l'authenticité des films historiques ?

Le discours le plus usuel, peut-être le plus simple, c'est l'argument psychologique. Encore qu'il soit paradoxal : les uns pourront arguer des traits de caractère « authentiquement d'époque », par exemple, pour soutenir la vraisemblance du film, les autres pourront prétexter

[516] « Les intellectuels français et le cinéma », n° 70 des *Cahiers de la Cinémathèque* – Institut Jean Vigo (textes du colloque organisé à Perpignan en décembre 1998) montre que les intellectuels ont d'abord méprisé, puis récupéré (les structuralistes) et enfin commencé à penser le cinéma dans sa spécificité. (cf. aussi : Jean-Michel Frodon, « Les films pensent-ils ? », *Le Monde*, 19.1.2000). Une évolution similaire des positions pourrait être observée à propos du cinéma historique : méprisé en tant que « film en costumes » ou « reflet infidèle des faits » historiques, le genre commence à être pensé en tant que tel par des non-spécialistes du cinéma à partir des années 80 (Deleuze), mais surtout à partir des années 90 (cf. : le chapitre sur « cinéma et histoire »).

d'invariants psychologiques, des traits universels pour faire échapper le film à une critique historique. Ou, dans un langage plus neutre qui convient mieux à notre propos : la psychologie surgit comme thème par excellence du cinéma, y compris historique, dont la vraisemblance peut dépendre de la réussite (ou l'échec) de représenter des personnages « en chair et en os ». Cette visée est souvent revendiquée par le cinéaste lui-même (elle sera ici, en l'occurrence, doublée d'un discours déshistorisant qui n'y est pas nécessairement, mais souvent lié) : « Ce sont d'abord les personnages qui m'intéressaient et on aurait pu les situer dans un autre contexte. Mais la guerre exacerbe les rapports de force individuels. Et une des choses que je voulais montrer, c'est l'aspect *sensuel* de ces rapports de force […]. Devenue récit d'événements ou analyse de faits et de causes, l'Histoire oublie cet élément concret et essentiel. »[517]

La ligne de démarcation, véritable « épinaloscope » selon les propres dires de Chabrol (voir ci-haut, cité par Lindeperg), permet de relever les sous-catégories des reproches de *schématisme* qui peuvent être adressés à un film historique (qui a déçu). Ainsi, même la presse populaire dit que le film parle de la Résistance « de façon schématique, avec des personnages symboliques, sans nuances et sans surprise. […] avec un désir de simplification extrême… »[518] *Le Monde*, plus nuancé, parle de « chronique unanimiste et un peu grise » et de « vacuité des personnages »[519]. *Le Figaro* est, lui aussi, perplexe, mais met les faiblesses du film au compte de la prise de distance de Chabrol par rapport à la *Nouvelle vague*, comme si les films historiques devaient eux aussi être différents désormais : « Chabrol semble toujours hésiter entre l'ancien et le nouveau cinéma »[520]. Or, on sait que « la Nouvelle vague » en tant que telle et pour autant qu'elle existe ou qu'elle ait existé ne s'est jamais approprié le genre historique que ses représentants récusaient a priori, tout en s'y adonnant tôt ou tard, comme l'ont fait Truffaut ou Chabrol, mais précisément dans un style qui rappelle non sans raison le « vieux

[517] Gérard Vergez (interview par Marie-Noëlle Tranchant), *Le Figaro*, 7.9.1985.
[518] Robert Chazal, *France–Soir*, 29.5.1966. – En fait, ces adjectifs peu gratifiants valent dans cet article pour le film d'Alexandre Astruc en même temps, intitulé *La longue marche* et qui était sorti au même moment.
[519] Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 3.6.66.
[520] Louis Chauvet, *Le Figaro*, 30.5.66.

cinéma ».[521] Aussi le fait qu'il plaise aux adeptes de ce cinéma « ancien » devient-il compréhensible : la réception dépend en grande partie de la position (dans le champ) de ceux qui s'expriment eux-mêmes. En effet, ce même film paraissait au chroniqueur de *Télérama* sentir « le parfum du terroir, l'humus du sous-bois »[522] (sans ironie !) ; et, de ce point de vue, même « les comédiens les plus fréquemment utilisés du cinéma français »[523] ajoutent à l'authenticité du film.

Pour construire cette « authenticité » dans l'espace public, Jean-Jacques Annaud met en scène le geste de l'immersion : « J'adore ce travail. […] j'ai lu des dizaines d'ouvrages, vu et revu des tas de films. J'avais besoin de m'imprégner des odeurs de cette époque, de celles de la Russie. »[524]

Patrice Leconte parle explicitement d'authenticité et la redéfinit : « J'avais envie de respecter l'époque du fait divers authentique. En même temps, j'avais envie de faire un film qui ne soit pas trop ancré dans le XIX^{e} siècle, qui soit un peu intemporel et détaché d'un lieu. J'ai l'impression que le film est plus XIX^{e} siècle au niveau des sentiments, des émotions, qu'au niveau du contexte historique […]. »[525]

Au-delà du *geste « documentaliste »*, l'authenticité peut être conférée au film du simple fait que son auteur a *vécu* les événements qu'il met plus tard en scène. Lorsque l'Histoire vécue se double d'un message universalisant, actualisant et consensuel, par exemple contre les racismes de toujours, sans sortir du canon de représentation de l'époque en question, mais sans y coller de trop près non plus, la réception positive est presque garantie : c'est le cas du *Vieil homme et l'enfant* de Claude Berri : « Claude Berri dénonce l'intolérance raciale

---

[521] Jean-Michel Frodon (in *L'Age moderne du cinéma français*) avait d'ailleurs proposé de distinguer la « Nouvelle vague » et « le nouveau cinéma » (Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker, Pierre Kast, Henri Colpi, Armand Gatti…) « Si les premiers répugnèrent à sortir du cadre de l'ultra contemporain, les seconds entretenaient un rapport original à l'histoire, envisagée sous le signe de l'empreinte, qu'ils mirent occasionnellement au service d'une re-vision des années noires. » In : Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, p. 326.

[522] Jean-Claude Philippe, *Télérama*, 19.6.66.

[523] *Ibid*.

[524] Jean-Jacques Annaud (propos recueillis par Gwen Douguet), *Figaroscope*, semaine du 14 au 20 mars 2001.

[525] Patrice Leconte (propos recueillis par Eva Vámos), in *Journal Francophone de Budapest*, 1er-15 mai 2001.

[et non pas l'antisémitisme !] avec une sorte d'indulgence souriante. »[526] La connexion est faite quasi instantanément avec l'agenda politique du moment. Et *La Croix* d'évoquer, hors rubrique cinéma et hors sujet, « les trois propositions de loi, déposées depuis longtemps pour réprimer la provocation à la haine raciale… », à propos du film qui a reçu « le prix de la fraternité », décerné à l'occasion de la Journée internationale contre la discrimination raciale.[527]

Un autre film de Berri, *Uranus*, évoquant « une petite ville de la France bovine à la Libération » ne possède pas, a priori le label « Histoire vécue », mais le réalisateur y fait référence quand même pour justifier sa rupture avec certaines représentations canonisées de la guerre : « Pendant qu'il y avait Buchenwald, j'avais une tante et un oncle qui […] ont traversé la ligne de démarcation et se sont cachés dans une ferme, protégés par le village. Ils y ont passé quatre ans de bonheur […] »[528] Il n'a pourtant pas échappé au public de gauche que Berri avait, avec Uranus, adapté un roman de Marcel Aymé « dont la position pendant la guerre était plus que controversée, notamment ses articles dans *Je suis partout* »[529]. Aussi cite-t-on « le sénateur communiste Charles Lederman estimant qu'il faut "dénoncer ce film indigne" », mais le scandale auquel *Libération* disait s'attendre n'a pas eu lieu. Est-ce à dire que le champ intellectuel se dessaisit de ce thème à partir des années 1980-90 ? Toujours est-il que « c'est ici le non-événement qui crée l'événement. Tous les films qui, depuis cinquante ans, ont essayé de présenter, dans un sens ou dans l'autre, une vision iconoclaste des "années noires" ont fait du bruit. Le calme autour d'*Uranus* prouverait peut-être que l'on guérit peu à peu du fameux "syndrome de Vichy" »[530] Or, c'est la période qui fait dire au même Henry Rousso (et à Eric Conan) que Vichy, c'est « un passé qui ne

---

[526] Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 13.3.67. Nous simplifions un peu, car Baroncelli analyse aussi le film, et le classe, à l'inverse de ce que nous venons de voir à propos de *La ligne de démarcation*, dans le cinéma moderne : le film « appartient au cinéma d'aujourd'hui par la vivacité des ellipses et les effets tirés d'un montage très élaboré », etc.

[527] *La Croix*, 23.3.1967 (non signé).

[528] Claude Berri, interview par Charles Najman et Patrick Glaize, *Libération*, 12.12.1990.

[529] Charles Najman et Patrick Glaize (interview de Claude Berri), *Libération*, 12.12.1990.

[530] *Libération*, 12.12.1990.

passe pas »[531]. Ce n'est en tout cas pas le fait qu'*Uranus* soit une « symphonie pour une douzaine de Français pur porc », ayant un des « caractères suffisamment larges pour être des archétypes »[532] qui est critiqué (les gardiens communistes de la mémoire historique gaullo-communiste mis à part), mais certains *anachronismes* de détail, au sens où ce sont des anachronismes graves, mais aux yeux *des* seuls *spécialistes* (*historiens* interrogés en tant que tels par le quotidien) : l'épuration n'a pas eu lieu au printemps 45 comme c'est montré dans le film, mais à l'automne 44, ou encore : les prisonniers de guerre ne sont pas rentrés en fanfare, mais plutôt en catimini, etc.[533]

C'est le même type d'accueil, mais plus sévère, qui attendait *La longue marche* d'un Alexandre Astruc, qui bénéficie pourtant du statut de précurseur (et d'auteur) consacré de la *Nouvelle vague* (ou justement pour cela ?), selon des taxinomies qui semblent parfois tenir peu compte des films historiques (comme pour Chabrol). Toujours est-il que, selon « J. Ro. », Astruc « a imaginé non des personnages vivants, mais des types exemplaires, donc dépourvus de toute spontanéité, de tout imprévu humain, de toute vérité. » Comparant ce film à la *Ligne de démarcation*, qui était sorti au même moment, l'auteur juge l'intrigue invraisemblable (cf. aussi plus haut, l'insistance du rédacteur de *l'Humanité*, à propos de *Lacombe Lucien*) : « je défie qui que ce soit, d'être allé, à cette époque, des Cévennes aux contreforts alpins, sans trouver d'autres obstacles que trois camions et quelques motocyclistes. »[534]

D'autres décrivent, plus ou moins explicitement, les distances prises avec un canon de représentations de la période en question de l'Histoire, les conventions de la mise en image du passé que transgresse le cinéaste pour exprimer des idées ou des essences, plutôt que de dépeindre une époque : « film insolite, où la guerre apparaît comme abstraite, ballet dépouillé entre des policiers presque hiératiques et des résistants bavards et aux missions souvent vagues, film aux longs temps morts, guirlande de rendez-vous où la lutte n'est qu'évoquée, ou vue de trop loin (le train qui saute) pour être

[531] Ils relèvent par exemple l'augmentation vertigineuse du nombre de travaux scientifiques consacrés à cette période entre 1988 et 1992, pp. 36-37.
[532] Gérard Lefort, *Libération*, 12.12.1990.
[533] Jean-Pierre Rioux interrogé par *Libération*, 12.12.1990.
[534] *La Croix*, 4.6.1966. (Signé : « J. Ro. »)

spectaculaire. »[535], etc. Les enjeux politiques et les considérations relatives aux problèmes de reconstitution disparaissent alors, pour céder la place à un discours en creux sur le film historique (ce que ce film aurait pu être, si le cinéaste n'avait pas choisi l'abstraction), voire presque un hymne à *l'art pur* par-delà l'Histoire.

Abstraction, stylisation, expressionnisme, etc. sont les noms qui reviennent le plus souvent dans les propos du public initié, pour caractériser le régime d'authenticité de la *Nouvelle vague* dans son acception large, englobant aussi les films littéraires et des cinéastes comme Resnais (cf. le chapitre sur *Hiroshima*). Le reste de l'espace public est occupé par des débats politiques à propos des mêmes films, mais cette deuxième composante de la réception, qui pouvait sembler clairement dominante il y a deux-trois décennies, semble aujourd'hui en régression, comme si les débats, de plus en plus rares, se focalisaient de plus en plus sur le seul thème de la représentation du Génocide.

Au sens sociologique, plus encore qu'esthétique, longs métrages de fiction et documentaires doivent être distingués. Outre les conditions de production, c'est sur le plan du public visé que se séparent le plus clairement documentaires et films de fiction. De toute évidence, *Shoah* de Claude Lanzmann, même présenté en salle, ne visait pas le même public qu'*Amen* de Costa-Gavras. Personne ne conteste ce fait ; et pourtant, dès que l'on évoque la représentation cinématographique du génocide juif, on pense à Shoah ; c'est que *Shoah* est devenu incontournable *en tant que produit culturel*, mais non en tant que produit cinématographique (c'est, dans une moindre mesure, le destin qui attend *Soribor*, enquête sur la résistance juive). Le film historique peut ne pas être un film de fiction, n'être vu que par un nombre très réduit de personnes, mais *sacré* par les acteurs du champ culturel, il peut constituer néanmoins *le* cinéma d'une époque tel qu'il est perçu par les acteurs du champ culturel. Qui a *vu Shoah* (de bout en bout) et qui en a parlé ou entendu parler ? Gageons qu'à la seconde catégorie appartient infiniment plus de monde qu'à la première…

C'est dans ce sens-là que les films sur la Seconde Guerre mondiale constituent un enjeu socioculturel majeur : ils alimentent et orientent

[535] Henry Rabine, *La Croix*, 12.06.1968.

les débats, ils *constituent un enjeu d'identité politique de première importance*.

7. L'Holocauste[536] : une Histoire européenne commune ?

Le cinéma ne se laisse pas brider par le supposé tabou de la représentation de l'Holocauste dans les films de fiction, attribué, à tort, à Claude Lanzmann. *Histoires vécues,* pour la plupart, les films sur l'Holocauste sont à la fois très divers et étonnamment proches par bien des aspects. A tel point qu'un canon de représentations dépassant les frontières des cinématographies nationales semble émerger.

L'iconographie cinématographique de l'Holocauste est codifiée : les trains (Granier-Deferre : *Le train,* Lelouch : *Les uns et les autres,* Costa-Gavras : *Amen,* etc.), les bus (*Laissez-passer*), les camions (*Léon Morin prêtre, les Guichets du Louvre*) en France, les « carrosses » des gendarmes en Hongrie (*La révolte de Job, Chacho Rom*) sont les « moyens de transports » divers qu'on ne manque jamais de représenter dans ces films, pour *symboliser* le « départ » des déportés. C'est de cette convention que tire sa force la farce sublime *Train de vie* où un village juif décide de *se* déporter plutôt que d'être déporté ; le même film utilise l'iconographie encore plus codifiée des camps de concentration (barbelés, tenues à rayures) pour sa scène finale cruciale.

L'autre constante des représentations cinématographiques de l'Holocauste, c'est qu'elles sont constamment accompagnées de mises en question et de mises en demeure, d'interrogations et de précautions. Entre le prétendu tabou de reconstituer les camps, attribué à tort à Claude Lanzmann et les innombrables témoignages personnels de survivants et de leurs descendants, c'est un vaste champ de réflexion à la fois sur l'univers concentrationnaire et sur le cinéma lui-même – un art qui touche là aux limites esthétiques et éthiques de la représentation. C'est ce que montre Didi-Huberman à propos du film de László Nemes, *Le Fils de Saul*, auquel il consacre un essai intitulé *Sortir du noir* : « C'est ainsi que *Le Fils de Saul* finit par contester

[536] J'emploie ce terme, qui n'est pas le meilleur si on le considère du point de vue étymologique, mais qui s'est imposé dans l'usage courant. Le terme Shoah s'est également imposé, mais seulement depuis le film de Lanzmann. La périphrase « génocide des juifs d'Europe » est la plus précise, mais ne s'utilise guère pour des raisons diverses.

visuellement le réalisme même que sa mise en scène aura méticuleusement préparé. (…) cela passe par la focale, donc par la profondeur de champ (…). Qui pourrait prétendre, *à hauteur d'homme* et *à distance d'homme,* regarder un camp d'extermination en plan large, un plan où tout serait net ? Seul le SS affecté au mirador pourrait [y] prétendre ».[537]

L'Holocauste filmé c'est l'art de la vraisemblance dans ce qu'il a de plus paradoxal : l'exigence de réalisme ou plutôt le déni de la fiction, le devoir de mémoire d'une part et, de l'autre, la représentation *in absentia*, l'allusion, la métonymie, le hors-champ et le flou.

7.1. Le cinéma français et la mémoire juive[538]

« La vogue pour les années 1940-44 », du moins dans les années 70, est entretenue, arguait Pascal Ory, par l'industrie et le commerce culturels[539].

Les juifs sont généralement considérés comme liés de manière particulièrement intense à leur passé. Ce lien est le plus souvent appelé « mémoire » et souvent opposé à l'autre rapport majeur au passé, appelé « Histoire ». De Le Goff à Ricœur, les auteurs analysent en détail ce rapport. De manière plus concrète, dans son livre sur *l'oubli*, Harald Weinrich consacre un chapitre entier au désir des survivants d'oublier « Auschwitz » et à l'impossibilité de cet oubli. La nécessité

---

[537] Georges Didi-Huberman, Sortir du noir, pp. 28-29.

[538] cf. en détail : le travail de Claudine Drame, *Les représentations de la Shoah au cinéma en France 1945-1985* (Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pierre Nora, soutenue à l'E.H.E.S.S., 2001). L'auteur identifie quatre périodes entre 1945 et 1985 : celle d'abord de « l'abstention » pendant dix ans, puis celle où le cinéma, à travers quelques films, tente d'aborder directement la question des camps, mais surtout dans des films non fictionnels (dont bien sûr l'emblématique *Nuit et Brouillard*), troisièmement les années 60 : la mémoire personnelle de la Shoah « sans rencontrer d'écho auprès du public », mais « le silence est celui de la réception, pas de la création » (p. 247.), quatrièmement : au cours de la décennie soixante-dix, et la première moitié des années 80, traitées souvent par des cinéastes prestigieux, « la question du génocide réapparaît subrepticement au sein d'une production sur le thème de la guerre ou de la Résistance […] la fiction est alors la forme la plus communément choisie.… cependant, le génocide n'est jamais abordé directement. » (p. 247.)

[539] *Idem,* p. 122.

de transmettre le souvenir s'empare des survivants bien des décennies après la Guerre, elle se fait dès lors d'autant plus pressante.[540]

Dans son livre, Naomi Greene parle de « mémoire juive en France ». Ce que nous avons dit, sur la représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, est valable *a fortiori* si l'on considère la mémoire juive, dans sa forme cinématographique. On croit savoir que beaucoup de films portent sur cette période, on croit savoir que le nombre de films français sur la *Shoah* est élevé ; or, ces « nombreux films » sont, dans leur grande majorité, des films *documentaires*. Ce qui n'est la même chose que du point de vue du champ culturel global, mais pas du point de vue du champ de production cinématographique au sens sociologique ou du film au sens esthétique. Aussi, Jean-Pierre Jeancolas, affirmant que « la part vive des années 1940-45, celle qui brûle encore, soixante ans après, il faut la chercher dans la place qu'elles tiennent dans la structuration moderne de l'identité juive »,[541] ne cite-t-il que des documentaires pour étayer sa thèse, à l'exception notable de *Voyages* d'Alain Finkiel (pseudo-documentaire, d'ailleurs).

Pour Naomi Greene, le Syndrome de Vichy est un fait : longtemps occultée, lorsque les crimes vichystes franchissent le mur du silence, à partir des années 70, l'histoire vraie des *années noires* continue de rencontrer une forte résistance. Celle-ci se manifeste dans les films traitant le thème de l'Holocauste par une version édulcorée non des faits, mais de l'ambiance générale. Ainsi, *Au revoir les enfants,* qui se termine par la déportation du jeune lycéen juif, fait de celui-ci un « objet esthétique : spirituel, sensible, étranger », à force de le montrer si intelligent et plus beau que les autres. Personne n'est antisémite dans ce film, explique Greene, personne n'est responsable de la déportation du jeune garçon et de sa mort, ni même celui qui le dénonce aux Allemands (car ce ne sont pas des miliciens français qui viennent le chercher).[542]

C'est une même sorte de naïveté systématique que reproche Greene à *Une affaire de femme* (1988), où l'héroïne ne soupçonne rien des origines juives de son amie Rachel, jusqu'au jour de la déportation de celle-ci.[543]

---

[540] Harald Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, pp. 263-294.
[541] Jean-Pierre Jeancolas, *Positif*, janvier 2002, p. 96.
[542] Naomi Greene, *Landscapes of Loss*, op. cit., pp. 87-89.
[543] *Idem*, pp. 86-87.

Et de citer un grand nombre de documentaires, qui se succèdent vers la fin des années 1980, dans le sillage d'*Hôtel Terminus* (Ophuls). La conclusion de Greene est originale : *elle relève une différence de fond* dans le traitement cinématographique du génocide juif en France, *entre le genre documentaire et celui des longs métrages de fiction* : elle confronte pour ce faire deux films de Chabrol, relevant de ces deux genres opposés : *Une affaire de femme* (cf. ci-haut) et *L'œil de Vichy* où Chabrol serait beaucoup plus incisif. Pour souligner encore ce contraste, elle oppose un documentaire d'André Halimi (*Chantons sous l'Occupation*, 1976) et *Le dernier métro*, qui s'attachent tous deux à dépeindre le milieu du théâtre sous l'Occupation : l'un parle de la collaboration, tandis que l'autre des actes de résistance.[544]

Enfin, en 1996, *Un héros très discret* de Jacques Audiard interroge non plus tellement la période 1940-45, mais celle qui suit et qui a vu se construire le mythe de la Résistance, y compris au cinéma. Un film sur le Syndrome de Vichy, dit-elle.[545] De même, le film d'Orso Miret, *De l'histoire ancienne*, met en scène le rapport des différentes générations aux années noires : « "Je devais faire *De l'histoire ancienne* comme fils, comme citoyen et comme cinéaste", affirme-t-il, soulignant que le scénario n'a rien de littéralement autobiographique, même si "ma famille a été profondément marquée par l'époque de l'Occupation et de la Résistance. Je n'ai pas attendu d'avoir lu Henry Rousso pour être conscient qu'il y a en France un passé qui ne passe pas." […] »[546]

Enquête sur un mort, façon Tolstoï (dans *La mort d'Ivan Ilitch*), qui commence avec l'incinération du père résistant, le film montre l'impossibilité de voir, de connaître après coup : les témoins ont été fusillés, deviennent gâteux (la mère confond Auschwitz et Verdun) ou ne veulent pas livrer leur secret.[547] Un autre ancien du maquis dit dans le film : « c'est pas la Résistance, c'est notre façon d'en parler. » Il n'y a pas de flashbacks dans le film, le père n'est pas ressuscité cinématographiquement, comme la *convention* cinématographique

---

[544] *Idem*, p. 90.

[545] *Idem*, pp. 96-97.

[546] Orso Miret, cité par Jean-Michel Frodon in « Orso Miret filme l'Histoire au présent », *Le Monde*, 21 février 2001.

[547] L'impossible quête de la vérité dans *L'honneur d'un capitaine* (Schoendoerfer), est analogue. Sauf que ce dernier recourt massivement aux flashbacks ; à l'exception des scènes cruciales, qui restent invisibles.

l'exigerait pourtant. Même la dernière volonté du défunt – être incinéré – est incertaine. « Sa volonté… On n'en sait rien. » – dit le personnage principal du film, qui ne trouve d'autre issue que « la stratégie actualisante » de l'attentat anti-néonazi, constituant l'échec final de son enquête sur le passé héroïque d'un père qu'il a omis d'interroger de son vivant. De son obsession tardive du passé, il ne reste que l'obsession, le passé disparaît.

Les observations de Sylvie Lindeperg sur la production des premiers films sur la mémoire de la Shoah nous permettent de montrer à quel point ce thème reste marginal, en termes de sociologie du cinéma : non seulement ces films apparaissent tard et sont peu nombreux dans un premier temps, mais surtout, et cela reste une constante pendant 50 ans, ce sont avant tout des documentaires. Quand ce n'est pas le cas, ce sont des fictions qui se situent en marge de la production et de la distribution françaises[548]. En partie financés par des fonds israéliens, ils sont soumis à ce que Sylvie Lindeperg appelle « *la dictature de l'indifférence* ». Après *L'enclos* (1961), film important de l'écrivain Armand Gatti, cette indifférence structurelle a frappé toute une série de films : « Au même titre que *Le Crime de David Levinstein* [André Charpak], *L'Heure de la vérité* [Henri Calef] et *La cage de verre* [Philippe Arthuys] avaient ainsi valeur de témoignage sur la communauté juive du début des années soixante dans sa complexe gestion du souvenir de la Shoah. […] Ces œuvres ont été jugées non commercialisables […] distribuées à Paris dans un réseau de petites salles, elles furent retirées de l'affiche après une ou deux semaines d'exploitation », et de conclure : « l'ancienne dictature du silence avait fait place à celle de l'indifférence. »[549]

Remarquons que seul un des quatre réalisateurs cités est un cinéaste « professionnel » (les trois autres viennent d'autres champs de production culturelle : littérature, théâtre, musique…). Ils sont et restent *en marge* du cinéma. Face à la réticence des distributeurs, l'engouement du public n'a guère pu sauver que *Le vieil homme et*

[548] cf. la catégorie des cinéastes « chroniqueurs » cités par Rousso, faisant appel à la « mémoire juive » : Drach, Molinaro, Mitrani, etc. (in Rousso, *Le syndrome…*, p. 268.).
[549] Sylvie Lindeperg, *Les écrans…*, p. 406-407.

l'enfant et un documentaire : *Le chagrin et la pitié,* remarque Sylvie Lindeperg.[550]

Il nous faut faire ici une parenthèse qui, de prime abord, paraît « technique » : les films cités par Claudine Drame sont en très grande partie inaccessibles, non seulement ils ne sont pas édités en vidéo (ce qui est le cas de la majeure partie de la production cinématographique française), mais ils sont introuvables dans la plupart des institutions françaises spécialisées, organismes publics dont la vocation est de ne procéder à aucune sélection a priori (de l'*Inathèque* à la *Bibliothèque du film*). Ces films, mais aussi d'autres films sur la Seconde Guerre mondiale, comme le *Sang des autres* de Chabrol (1984), pourtant effigie de la *Nouvelle vague,* sont culturellement ou *sociologiquement inexistants.* Dès lors, à l'aune de la notion de *tradition sélective*[551], il faudrait analyser les agents, les principes et les méthodes à l'œuvre dans ce tri discret, *production et construction sociales du visible et de l'invisible.*

Au-delà du « tabou » de Vichy, n'est-ce pas le refus du « communautarisme » et l'idéal d'universalisme hérité des Lumières, véritables fondements de l'identité politique de la République qui font que les films de fiction dont le thème central serait le génocide juif n'ont pas droit de cité en France ?[552]

Revenons enfin à *l'Enclos*, pour préciser les conditions et la rhétorique de la réception des films de cinéastes juifs (qui se revendiquent comme tels et sont identifiés comme tels avant tout, contrairement à Michel Mitrani[553], Claude Berri ou Michel Drach

---

[550] Encore peut-on voir dans *Le vieil homme* un film non pas sur les persécutions antisémites mais une belle histoire qui combinait *Les quatre cents coups* (au début) et l'histoire forcément émouvante du trio d'un enfant, d'un vieillard et d'un chien, avec une image d'Epinal bien familière, puisque, à l'antisémitisme inoffensif du vieillard, répond l'anti-nazisme violent du curé… Et les parents du jeune enfant reviennent sains et saufs à la fin de la guerre, comme si de rien n'était…

[551] cf. Raymond Williams, « The analysis of culture », in *The long revolution*, Harmondsworth, Penguin, 1965, pp. 57-70.

[552] Les Juifs peuvent apparaître en tant que tels sur grand écran, « à condition » d'être avant tout des communistes : la mémoire juive–communiste est en effet le sujet de *Tout le monde n'a pas eu la chance d'avoir des parents communistes* de Jean-Jacques Zilbermann (1993).

[553] Adaptation d'un roman autobiographique de Roger Boussinot, l'*alter ego* du jeune étudiant tentant de sauver des Juifs au moment de la rafle du Vél'd'Hiv, le film de Mitrani n'est pas *a priori* autobiographique, mais il déclare dans une interview : « Je suis moi-même, le 16 juillet 1942, passé à travers les mailles du filet, parce que

[assistant et cousin de Melville], qui sont quand même « d'abord » cinéastes). Les difficultés de ces films à voir le jour furent énormes : « L'assouplissement des conditions d'entrée dans la profession facilita également la réalisation du projet longtemps différé d'Armand Gatti. Au terme d'un complexe montage financier assuré par des fonds franco-yougoslaves [et des] producteurs d'origine allemande, l'écrivain-dramaturge put enfin passer derrière la caméra […]. Les premiers films français consacrés au génocide furent conçus dans des conditions similaires tout en s'inscrivant dans le cadre spécifique d'une mobilisation de la "communauté juive" française et de l'Etat hébreu. »[554]

Ce fut le cas pour Henri Calef (*L'heure de la vérité*), Philippe Arthuys et Jean-Louis Lévi-Alvarès (*La cage de verre*), ou encore pour André Charpak (*Le crime de David Levinstein*). Ces films qui ont la particularité de préférer mettre en scène le flot continu de la mémoire de l'Holocauste, toujours vivant, toujours actuel, plutôt que l'événement, ces films en marge du cinéma français, créés par des cinéastes néophytes, au financement difficile, et à la distribution quasi nulle, furent entourés d'un silence quasi général, quand bien même les critiques étaient encourageantes…

Ainsi, *L'enclos* a-t-il été bien, mais peu reçu. Le sujet est d'emblée présenté comme vrai (le terme « authentique » n'est pas le bon) : « authentique, naturellement. Le fait s'est passé au camp de Mauthausen. "Ce film est le plus beau monument qui ait jamais été dressé à la mémoire des millions d'êtres humains morts dans les camps de concentration." J'avais écrit cela à Cannes, où *L'enclos* [a été] inexplicablement écarté de la sélection française. »

Pourtant, poursuit le critique de Libération, tout en mettant en récit le *vécu* du réalisateur, ce « film est un chef-d'œuvre, […] fait avec son cœur et ses souvenirs de jeune déporté. C'est aussi une libération de ce poids qu'il portait d'avoir vécu à 18 ans avec la souffrance quotidienne et la mort. »[555] Comme ultime argument prouvant l'authenticité de la représentation, le journaliste se réfère à une scène

---

j'habitais un autre quartier » – Michel Mitrani (interviewé par Claude-Marie Tremois), *Télérama*, 31.8.1974.

[554] Sylvie Lindeperg, *Les Ecrans…*, voir aussi : Claudine Drame, « Les représentations du génocide et des crimes de masse nazis dans le cinéma en France, 1945-1962 » (cité ci-haut).

[555] *Libération*, 27.10.1961 (signé : Jeander [?]).

qui s'est déroulée dans la salle de projection : « Je remarquai trois personnes, deux femmes et un homme qui restaient assis, incapables de se lever. Les deux femmes sanglotaient (deux anciennes déportées, me dit-on) […] »[556]

Un autre article nous montre la hiérarchie implicite des degrés d'authenticité conférée aux divers types de représentations, dont seul le documentaire passe pour être fidèle à la réalité, et le film de fiction, *ab ovo* suspecté de s'en éloigner trop : « Il y avait *Nuit et Brouillard*, c'est-à-dire un documentaire sur les camps de concentration, fait d'images authentiques, donc insurpassable. Puis rien. Puis quelques films mettant en scène des déportés, ouvrages souvent honnêtes, émouvants, mais romancés, et par là condamnés à l'à-peu-près. »[557]

Un film perçu comme authentique par excellence, c'est un documentaire, ou, à défaut : une Histoire vécue. Eventuellement, une histoire vécue par d'autres : le public, ou les comédiens. Les qualités ou défauts esthétiques ne pèsent pas lourd face aux questionnements qui relèvent de l'authenticité, ainsi, la force de *l'Enclos*, la représentation réussie du camp de concentration par condensation, métonymie spatio-temporelle – vingt-quatre heures et quelques mètres carrés de terrain vague, entourés de barbelés – est aujourd'hui presque oubliée ; à peine a-t-on retenu le geste du « témoignage ».

C'est ce que montre la multiple stratégie d'authenticité choisie par Michel Mitrani, qu'il explicite en parlant de sa volonté de « recréer », plutôt que de reconstituer, à travers notamment les personnages : qui ont des gestes – un habitus – paraissant aujourd'hui « anachronique », et qui ont soit eux-mêmes vécu les persécutions antisémites, soit vivent aujourd'hui (en 1974) une xénophobie qui y ressemble par certains côtés. Ainsi, Mitrani raconte une « anecdote » de tournage : « Le vieux monsieur qui au début voit sa femme et sa fille embarquées dans un autobus alors qu'il n'est pas emmené s'est trouvé dans le film revivre une situation qu'il avait effectivement vécue ce jour-là. »[558]

De manière plus surprenante, il dit avoir recours à des figurants immigrés d'apparence juive (!), et livre son message actualisant en même temps : « J'ai aussi eu recours à une figuration non juive, à nombre d'enfants portugais, à des Arabes Pourquoi ? J'ai pensé

---

[556] *Ibid*.
[557] Morvan Lebesque, *L'Express*, 27.10.61.
[558] Michel Mitrani (interviewé par Albert Cervoni), *France nouvelle*, 20.8.1974.

[qu'ils] auraient le regard un peu angoissé, triste, désorienté, qui convenait, le regard d'enfants juifs à Paris en 1942. […] Je crois que cette période historique est bien close, mais le racisme ne l'est pas. »[559]

Je veux citer, pour terminer l'analyse de la réception de *L'Enclos*, un argument que je qualifierai de « métonymique » : « Gatti ne rétrécit le lieu de l'action [l'enclos] que pour mieux l'élargir : c'est le camp, c'est le monde concentrationnaire tout entier qu'il veut peindre. »[560]

Voyons à présent la réception d'un film sur le génocide juif et sa mémoire, dans le cas d'une œuvre s'inscrivant d'emblée « dans le cadre spécifique d'une mobilisation de la "communauté juive" française et de l'Etat hébreu », selon l'expression de Sylvie Lindeperg, citée ci-haut. A propos du *Crime de David Levinstein*, Charpak confie à *L'Humanité* : « Ce qui m'importe, c'est cette renaissance du nazisme. Des députés néonazis siègent à Bonn et ils seront de plus en plus nombreux… »[561]. Quotidien engagé, le journal communiste se sent proche du propos du film : « Un film pour méditer »[562] – concluent-ils, au mois d'avril 1968. *Télérama*, un peu moins politisé, fait la fine bouche : « les idées et les sentiments ne suffisent pas à recréer la vie. »[563] Le projet de mettre en scène la présence même du passé, obsédant dans le film de Charpak[564], rencontre ainsi peu d'écho. Il faut attendre des documentaires comme *Le chagrin et la pitié* et, plus tard, *Shoah* pour qu'un public plus large soit confronté à cette présence du passé. Sans que cette prise de conscience dépasse les limites du champ intellectuel. Dans *Shoah*, conformément à ce qui se passe dans les films précités, et à une approche que l'on peut peut-être appeler « juive » de la mémoire, *le présent du passé, de l'Holocauste, l'emporte sur la passéité du passé*, mais, tandis que ces films de fiction proposent un « présent d'action », Lanzmann offre un « présent de description ». (Ici, nous n'analyserons que des exemples de discours récents : l'espace public lui-même est en perpétuel

[559] *Ibid.*
[560] *Ibid.*
[561] André Charpak (interviewé par Samuel Lachize), *L'Humanité*, 16.4.1968.
[562] Samuel Lachize, *L'Humanité*, 16.4.1968.
[563] Jean Collet, *Télérama*, 19.05.1968.
[564] Malgré des différences évidentes, tourné des décennies plus tard, *De l'histoire ancienne* peut être rapproché de ce schéma (grand-père résistant, attentat anti-extrême droite de son petit-fils…).

mouvement ; c'est le processus de *Strukturwandel* sur plusieurs siècles analysé par Habermas, ou la dynamique du champ, tout simplement. Il est évident qu'un même film aurait inspiré des réactions très différentes à des époques différentes.)

Réflexions *sur la présence du passé, plutôt que représentations du passé, Le crime de David Levinstein, L'Heure de la vérité, Les violons du bal, La cage de verre* s'inscrivent dans la perspective du passé comme référence directe des actions (politiques) du présent. Mais le champ intellectuel, à cette période, ne centre pas ses réflexions sur le fascisme (unanimement condamné et dont on ne voyait pas comment il aurait pu resurgir en France), mais sur le communisme et le gaullisme, tous deux fondamentalement antifascistes.

En ce sens, ce qu'on n'appelle pas encore la Shoah est peu « pertinent », du point de vue des réflexions et des actions qui agitent le champ culturel français des années 1960 et 1970. Et la mémoire juive, confrontée à la conception moderne de l'Histoire, provoque peut-être un certain malaise : « ce malaise est peut-être le nôtre, à nous tous, les enfants bâtards de la mémoire et juive et de l'historiographie sécularisée du XIX^e^ siècle »[565]. Car la mémoire juive est (c'est du moins ce que souligne Ricœur à la suite de Yerushalmi[566]) une mémoire essentielle, omniprésente mais non constituée en « Histoire-distance »[567] : « L'appel à se souvenir – le fameux *Zakhor* – martelé maintes et maintes fois par la Bible, nous est bien connu ; mais l'injonction visant à la transmission des récits [!] et des lois s'adresse ici, à travers les proches, au peuple entier interpellé sous le nom collectif d'Israël ; la barrière entre le proche et le lointain est abolie »[568]

Une des conséquences les plus passionnantes d'une telle analyse est que le cinéma, avec sa puissance de représentation inégalée, peut entrer en résonance avec une *mémoire* fonctionnant *comme continuité entre présent et passé*.

Quant aux persécutions antisémites, les films furent relativement nombreux à en parler : *Lacombe Lucien*, *Le dernier métro*, etc. Souvent en filigrane, il est vrai, et moins nombreux que ce que l'on aurait pu supposer à la simple « lecture » des débats publics qui ont

[565] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 522.
[566] Yerushalmi, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juiv*e.
[567] C'est mon néologisme (G.E.)
[568] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 519.

déchaîné les passions ces 20 ou 30 dernières années en France, dont les livres.

Plus tard, de nouveaux cinéastes sont venus pour qui ce temps fut celui de l'enfance ; celle d'enfants juifs traqués (Jacques Doillon : *Un sacs de billes*, 1975), Jacques Monnet (Promis, juré !, 1987), Pascal Kané (Un jeu d'enfants, 1990) ou le neveu de Melville, Michel Drach, avec *Les violons du bal*. Gergely Bikácsy affirme que Drach est un des rares réalisateurs français à aborder le thème des persécutions antisémites[569] (il cite encore Claude Berri[570] et Michel Mitrani, *Les Guichets du Louvre*). Ce n'est pas par hasard, dit-il, que « c'est un Anglais, Joseph Losey, qui aborde ce thème de la manière la plus responsable et la plus intéressante, avec Monsieur Klein »[571].

Pour Ory, ce filon mémoriel et « rétro » du cinéma français garde une part importante de *fiction*, mais n'en reste pas moins perçu à l'époque comme une série de « dénonciations en place publique », alors que l'on peut en faire des « lectures » plus nuancées aujourd'hui[572] : « Jeu ambigu de la remembrance et du phantasme, du tabou et de sa transgression chez les romanesques, Michel Mitrani (*Les Guichets du Louvre*), Joseph Losey (*M. Klein*), ou, bien entendu, Modiano, qui rencontra un jour son grand illustrateur en la personne de Louis Malle… »[573]

Amen, de Costa-Gavras, prouve pourtant que l'interrogation cinématographique sur le sort tragique des Juifs de France et d'Europe est loin d'avoir épuisé tous les thèmes.[574] (Internationalisé, *Amen*, a

---

[569] Gergely Bikácsy, *op. cit.*, p. 268.

[570] L'émergence de nouveaux schémas de perception et de classement. Ce film est classé dans la catégorie « droits de l'homme » dans l'ouvrage *pan-européen* déjà cité par Dominique Chansel, Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2001.), pp. 199-201. — « Le scénario est en très grande partie autobiographique, [mais] au début du film, le réalisateur a pris soin de faire apporter l'avertissement suivant : « Ceci est une histoire vraie, mais vue à travers l'imagination d'un enfant particulièrement sensibilisé par les tragiques événements qui l'entouraient dans une France occupée […] », p. 199.

[571] Bikácsy, p. 268.

[572] Le spectateur de 1971 ne retient que le « collabo » et les lâches dans *Le Chagrin…*, et non pas Mendès-France ou les résistants interviewés…

[573] Pascal Ory, *L'Entre-deux-Mai*, p. 124.

[574] Le nouveau film de Polanski, *le Pianiste*, basé sur un texte littéraire, mais s'inspirant de ses souvenirs d'enfance du ghetto de Varsovie, montre que des témoignages directs peuvent encore surgir également.

été produit par Claude Berri, le réalisateur du *Vieil homme et l'enfant*[575]).

Le Monde a consacré au moins deux pages entières au film, au mois de janvier, puis au mois de février 2002. En janvier, on s'y intéresse à un des acteurs, Denis Podalydès, et à l'avis de l'historien attitré du cinéma des années noires, Bertin-Maghit[576]. L'historien y déplore, comme le titre de son interview l'indique, que « le film laisse croire que la profession était majoritairement habitée par un esprit de résistance. »[577] Jean-Pierre Bertin-Maghit est interviewé ès qualités d'historien. Ce geste anodin, nous l'avons vu, ne va pas de soi : il participe de la construction sociale de l'authenticité des films historiques dans l'espace public et présuppose que ce type de film doit refléter la réalité du passé. Costa-Gavras proposait lui-même cette grille de lecture, comme le remarque le critique du *Monde* : « la malédiction dont souffre *Laissez-passer* est peut-être cachée dans la phrase qui lui sert de slogan : "il n'y a rien de plus beau que les histoires vraies" »[578].

Amen est un grand succès commercial pour un film de ce type ; et il faut remarquer – la Guerre se vend apparemment bien – qu'il partage ses succès au box-office avec une autre histoire de la Seconde Guerre mondiale : *Monsieur Batignole* de Gérard Jugnot : « Dans ce quatuor de tête [mené par *Mission Cléopâtre*], les performances de *Monsieur Batignole* et d'*Amen*, deux films situés pendant la Deuxième Guerre mondiale, sont les plus impressionnantes et affichent une remarquable stabilité d'une semaine sur l'autre […] »[579]

Lorsqu'il s'agit d'analyser la manière dont s'organisent les rapports du champ culturel/ intellectuel et du champ cinématographique, les polémiques *autour* des films (« autour » et non pas « sur » le film lui-même) sont très éclairantes : ce qui faisait problème, *avant* même la sortie du film en salles, c'était son affiche, que des catholiques

---

[575] Film-Mémoire « bien français » : Happy ending : le réalisateur survit, ainsi que ses parents.

[576] L'ambiguïté de l'expression « cinéma des années noires » atteint avec *Amen* sa consécration : il en parle dans les deux sens du terme : cinéma *sous* et cinéma *sur* l'Occupation.

[577] *Le Monde*, 9 janvier 2002, p. 27. (Entretien par Samuel Blumenfeld)

[578] Jean-Michel Frodon, « L'embaumement d'un pan d'histoire du cinéma français », *Le Monde*, 9 janvier 2002.

[579] *Le Monde*, 20 mars 2002, p. 34.

traditionalistes, comme d'ailleurs des personnalités juives s'exprimant dans l'hebdomadaire chrétien *La Vie*, ont jugée « malsaine ». Les termes du débat se posaient à peu près comme *Le Monde* les a posés : « …amalgame "insupportable et mercantile" entre la croix du Christ et la barbarie nazie ou une incitation à poursuivre le débat sur le silence de l'Eglise face aux crimes du III[e] Reich ? »[580]

Des reproches d'ordre éthique (qui mobilisent les valeurs des participants au débat), des interprétations de l'affiche et un débat public sur un sujet historique, à connotation « actualisante », mais *pas* politique ou alors très indirectement[581]. Le champ intellectuel a son propre *agenda*. Et les avocats d'essayer de donner des arguments proprement historiques pour contester « les accusations fausses » contre le film, tandis que le procureur de la République se lance dans une analyse du contenu de celui-ci (!) : « ceux qui devraient le plus se plaindre, ce sont les Protestants, qui apparaissent d'une lâcheté absolue dans le film »[582]. L'affiche ne sera pas interdite, mais le débat aura montré la manière dont les acteurs du champ culturel se saisissent d'un film historique, pour définir leur identité intellectuelle par rapport à lui, pour s'intéresser à sa signification politique, mais surtout pour lui donner un *sens* axiologique, ou pour évaluer son *authenticité historique, confrontant leur savoir au savoir tacite du film*.

Le critique du *Monde*, tout en reconnaissant que le cinéaste est « sensible aux interrogations morales » et « a la décence de ne chercher aucun happy end »[583] (c'est un *critère d'authenticité éthique* qui a été systématiquement soulevé par les détracteurs de *La vie est belle* et de *La liste de Schindler*), déplore que le film soit resté « une combinaison d'un dossier universitaire et de procédés de dramatisation hollywoodiens », au lieu « d'inventer une mise en scène qui problématise une situation complexe et aide chacun à mieux voir pour mieux penser. »

---

[580] Alexandre Garcia, « La justice examine la demande d'interdiction de l'affiche du film "Amen" », *Le Monde*, 21.2.2002.

[581] Certes, c'est une association proche de l'extrême droite qui demande l'interdiction, mais l'intervention du Conseil permanent de l'épiscopat et des « 21 personnalités juives » donne une dimension tout autre au débat : ils contestent l'affiche au nom de *la foi* et du respect de toutes les religions.

[582] Cité in Alexandre Garcia, « La justice examine la demande d'interdiction de l'affiche du film "Amen" », *Le Monde*, 21.2.2002.

[583] Jean-Michel Frodon, « Costa-Gavras force les silences de l'Eglise », *Le Monde*, 27 février 2002, p. 32.

L'Holocauste, une fois de plus, sert de *référent* (et de référence) *hors-champ*.[584] L'iconographie (l'image-Histoire) en est très canonisée, et oscille entre uniformes nazis admirablement repassés et amas de cadavres juifs anonymes. Comme dans *Nuit et Brouillard* ou même *La vie est belle*. Cette iconographie provient des séquences filmées par les Anglais à la Libération du camp de Bergen-Belsen. L'analogie avec *La liste de Schindler*, avec le « héros » allemand, les juifs qui jouent les seconds rôles, est frappante. Pars pro toto, renvoyant à un savoir tacite du spectateur, par le moyen d'ellipses et de métonymie (tout en excluant la métaphore ou la parabole : par exemple on ne peut pas montrer des cadavres d'animaux pour évoquer la Shoah). Mais Costa-Gavras ne s'occupe pas de la *bande-son*, se privant ainsi du meilleur outil de cette représentation *in absentia*.

La « valse » des trains participe de ce canon, en écho à la patience prêchée par le Vatican. Le canon devient banalité mélodramatique lorsqu'un personnage évoque ces familles juives qui s'entrelacent au-delà de la mort et, disons, en contradiction cruelle avec les préceptes de Claude Lanzmann, lorsque des officiers regardent les juifs en train de se faire gazer, avec les murs que leur agonie fait trembler. (Cette image proviendrait d'ailleurs de la série télévisée américaine Holocauste). L'anachronisme des blagues juives (!) de l'ami nazi du personnage principal étonne. …Dans ce film politique « à l'ancienne », les protagonistes d'*Amen* représentent des points de vue et ne sont pas en « chair et en os ».

Dans *Les uns et les autres* (Lelouch, 1981), déjà cité, on voit des juifs entrer dans un camp de concentration, puis en habit rayé, puis marcher vers les chambres à gaz ; séquences qui, malgré un réel effort de pudeur (brouillard opaque, etc.), sont en contradiction avec les « prescriptions » de Lanzmann (mais précèdent *Shoah*) : le montage fait télescoper le bonheur du fil américain du film, la musique jouée par l'orchestre du camp formé de déportés et la séquence où on voit un Nazi refermer la « fameuse » fenêtre (imaginaire, mais quasi canonisée), comme dans *Amen*.

Un film entraînant mais largement méconnu, *La Guerre à Paris* de Yolande Zauberman (2002). C'est une œuvre paradoxale qui semble

[584] Dans le sillage de Lanzmann, Lindeperg est sceptique, aussi bien à l'égard du « mensonge » délibéré (des auteurs *Nouvelle vague*), que de la reconstitution minutieuse des faits (illusoire) ou des fresques hollywoodiennes (édulcorées), p. 17.

d'une part renouer avec le consensus et la « communion » thématique qui caractérisait *Nuit et brouillard*[585] : il y a beaucoup de Résistants, dont, en quelque sorte « entre autres » : des juifs (yiddishophones et blonds clairs), mais aussi une Espagnole, puis un maquereau patriote, etc. Mais, d'autre part, le film rompt avec les travellings et plans fixes convenus prenant la Seconde Guerre mondiale à bras le corps, la caméra sur l'épaule, toujours en mouvement, que ce soit par peur d'ennuyer son public ou par attirance pour le nouveau cinéma danois. En fait, ce film n'est pas le seul : *La Brigade* de René Gilson (1975) avait déjà mis en scène la Résistance dans le Nord de la France, les faits d'arme d'une brigade emmenée par Marcel Langer, juif d'origine polonaise.

En somme, les quatre caractéristiques de la représentation de la Shoah en France semblent être celles avancées par Claudine Drame. Dans la périodisation établie par cet auteur, elle distingue quatre périodes successives. Celles-ci sont présentes en réalité simultanément, pendant l'ensemble de la période examinée : le silence, les documentaires, les fictions ignorées par le public et/ou les distributeurs et, quatrièmement, les films de distraction abordant le génocide de manière plus ou moins marginale. Toute la période est caractérisée par le paradoxe suivant : Vichy et le génocide des juifs sont très présents à l'*agenda* politico-culturel (les thèmes à l'ordre du jour des médias *hors* cinéma), mais assez peu présents si on considère les films de fiction vus (par un public plus large) et discutés (dans l'espace public). Cette absence relative est autant due à des raisons politiques (la version officielle des faits) que cinématographiques : la marginalisation de l'image-souvenir au profit de l'image-mémoire et de l'image-Histoire. L'image-Mémoire soumet le passé au règne de l'image-temps qui la recompose ; l'image-Histoire représente la Guerre avec recul. Dans les deux cas, l'Holocauste est représenté *in absentia*, pour une triple raison. Premièrement, le *manque de consensus politique* en France quant à la responsabilité des autorités françaises, deuxièmement, *le consensus* esthético-éthique sur le caractère *non* représentable de l'extermination, et, enfin, paradoxalement : le fait que ce thème soit à l'ordre du jour politico-

[585] Sylvie Lindeperg : *L'image d'archives et le témoignage : quel cinéma pour quel événement ?* (L'exemple de Nuit et brouillard), Conférence prononcée à Budapest, le 13 juin 2000.

culturel. Ainsi, conformément à ce que nous avions dit à propos du savoir tacite, il n'est pas besoin de représenter ce que tout le monde sait déjà. L'iconographie codifiée de l'Holocauste fait référence, sans le montrer, à ce que personne n'est censé ignorer.

7.2. Théories de la représentation de l'Holocauste

A l'intérieur du « champ cinéma/ histoire », la littérature qui traite des films sur la Seconde Guerre mondiale est abondante, mais elle s'inscrit généralement dans le cadre des survols thématiques de l'Histoire représentée (cf. plus loin). Par ailleurs, il existe une théorie plus ou moins à part de la représentation cinématographique de l'Holocauste ; et il existe aussi un espace de discours spécifique, où science historique et prises de position axiologiques se mêlent.

En France, Claude Lanzmann a renouvelé la représentation filmique de l'Holocauste ainsi que le discours sur ces représentations, la réflexion cinématographique sur la présence du passé et la réflexion sur les tentatives de le représenter. Le titre de son film est même devenu en quelques années un terme quasi consensuel remplaçant l'expression « Holocauste », très problématique notamment à cause de son étymologie : « Mon film ne fait pas seulement partie de l'événement de la Shoah, il contribue à la constituer comme événement. […] Cet événement aussi, mon film l'a nommé. »[586]

Je reviendrai sur la thèse de Lanzmann dans la suite de ce chapitre, mais je citerai ici son idée centrale : celle de la représentation impossible et interdite. Les réalisateurs de longs métrages de fiction semblent admettre la validité de cette « interdiction » formulée par un auteur de documentaires.

Dans une polémique qui l'a récemment opposé à Jorge Semprun, Claude Lanzmann revient sur son film pour en expliciter l'enjeu. En même temps, il se défend d'être celui qui empêche de parler du Génocide. Sa position est claire, mais lorsque des réalisateurs de films de fiction le prennent au mot, il leur est quasiment impossible de représenter le génocide sans violer les règles édictées par Lanzmann. Ils se doivent alors d'*en parler, sans le montrer,* ce qui est possible

[586] Claude Lanzmann, « Parler pour les morts », *Le Monde des débats*, Mai 2000, p. 15.

dans le documentaire, mais extrêmement difficile dans la fiction. C'est à ce moment-là que les uns décident de renoncer et que les autres recourent à la représentation *in absentia* (ellipses, hors-champ, etc.) : « Les défis sont exprimés dès la première demi-heure du film. "On ne peut pas raconter cela ; cela dépasse toute représentation possible" dit un des protagonistes du film. Et un autre : "Il ne faut pas parler de cela". On expose la disparition et la disparition des traces et *Shoah* se construit sur ces impossibilités. Le film est entièrement fondé là-dessus. […] Shoah élabore et ne fait que cela. Il est construit du début à la fin contre toute archive. […] Il n'y a pas de commentaire. Pas de voix *off*. C'est la réhabilitation du témoignage. […] J'ai fait un film à partir de rien, à partir d'une défiguration des lieux et une permanence des lieux en même temps. Il est scandaleux de dire que je fais de l'Holocauste un tabou. C'est précisément le contraire. Je n'ai jamais accepté l'idée de l'indicible ou de l'ineffable. »[587]

White[588], dans un article, déploie une argumentation qui s'articule autour du problème du rapport de la mise en récit et de la « vérité historique » de l'Holocauste. Il se demande si les récits sur l'Holocauste sont des discours qui peuvent être de n'importe quel type [limits in the *kind* of story].[589] Se référant à Saul Friedländer, il rappelle le concept de « *competing* narratives » à propos de la période nazie et les questions d'ordre éthique qui ont surgi avec l'apparition de représentations en dehors des règles imposées par la gravité du sujet. Celles-ci peuvent être mises en cause si et seulement si une intrigue de genre [pastoral] ou de comédie « (1) est présentée comme étant une représentation exacte [literal] plutôt que symbolique [figurative] des faits ou si (2) la forme de récit [plot] utilisé pour transformer les faits en un type d'intrigue spécifique est présentée comme inhérente aux faits (et non pas imposée aux faits). »[590]

White cite Lang qui avait déjà relevé l'idée de Barthes d'une *écriture intransitive* [intransitive writing] comme modèle du discours approprié sur l'Holocauste, ce qui suppose « l'*autoidentification* » et non pas un rapport « *sujet–objet* ». Bref, l'*écriture intransitive* est un autre type de « réalisme », plus moderne que le style du XIX^{e} siècle.

---

[587] *Idem*, p. 14.
[588] Hayden White, Historical Emplotment and the Problem of Truth, pp. 37-53.
[589] Hayden White, « Historical Emplotment… », p. 37.
[590] pp. 39-40.

Marcia Landy[591] explore dans son livre la même problématique du point de vue des recherches historiques sur l'Holocauste et l'usage que les historiens peuvent faire des matériels cinématographiques, ou plutôt l'attitude qu'ils devraient adopter face à la multiplication des fictions filmiques qui traitent du génocide juif. L'auteur affirme que la question centrale est celle du « rapport de l'histoire officielle et de la mémoire populaire »[592] Son programme est d'examiner : « la nature allant-de-soi [commonsensical] » des représentations du nazisme et de l'Holocauste. – Et ce dans le vocabulaire de la psychanalyse : « les traumatismes, la reconnaissance de la faute [acknowledging guilt] d'avoir survécu, le refoulement, le déni, le deuil, la recherche de la consolation à travers le souvenir [remembering] ».[593]

Partant du *travail de deuil*, de l'ordre de la psychanalyse, elle passe au caractère « universel » des schémas de représentations de l'Holocauste, réutilisés en quelque sorte pour parler de sujets graves les plus divers : « la représentation cinématographique sert « de schéma directeur [master signifier] présidant parfois à la représentation de la guerre du Viêt-nam et du SIDA ».

Elle note la multitude de monuments, que l'on peut appeler « lieux de mémoire », et la multiplication des mélodrames qui commencent à faire partie d'un certain *folklore*, d'un certain rituel. Landy cite enfin Susan Sonntag qui avait parlé d'un « fascisme fascinant »[594]. En effet, le fascisme fascine, depuis Leni Riefenstahl et encore aujourd'hui : des uniformes allemands à la croix gammée, en passant par l'ordre et la discipline, bref : on est subjugué, esthétiquement parlant, par la machine de guerre allemande.

La fascination par la guerre, mais aussi la figure d'Hitler comme symbole du Mal absolu s'expriment de plus en plus librement, et personne ne s'offusque lorsque Claude Miller insère dans son *Accompagnatrice* un véritable « clip vidéo », où l'on voit défiler les images d'Hitler et des armes lourdes en action, sur fond de musique sublime. A propos de l'iconographie de la Seconde Guerre mondiale,

---

[591] Marcia Landy, *Cinematic Uses of the Past*, p. 229.
[592] Ibid.
[593] Idem, p. 231-232.
[594] Idem, p. 233. Elle relève au passage quelques éléments de la stratégie raciste de la représentation du Juif dans le cinéma de l'Allemagne nazie : construction raciale stéréotypée et artificielle, une narration en voix *off* qui « explique », au cas où, et le voyeurisme, l'intrusion des *gros plans*. (pp. 235-238.)

la fascination de la figure de Hitler est immense : dans *le Petit soldat*, le héros ne se cache-t-il pas derrière la une de *l'Express*, orné, « vingt ans après » par un énorme portait d'Hitler ?

Dans son chapitre intitulé « De l'Histoire à la mémoire », Greene analyse les effets de *Holocauste*, série télévisée américaine [soap], à partir de 1979 ; ce feuilleton aurait provoqué une évolution notable, une restructuration du savoir relative à cette période, véhiculé par la « culture dite populaire ». La visée fut en partie pédagogique et le public, que la série souhaitait atteindre, le plus large possible. L'effet collectif aurait été *cathartique*, après des décennies de dénis et de refoulements… La perspective par excellence sur l'Histoire développée par le « sens commun » [commonsensical] serait donc « le familier, l'empirique [experimental], et l'affectif ; bref : le mélodramatique. »[595]

La Liste de Schindler est pour elle l'illustration par excellence de la constellation : deuil–drame–monumentalisme.

« *La Liste de Schindler* offre aux événements représentés une intensité affective qui valide la connexion faite par l'historicisation populaire entre mélodrame et représentation du passé »[596]

« Genia [la fille à la robe rouge] devient la *synecdoque* de l'innocence… »[597]

Le film, qui fait appel, selon l'auteur, aux formes conventionnelles et familières des représentations de l'héroïsme « en reprenant le scénario du salut, n'interroge pas le *savoir reçu* [received knowledge], ses représentations ou omissions ».[598]

C'est une démonstration en creux de notre thèse. Lorsque l'auteur condamne cette vision stéréotypée de l'Histoire, elle reconnaît l'existence du canon de représentations de l'événement, renvoyant à un savoir tacite solidement constitué et qui forme le référent *in absentia* des films historiques en général, et des films sur l'Holocauste en particulier. Que ce soient les films « populaires » ou non, américains ou français ! (De Spielberg à Lanzmann ! Sans doute Lanzmann reproche-t-il à Spielberg d'en montrer trop[599], mais ce

[595] Idem, pp. 243-244.
[596] Idem, pp. 251-252.
[597] Idem, pp. 253-254.
[598] Idem, pp. 255-256.
[599] En fait, le refus de Lanzmann ne viserait pas ou pas seulement la représentation elle-même, mais l'identification rendue possible par la représentation : pourquoi

dernier donne lui aussi une vision très elliptique des camps d'extermination…).

Elle donne un contre-exemple, un film qui a remis en cause le « savoir reçu » : *Veronika Voss* (Fassbinder, 1982) ; un film dont le mélodrame n'est pas absent, mais qui reste ouvert aux diverses interprétations…

Les arguments utilisés lors des « débats sur l'exactitude historique » [The historical accuracy argument[600]] sont passés au crible par Peter Weingart[601]. Sociologue des sciences, il observe un glissement du « savoir-des-sciences »[602] vers le « savoir-des-médias… », dont l'importance prise par les films historiques ne serait qu'un symptôme. Depuis quelques décennies, affirme Weingart, parallèlement à la perte de légitimité du savoir scientifique (y compris historiographique), les « médias de masse » émergent. Les médias et les sciences sont en principe des sous-systèmes distincts, obéissant à des règles distinctes – opérant selon des codes distincts : divertissement, immédiateté *et* authenticité d'un côté, *vérité* de l'autre… Se référant à Debord, Baudrillard, et Latour, Weingart parle de la disparition de la cloison séparant la réalité d'un côté et les représentations de celle-ci de l'autre…[603]

La liste de Schindler se voulait être un film « réaliste ». Dans le processus de construction de l'authenticité peuvent être distinguées, de façon analytique, différentes strates :

La stratégie de Spielberg consistait à souligner que son film mettait en scène la réalité vécue de l'Holocauste (l'accent est à la fois sur « réalité » et « vécue »). Il s'empressait à présenter son futur film comme une *copie identique de la réalité historique*. Le tournage se déroulerait sur place, à Cracovie, insistait Spielberg dans les interviews données avant même le tournage.[604] La grande rafle de Cracovie a été tournée dans les rues mêmes où elle avait effectivement

---

s'identifier à telle victime, à tel juif, plutôt qu'à tel autre ? (J'ai emprunté cette analyse à Sylvie Lindeperg)

[600] Ce terme anglais est repris par les chercheurs allemands. Cf. Helmut Korte, Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte : Schindler's Liste, in Helmut Korte *Einführung in die systematische Filmanalyse*, p. 152.

[601] Peter Weingart, The Holocaust in science and film – the competition for Memory between words and images (Ms).

[602] Ce savoir s'adressait à la « bourgeoisie éduquée » [Bildungsbürgertum].

[603] cf. Peter Weingart, p. 3.

[604] Il n'a pas été autorisé à tourner à Auschwitz même. *Le Monde du cinéma…*

eu lieu… même l'appartement de Schindler est identique à celui du vrai Schindler d'antan »[605]. Spielberg déclare avoir voulu *dire enfin la vérité* dans un film, après tant de films de divertissement et de fantaisie.

L'auto-légitimation passe par l'*identification* (il parle de ses expériences de lycéen juif battu, de son retour au judaïsme à la naissance de son fils) et par son discours consistant à démontrer que *« tourner c'est re-vivre le passé »*. Pendant le tournage, tout le monde est ému et excité, raconte Spielberg ; et lorsque, par exemple, il dirigeait ses acteurs lors du tournage, il se serait senti comme Mengele. Il évoque, aussi, le souvenir d'une altercation avec un Polonais antisémite, dans un bar.[606]

Les choses ainsi posées, *l'actualisation politique* et le « discours universalisant » lui permettent de s'adresser à un public non juif : « La Shoah se déroule à nouveau [sic !] en Bosnie et avec Saddam Hussein qui tente d'éradiquer la race kurde », déclara-t-il.

Puis, il lui faut légitimer le film lui-même. Il convoque des *témoins oculaires*. Les survivants, les « Juifs de Schindler », étaient invités à donner leur avis sur le film, pas les historiens. Le producteur, Branko Lustig était lui-même un rescapé et se disait « expert en camps de concentration ».[607]

Enfin, de manière plus cinématographique, il déclare viser *l'authenticité* et la crédibilité *à travers l'imperfection*. Les *caméras portées* ou le *noir et blanc* participaient de cette intention « documentariste », même si, comme le remarque Weingart, la qualité de la pellicule ne rappelait guère celle des films de l'époque. En outre, la *vraisemblance des caractères* est assurée par le recours à des *acteurs inconnus*. Des caractères réalistes, *non schématiques*, plutôt que des constructions simplistes de « héros » et de « vilains ».[608]

Si Spielberg mettait d'emblée en avant son humilité devant les « faits » et son implication émotionnelle, c'est qu'il était conscient que son film historique serait nécessairement confronté à la *mémoire* des rescapés et aux critiques d'ordre *éthique* (pourquoi faire d'un nazi le « héros » du film, etc.)

---

[605] Peter Weingart, p. 12.
[606] Idem, p. 7.
[607] Idem, p. 8.
[608] Idem, p. 13.

Ces questions d'ordre éthique, par conséquent non cinématographique, dominent les débats autour des représentations de l'Holocauste, et même la théorie des représentations du Génocide. Les cinéastes eux-mêmes s'emploient à développer un discours sur la manière dont ils doivent procéder pour respecter la mémoire des victimes. D'emblée, ils se positionnent sur un plan non cinématographique et s'expriment dans les médias « généralistes », l'espace public et non seulement la presse spécialisée. Les théoriciens eux-mêmes formulent des critères normatifs : *l'écriture intransitive* n'est-elle pas une règle à suivre dans les écrits de White ou Friedländer ?

Cette exigence, à laquelle s'ajoute celle prêtée à Claude Lanzmann – en partie à tort – contribue à l'émergence progressive d'un nouveau canon : celui de la représentation *in absentia* de l'Holocauste. Le Fils de Saul, Prix du Jury à Cannes en 2015, en est une démonstration magistrale.

8. Pour une sociologie de la vraisemblance

Le but de ce travail fut d'étudier le sens donné au passé, dans deux pays européens différents (deux cultures liées mais distinctes). L'enjeu scientifique était que ce « sens », appelé « rapport au passé », ne soit plus réduit par les sciences humaines à un simple rapport politique *ou* esthétique simple à l'Histoire, mais puisse être envisagé comme une réunion des deux, dans de nouveaux termes.

Il a fallu d'abord distinguer *production* d'une part et *réception publique* d'autre part ; cinéma historique d'une part, ordre du jour politique et intellectuel d'autre part. Deuxièmement, ce n'est pas tant l'intérêt ou le désintérêt à l'égard de l'histoire qui importe, mais la nature du rapport au passé : passé vivant et personnel d'un côté, passé événementiel et canonisé de l'autre.

Ainsi, il agissait de mettre à jour les liens significatifs (Weber) complexes entre politique, culture, intellectuels et cinéastes, puis de répertorier les différentes modalités de représenter le passé, *son texte et sa texture*. C'était le but que je m'étais proposé de suivre dans l'introduction.

L'histoire culturelle du temps présent et l'histoire des politiques culturelles étaient pour ce faire un outil indispensable : les historiens réfléchissent activement à ce qui, dans les représentations cinématographiques du passé, relève des faits et ce qui les contredit, ils cherchent le pourquoi et le comment, ils s'associent même parfois aux réalisateurs pour les « rapprocher des faits ». La sociologie du film historique que j'ai proposée se voulait moins l'héritière de cette tradition, que de Maurice Halbwachs et de Pierre Bourdieu, de la théorie des *cadres sociaux de la mémoire* et des *règles de l'art*.

Dès lors, il ne s'agissait plus d'analyser l'authenticité d'un film historique et encore moins de dénoncer les « libertés » qu'il a prises avec les faits avérés. Nous avons donc étudié la représentation du passé comme construction sociale en même temps que cinématographique de la *vraisemblance* de « l'image-passé » dans le film et aussi en dehors du film, c'est-à-dire dans l'espace public, où les arguments politiques se mêlent aux jugements de valeur, où l'on critique les cinéastes et où ceux-ci se défendent.

Une analyse en termes de champ nous a permis d'analyser ces « jeux stratégiques » comme fonction de l'habitus et de la position des uns et des autres, de la structure du champ et de sa dynamique, de la compétition entre genres et sous-genres, de la *confusion* entre documentaire et fiction dans le processus de réception, etc. Par exemple, un mouvement aussi important que la *Nouvelle vague* revendiquait haut et fort la rupture avec l'Histoire, mais ne s'y tenait que provisoirement ; moins de dix ans séparent *Les cousins* de Chabrol de la *Ligne de démarcation* du même Chabrol qui n'est plus tout à fait le même. Les plus grands succès du cinéma français lui viennent des films historiques, ce qui pousse certains à se réfugier dans le genre historique (Verneuil), s'y spécialiser (Borderie), y revenir régulièrement (Lelouch) ou au contraire continuer à le rejeter. Non seulement la consécration (par les spectateurs : succès commercial) peut venir des films historiques, mais le champ intellectuel se saisit volontiers du thème de ces films, contribuant à la notoriété de leur auteur (capital symbolique). Les comédies populaires historiques, allègrement anachroniques, peuvent apporter le succès à leurs auteurs *français*, en termes *commercial* et de *notoriété*.

Parabole subtile, le *Franc-tireur* fut interdit en France pendant 30 ans, et les films-mémoire comme *La cage de verre*, *l'Enclos*, ou même *Les Violons du bal* et *Les guichets du Louvre*, mais aussi *La question* ou *Avoir vingt ans dans les Aurès* – et souvent leurs auteurs – ont été plus ou moins marginalisés au sein du champ cinématographique.

Ainsi, les différences entre les deux pays doivent être interprétées avec précaution. D'une part, celles-ci résultent des différences entre traditions spécifiques des champs cinématographiques nationaux ; d'autre part, les stratégies des uns et des autres visent à accumuler des profits spécifiques. Ces stratégies s'expliquent en partie par leur appartenance à une cohorte, leur trajectoire, leur habitus, leur position : ils emploient, combinent ou renouvellent *l'image-Histoire* et *l'image-Mémoire*. Ils les renouvellent par la *réflexion* du cinéma sur le cinéma, le *passé vague des réminiscences* ou *le passé hétéroclite–spectaculaire*.

De manière générale, les stratégies d'authenticité visent à « faire passer » le signifié pour le *référent*. La dynamique propre du cinéma, y compris dans les films « grand public », le fait paradoxalement évoluer vers à la fois plus d'autonomie (le rapprochant du pôle de « l'esthétique pure ») et plus d'hétéronomie (soumission au politique :

depuis toujours ; soumission au marché : de plus en plus). Le film populaire trouve toutefois la solution à ce paradoxe en abandonnant progressivement le « cape et épée » (« feuilletons » de type littérature de colportage illustrée : *Angélique*), au profit d'un genre plus « visuel », plus « filmique » (images de synthèse dans *Vidocq* ; bandes dessinées gauloises) ; le cinéma d'auteur de son côté se réfugie dans la sphère intime d'un passé proche, mémoriel ou détourne son regard de l'Histoire.

Avec *Halbwachs*, nous avons identifié les cadres sociaux de la mémoire (filmique), les trois types de groupes les plus importants à cet égard : les générations d'une part (définies d'après Mannheim comme des communautés d'expérience historique), les groupes culturels d'autre part (les cinéastes d'origine juive, les Pieds-Noirs, etc.) et enfin, bien sûr : la famille. De même, pour *Jan Assmann,* la *mémoire communicationnelle* se transmet de proche en proche, de génération en génération, avant que la *mémoire culturelle*, celle régie par l'Etat, ne prenne le dessus : la tradition est le fruit d'un travail de sélection non spontanée, le champ du pouvoir semble dominer le cinéma, plus exactement : la représentation des *événements*, laissant une plus grande liberté à l'évocation des souvenirs personnels sur le mode de la *mémoire communicationnelle.*

Que l'Etat n'est pas omnipotent, nous l'avons vu à travers une réinterprétation de la théorie bourdieusienne des champs : espace social de productions culturelles partiellement hétéronomes (hétéronomies commerciale, politique et publique ou « intellectuelle »), le champ cinématographique reste néanmoins autonome.

Le film historique constitue dans l'espace public ou le champ intellectuel un des sujets de discussion privilégiés, mais l'impact de l'*agenda politique* sur la *production* cinématographique est limité. Le « syndrome de Vichy » n'a pas déclenché de vague mémorielle dans le cinéma français en tant que champ de production de longs métrages de *fiction*. Rousso lui-même le reconnaît : ce « syndrome » n'a pas touché le cinéma, uniquement la réception de celui-ci, faisant de trois films sortis en dix ans un « événement culturel », un enjeu intellectuel, une « preuve » de la fameuse « obsession mémorielle ». Et ce par effet rétroactif, où la cause est modeste, mais l'effet amplifié.

Ce décalage s'explique essentiellement par le fait que la conception et la réalisation des films de fiction constituent une activité sociale très particulière : une *transgression* délibérée, codifiée et réfléchie des frontières de la réalité, présente ou passée.

La particularité du genre historique, c'est que le geste de la *transgression* (des limites de la réalité historique) s'y combine avec une prétention « réaliste » : le passé représenté doit être *vraisemblable* ou apparaître « *authentique* » (ou se doit de se rapporter, même indirectement à un référent « réel », ne serait-ce qu'en tant que remise en cause des représentations préexistantes).

La transgression est aussi une transgression des frontières des champs cinématographiques nationaux, le film se sert des « topiques typiques » de la construction des *mondes-de-la-vie historiques*, soumis aux règles générales du genre cinématographique (contraintes techniques ; canon de narration et bruits de canon consacrés). Pour réussir cette opération, le film historique représente le passé en évitant au maximum de le représenter vraiment, il mobilise le *savoir tacite* (Polányi), multiplie les silences, ellipses et métonymies, ou encore les commentaires *off* et les intertitres comme autant de formes de la représentation *in absentia*.

En effet, et c'est un paradoxe important mis à jour dans ce texte, le passé représenté au cinéma est, le plus souvent, *hors-champ, invisible*. Mais ce qui est hors-champ est tout sauf absent : les cinéastes mobilisent et multiplient les stratégies d'authenticité filmiques et extra-cinématographiques (dans l'espace public), pour le démontrer.

Pour fonder une sociologie spécifique de la représentation filmique du passé, il faudra donc définir les « stratégies spécifiques d'authenticité » (para-filmiques du type « j'ai vécu cela » et filmiques : des décors aux intertitres). Ces stratégies se déploient dans les débats publics qui virent irrésistiblement au *hors sujet*, en raison notamment des attaques *ad hominem* qui s'y pratiquent et des rapprochements thématiques qui s'y opèrent.

Les cinéastes doivent garder en tête les contraintes qui les poussent à *styliser* le décor et *personnaliser* l'intrigue à la fois, à faire œuvre de cinéaste et d'historien en même temps. Le tournant critique, la réflexion du cinéma sur lui-même légitiment toutefois leur prise de distance à l'égard des règles du jeu cinématographiques et historiques à la fois (cf. le film « sur la paix » dans *Hiroshima*).

Rappelons-le, si cette autoréflexion prend de plus en plus d'importance (ce qui est encore, du reste, à démontrer), elle ne concerne que dans une moindre mesure les longs métrages de fiction produits pour être distribués en salles : dans ceux-ci, la réflexion sur soi ne peut se substituer à l'intrigue – mais peut l'accompagner. On le vérifie surtout à l'exemple des discours sur la pratique que tiennent les réalisateurs sur leur travail. Pour le montrer, je citerai un dernier exemple concret, *la Passion Béatrice*, où Tavernier, d'après ses dires, a mené une réelle réflexion sur la représentation même de l'Histoire : « je trouvais par exemple que les films sur le Moyen Age étaient toujours suréclairés. On voyait toujours des candélabres avec cinq cents bougies, [alors que] les bougies étaient très, très chères […] les gens s'installaient en fait (et cela explique l'architecture des châteaux) sur les sièges dans la muraille près des fenêtres et cela donne là aussi immédiatement un comportement aux acteurs. Vous changez la dramaturgie du film complètement, quand tout à coup vous vous posez ce type de questions »[609].

S'agit-il d'un *processus de civilisation*, dans le sens de Norbert Elias plus vaste, d'une dynamique de l'Occident, ou de l'Europe, qui serait une *montée de l'autoréflexion* (de Descartes à Freud en passant par Proust, pour ne citer qu'eux) ?

Quoi qu'il en soit, au-delà des réflexions sur le sens cinématographique du passé, les uns renoncent complètement à représenter l'Histoire, tandis que les autres cherchent de nouvelles manières de l'approcher, voulant rendre (re-présenter) le sens vécu par les hommes eux-mêmes, inscrit dans l'expérience directe de *leur* temps présent et dans un tout complet ; le seul passé qui soit authentique au sens anthropologique. *La mémoire* qui relègue l'Histoire au second plan est paradoxalement le plus important *gage d'authenticité historique*. (C'est de cette recherche d'authenticité intime et vécue du passé proche que se nourrit ce que nous avons appelé l'*image-mémoire*).

L'authenticité du cinéma historique, telle qu'elle se construit dans l'espace public, est de plus en plus complexe. Les critères d'authenticité peuvent être cinématographiques ou historiques, mais le plus souvent, ils sont sociaux ou « mixtes » : au-delà des arguments

[609] Bertrand Tavernier, entretien réalisé par Priska Morrissey, cité in Priska Morrissey, *op. cit.*

politiques (si chers à la presse française non spécialisée) ou des « faits » historiques (sous-variante : le discours probabiliste : « typique », « improbable », etc.), ce sont des expériences personnelles qui sont mises en avant, mais aussi des critères moraux (ou éthiques), ou encore des critères esthétiques divers qui relèvent de l'histoire du cinéma, du film comme texte (*dénotation*) ou comme image (*connotation*), sans oublier « l'authenticité culturelle » (conformité à la tradition du milieu social/ culturel représenté, ou au *savoir tacit*e qu'en a le spectateur). Surtout : l'évolution du champ journalistique, la restructuration du public et de son savoir tacite, l'intervention des historiens, l'affaiblissement des grands récits nationaux de l'Histoire, la pluralité des mémoires individuelles, etc. contribuent à mettre à mal l'authenticité : les polémiques virulentes autour de certains films à thème historique le montrent, qu'il s'agisse d'*Amen* ou de *Sunshine*.

Nous avons défini le concept de « *passé vague* » (s'inspirant du « contemporain vague » de Jeancolas), qui, à première vue, et conformément au postulat de départ sur la différence du cinéma français et hongrois, est lui-même double. Le passé vague a deux modalités : l'une « hongroise », l'autre « française ». D'une part, du point de vue symbolique, c'est la temporalité dominante du cinéma hongrois d'après 1989, « *ni présent ni passé* », sinistre et dépouillé. D'autre part, *le passé vague* français : glauque et pléthorique (après des débuts *cape et épée*). Les réalisateurs français mettent en scène un Moyen Age « populaire », de *Cartouche* à la veine *Pacte des loups* – *Vidocq*, où un passé éloigné est représenté à travers des décors, des costumes et des intrigues volontairement vagues quant à une éventuelle datation. Le cinéma de grand spectacle français, destiné à l'exportation, affichant les signes du passé, réutilise ostensiblement des *éléments visuels du passé*, tout en s'éloignant des « faits ».

Ces films ne font pas autre chose que de mélanger dans un nébuleux bric-à-brac ce qui n'était que discrètement juxtaposé dans *Jules et Jim* : des éléments « authentiques », à une ou deux décennies près, à l'instar du cinéma populaire classique de l'Ancien Régime. Bref, ce passé vague ne se sépare pas de l'imaginaire ou des libertés de la reconstitution historique. Car, le passé représenté au cinéma est nécessairement *anachronique* et jamais l'exactitude totale des détails ne peut être atteinte.

L'authenticité, si authenticité il y a, est une authenticité cinématographique *sui generis*. Le cinéma, sous contrainte politique

ou non, doit en effet renoncer à la « représentation totale », qu'il s'agisse de la représentation du réel ou du passé (de même que la sociologie ou la discipline historique renoncent à l'induction totale.) C'est la raison pour laquelle toutes les modalités de la reconstitution/ représentation/ évocation /réinvention, etc. de l'histoire et de la mémoire se rejoignent sur un point : elles ne peuvent, au mieux, qu'essayer d'approcher « la passéité du passé ».

Elles peuvent en revanche exprimer, par leurs approches précisément, des *rapports au passé* qui relèvent de la société et de la culture, du milieu et de l'époque qui leur donnent naissance. Et ces rapports sont à la fois socio-culturels et spécifiquement cinématographiques, ils construisent une multitemporalité (Braudel), qui s'impose au spectateur, mais n'existe qu'au cinéma.

Le concept d*'image-passé* nous permet de parler à la fois des *images-mémoire* (*images-souvenir*), et des *images-Histoire*, définies dans la perspective de *l'image-temps* deleuzienne (un « tout-qui-change », un passé présent quelconque).

Le passé cinématographique, comme combinaison de modalités *icono-chronologiques*, socioculturelles, picturales, littéraires et cinématographiques à la fois, nous permet de répondre à la question posée dans l'introduction du « quoi et comment » du rapport au passé :

A partir de là, il est possible de dresser une *typologie des modalités de l'image-passé* selon les pays, les époques, les cinéastes, leurs positions et les thèmes traités, à partir de la construction de « l'authenticité » et de l'anachronisme de l'image-passé : construction cinématographique, politique et publique (au sens de l'espace public) à la fois. S'il ne s'agit plus, dès lors, d'opposer de manière simpliste « mémoire » et « Histoire », ou encore « passé » et « présent », mais de *mettre en évidence les modalités temporelles et scopiques de l'image-passé, qui s'articulent et s'emboîtent pour (re)constituer le passé d'un (in)certain présent*, l'image-Histoire et l'image-Mémoire seront deux « types idéaux » (au sens weberien) de la représentation cinématographique du passé. Qu'il s'agisse de l'image-Histoire ou de l'image-Mémoire, passé et présent sont désormais imbriqués, l'*image-temps* est la condition *sine qua non* des deux.

Lorsque nous parlions à propos de *Hiroshima* de l'image-Mémoire et de l'image-souvenir d'une part, de « l'Histoire » d'autre part, nous avons opposé l'intérieur convivial de la *Lebenswelt* des protagonistes et le *système* politique le plus extrême, qui y fait irruption, c'est de

cette dualité des régimes d'historicité de l'image-passé que nous dessinions les contours. Durée intérieure, travelling d'accompagnement, raccord de souvenir, gros plans et dialogues d'un côté, coupe franche, stock-shot, plan d'ensemble, contre-plongée et hors-champ, voix off ou intertitre de l'autre.

L'image-Mémoire réunit le souvenir et le témoignage, l'Histoire vécue, la main, les yeux, le visage et le corps, la mémoire d'un sentiment ou d'une expérience vécus, faisant irruption dans le présent ou inscrite dans la durée ; chronique ; plan subjectif, lgros plan ; flash-back, flash, ou reviviscence, répétition, temporalité circulaire ; parfois : temps magique ; dialogues, monologue intérieur ; scénario « fait maison » (par le cinéaste) ; raccord de souvenir, l'immersion dans le quotidien, le monde vécu ou *monde-de-la-vie* (selon Habermas), le cadre familial et générationnel de la mémoire (au sens de Halbwachs), la mémoire communicationnelle au sens de Jan Assmann.

L'image-Histoire, quant à elle, réunit *l'Histoire* apprise à l'école, grands personnages, événements historiques marquants, la « fresque », grand spectacle, narrateur, linéarité, « médiateurs de l'Histoire » (intertitres, etc.), stock-shots (images d'archives) et conseillers historiques, scénariste « professionnel », lcinéma littéraire classique, lplan général et plan d'ensemble, faux raccord, foules, *système* (au sens de Habermas), notamment le système politique menaçant (source d'aliénation, de perte de repères), la mémoire culturelle.

A travers des récits et réminiscences du passé, la production symbolique au sein du champ cinématographique consiste, entre autres, à construire et proposer des *identités collectives*. Celles-ci sont débattues et interprétées dans l'espace public. La distinction des deux régimes d'historicité cinématographiques, l'image-mémoire et l'image-Histoire, est pertinente à cet égard au sens où celles-ci produisent deux types de mémoire collective. Les images-Histoire visent à faire adhérer à l'identité nationale ou à la faire évoluer, elles renvoient directement au champ politique au sens strict : à l'Etat. Les images-mémoire sont également « politiques », mais plus indirectement ; elles visent en premier lieu à forger ou à accompagner des mémoires ou identités collectives (générationnelle, religieuse,

culturelle, etc.) liées à des groupes sociaux particuliers[610], y compris celui des artistes ou des intellectuels eux-mêmes. L'espace public – les médias, entre art et politique – devient alors un espace de controverses publiques où ces identités, portées par des récits du passé, sont articulées, confrontées, débattues et surtout *interprétées*. Le cinéma devient alors un *médium* au sens étymologique : agent de médiation entre les divers groupes susmentionnés, entre le champ cinématographique, le champ intellectuel et le champ politique.

Pour commencer à déconstruire ce modèle dichotomique, aussitôt construit, j'ajouterai que des « failles transversales » le parcourent. Par exemple, l'image-Histoire, dans sa version « populaire », prendra probablement la forme d'un film en costumes, où ceux-ci, « réalistes » seront rigoureusement conformes – ou perçus comme tels – aux costumes portés à l'époque représentée, tandis que, dans les films « d'auteur » de la même image-Histoire, le costume sera plutôt « expressionniste » (sans forcément renoncer à être réaliste).

La construction à la fois sociale et cinématographique de *l'espace*, entremêle ces deux temporalités. Qu'il existe au présent un espace du passé, nous le savons au moins depuis le livre de Nora, que ces lieux de mémoire peuvent être cinématographiques, nous l'avons vu à travers les analyses de *Jules et Jim* et de *Hiroshima*.[611] Lieux désertés, reconstitués, réinventés ou « réels » (*Hiroshima* et Nevers chez Resnais ; le Canada d'*Adèle H.* ou de *la Veuve de Saint-Pierre*…), lieux chargés, lieux imaginaires d'éléments historiques hétéroclites (*La cité des enfants perdus*), ou *vagues, indéterminés* (dans le cinéma hongrois). *L'image-passé* a comme caractéristique d'entrelacer les divers niveaux temporels, mais aussi de réorganiser l'espace, tout en réunissant de manière indissoluble l'espace et le temps. Une analyse de l'espace cinématographique, ébauchée à propos de *Hiroshima* est une condition *sine qua non* de l'étude de l'*image-passé*.

Enfin, réunissant l'idée (évoquée au début de cette conclusion) d'une typologie des modalités de construction concrète de l'authenticité et le modèle dual proposé, on pourrait

---

[610] C'est ce que constatait Pascal Ory dans *L'entre-deux-mai*, à propos des années 1970 : « chaque famille de l'expression culturelle cultiva désormais son propre passé reconstruit. » (p. 113.)

[611] Selon Sylvie Lindeperg, Nora conçoit difficilement que les images puissent être des *lieux-de-mémoire*. (cf. Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992)

« opérationnaliser » la théorie développée sur ces pages dans la perspective bourdieusienne, en essayant de définir les postures et stratégies possibles et probables des cinéastes face au problème de la représentation du passé dans des situations données. Ces attitudes face au passé pourraient être liées à leur ancienneté et à leur position au sein du champ, à leur capital spécifique, politique–économique, mais aussi intellectuel–symbolique, ainsi qu'à l'état du champ cinématographique à un moment donné, fruit d'une histoire spécifique.

La démarche interdisciplinaire visait à dépasser l'agrégation des apports de la sociologie, de l'histoire et de l'esthétique du cinéma. Le but était de construire une sociologie du rapport cinématographique à l'Histoire, une anthropologie de l'image-passé comme procès filmique et social à la fois : l'habitus, l'intention, la visée, le point de vue, le savoir tacite, le temps magico-religieux, l'image-temps, l'image-Mémoire et l'image-Histoire sont ainsi à la fois cinématographiques et socio-historiques. Ce sont quelques éléments *significatifs* du rapport d'une culture à son Histoire, d'un artiste ou d'un groupe socioculturel à sa mémoire, partiellement collective.

Reformulant l'habituelle problématique du domaine de recherches « cinéma et histoire », nous avons analysé la construction sociale de l'authenticité du film historique et les règles cinématographiques de la vraisemblance, plutôt que le degré de réalisme des œuvres.

Du recours aux conseillers historiques aux débats sur ces films dans l'espace public, les pratiques et discours sur l'authenticité sont nombreux ; ils visent à faire adhérer le spectateur aux représentations nécessairement anachroniques du passé. Pour éviter ces anachronismes (ou pour des raisons éthiques), on rend alors le passé invisible. En effet, une série de procédés cinématographiques de la représentation *in absentia* permettent au passé d'être présent, sans être vu : la métonymie (le hors-champ), l'ellipse (c'est-à-dire certaines techniques de montage), la parabole ou encore les horizons de significations qui s'étendent jusqu'au savoir tacite des spectateurs.

Ainsi, les modalités de représentation du passé n'opposent pas les deux nations, mais les acteurs qui occupent dans un même pays des positions différentes au sein du cinéma, conçu comme espace social semi-autonome de positions, d'expressions, de genres et de stratégies d'hétéronomies.

Le rapport culturel au passé est double : l'image-Mémoire, angle de vue charnel et proche du monde vécu d'une part, et l'image-Histoire, temps événementiel et distant des plans d'ensemble et du système politique d'autre part. Cependant, les ressemblances entre les deux cinémas nationaux gagnent en importance, notamment en ce qui concerne les représentations de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste. *Pars pro toto*, l'Histoire incarnée et la reviviscence lancent au public le défi du passé toujours présent.

Le cinéma construit des *identités collectives*. Les images-Histoire renvoient directement au champ politique au sens strict : l'Etat. Les images-mémoire accompagnent des mémoires ou identités collectives (générationnelle, religieuse, culturelle) liées à des groupes sociaux particuliers, y compris celui des artistes ou des intellectuels eux-mêmes. L'espace public – les médias, entre art et politique – est un espace de controverses publiques où ces identités, portées souvent par des représentations cinématographiques du passé, sont articulées, débattues, évaluées et surtout *interprétées*.

9. Bibliographie

ABRASH, Barbara, STERNBERG, Janet (eds.), *Historians and Filmmakers : Toward collaboration*, New York, 1983. (Actes du colloque à New York University, 30. octobre 1982.)

ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national*, Paris, La Découverte, 1996.

ASSMANN, Aleida, Ute FREVERT, *GeschichtsverGessenheit / GeschichtsverSessenheit*, Stuttgart, DVA, 1999.

ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtniss. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck Verlag, München, 1992.

ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra*, Paris, Archipel, 1992.

AUBRON, Hervé, « Résistance à l'Histoire. A propos de *L'armée des ombres* », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997, pp. 146-151.

AUMONT, Jacques, « La traversée des ruines », *L'invention de la figure humaine*, Paris, Cinémathèque française, 1995. pp. 25-35.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1992, p. 161.

AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, coll. « Cinéma et audiovisuel », Paris, éd. Armand Colin, 1994.

AUMONT, Jacques, « Comment on écrit l'histoire ? », *Cahiers du cinéma* 238-239, mai–juin 1972, pp. 64-71.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *L'Analyse des Films*, Paris, Nathan, 1989.

BAECQUE, Antoine de, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP-CNRS, 1998.

BAECQUE, Antoine de, *La Nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1998.

BALÁZS, Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977. (*Der Geist des Films*, 1929).
BALÁZS, Béla, *Le Cinéma*, Paris, Payot, 1979. (1948)
BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972 (1950).
BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.
BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », *Informations sur les sciences sociales*, VI/4, Août 1967.
BASTIDE, Roger, *Art et société* (préface de Jean Duvignaud), L'Harmattan, 1997.
BAUDRILLARD, Jean, Pour une critique de l'économie politique du signe, Paris, Gallimard, 1972.
BAZIN, André, *Le Cinéma français de l'Occupation et de la résistance*, Paris, U.G.E., 1975.
BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1978.
BEDARIDA, F., « La Mémoire contre l'histoire », Esprit, n° 193, 1993, pp. 7-13.
BENSON, Ed, « Martin Guerre : The Historian and the Filmmakers : an interview with Natalie Zemon Davis », Film and History, 13 (September 1983) : pp. 55-58.
BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité. Traité de sociologie de la connaissance*, Méridiens–Klincksieck, Paris, 1994.
BERGMANN, Werner, « Le Temps en sociologie », in Gelléríné Lázár Márta (éd.), *Vivre dans son temps. Etudes d'histoire et de sociologie*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.
BERTHEUIL, Bruno, « "De quel droit, Monsieur Guitry". Ou la représentation de l'Ancien Régime selon Le Figaro littéraire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997, pp. 141-144.
BERTHEUIL, Bruno, « Filmer la révolte, autour de deux approches de la politique et de l'histoire dans *Les Camisards* et *Que la fête commence* », in *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, n° 60.
BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, « L'éternel retour : un choix idéologique », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992, pp. 142-151.

BIKÁCSY, Gergely, *Bolond Pierrot moziba megy* [Pierrot le fou va au cinéma. 50 ans de cinéma français], Budapest, Héttorony, 1992.
BIKÁCSY, Gergely, « Silence au pied des forts » (Csend a várak alatt), in *Filmvilág*, 2000/1, pp. 24-27.
BÍRÓ, Yvette, *A hetedik művészet* [Le septième art], Századvég Kiadó, Budapest, 1994.
BLIN, Thierry, *Phénoménologie et sociologie compréhensive. Sur Alfred Schütz*, Paris, L'Harmattan, 1995.
BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*, Armand Colin, 1993 [1961]. (trad. hong. : A történész mestersége, Osiris, Budapest, 1996.)
BORDWELL, D., STAIGER, J. et THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema, Film style and mode of production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985.
BORDWELL, David, *Filmguide to* La Passion de Jeanne d'Arc, Indiana University Press, Bloomington, London, 1973.
BORDWELL, David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press, 1989.
BOSSENO, Christian-Marc, « Editorial : Les ailes de l'Histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997. pp. 7-10.
BOSSENO, Christian-Marc, « Jeanne d'Arc, la brûlure de l'histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.
BOUAZIS, Ch., DUBOIS, J., ESCARPIT, Robert, et al., *Le Littéraire et le social*, Paris, 1970.
BOUAZIS, Charles, *Littérarité et société : Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire*, Paris, Mame, 1972.
BOURDIEU, L. BOLTANSKI, R. CASTEL et J.-C. CHAMBOREDON, *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965.
BOURDIEU, Pierre, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », Scolies (Cahiers de Recherches de l'Ecole Normale Supérieure), *Approches nouvelles des œuvres*, 1971/1, pp. 7-26.
BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, novembre 1966. (No 246).

BOURDIEU, Pierre, « Genèse et structure du champ religieux », in Revue Française de Sociologie, 1971/XII, p. 295-334.
BOURDIEU, Pierre, « Principles for a Sociology of Cultural Works », In The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature, Columbia University Press, 1993. [en hongrois : in Wessely Anna (éd.), *La sociologie…* (op. cit.), pp. 174-185.]
BOURDIEU, Pierre, CHARTIER, Roger, DARNTON, Robert, « Dialogue à propos de l'histoire culturelle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 59, 1985, pp. 86-93.
BOURDIEU, Pierre, *Choses dites*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.
BOURDIEU, Pierre, Jean-Claude Chamboredon, Jean-Claude Passeron, *Le Métier de sociologue, Préalables épistémologiques*, Paris–La Haye, Mouton–EHESS, 1983 (1968).
BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.
BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984.
BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber–Raisons d'agir, 1996. (trad. hong. : Osiris, 2001.)
BRANCHE, Raphaëlle, « Les coutures de l'histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.
BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, Paris, L.G.D.J., 1998.
BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.
BRION, Patrick, *Les figures de la guerre. Les grands classiques américains : des « Cœurs du monde » à « Platoon »,* Paris, Editions de la Martinière, 1996.
BUACHE, Freddy, *Le Cinéma français des années soixante*, Paris, Cinq Continents/Hatier, 1987.
BUCHER, Bernadette, *Descendants de Chouans. Histoire et culture populaire dans la Vendée contemporaine*, Paris, Editions de la MSH, 1995.

BULLOT, Erik, « Le goitre et l'anophèle (*Las Hurdes*) », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, nº 16, 1997.

BURGUIERE, André, [Introduction à la partie Mémoire du volume], in André Burguière, Jacques Revel (sous la dir. de), Histoire de la France (Choix culturels et mémoire), Seuil, 2000.

BURKE, *History and Social Theory*, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1993.

CADE, Michel, « La grève, l'amour, la mort. La représentation de la grève ouvrière dans le cinéma de fiction français », in *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, nº 60, p. 81.

Cahiers de la cinémathèque — Cinéma et Histoire, Histoire du cinéma, nº 35/36, 1982. [Perpignan, Institut Jean Vigo, Revue trimestrielle pour servir à l'histoire du cinéma. ?]

Cahiers de la Cinémathèque. « Cinéma et Histoire, Histoire du cinéma », No 35/36, 1982.

CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, 1998.

CAPDENAT, Constance, *Histoire et histoires : le film historique de fiction et la Nouvelle Histoire dans les années soixante-dix (1970-79)*, DEA d'Histoire du XXe siècle, dirigé par P. Milza, IEP, 1986.

CARLIER, Christophe, *Marguerite Duras – Alain Resnais, Hiroshima mon amour*, Paris, PUF, 1994, p. 46.

CARRERE, Emmanuel, « Description des combats », *Positif* 189, janvier 1977, pp. 38-41.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques. 3 : La phénoménologie de la connaissance*, Paris, Ed. de Minuit, 1972 (1929), p. 206.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

CAUSSE, Jean-Max, « L'histoire officielle », programme de la *Cinémathèque française*, du 2 au 9 janvier 2002, pp. 6-9.

CERTEAU, Michel de, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

CHANSEL, Dominique, *L'Europe à l'écran : le cinéma et l'enseignement de l'histoire*, Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 2001.

CHARTIER, Roger, « La vérité entre fiction et histoire », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), De l'histoire au cinéma. Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS, 1998, pp. 29-44.

CHIRAT, Raymond, *La IV^e République et ses films*, Paris, Hatier, 1985.

Cinéma et société, Revue d'Histoire moderne et contemporaine, Tome XXXIII, avril–juin 1986.

CinémAction, 1992. — « Autour de Marc Ferro »

CinémAction, No 65, 4^e trimestre 1992, « Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro » (coordonné par François Garçon).

CLERC, J.-M. — *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

CLOUZOT, Claire, *Le cinéma français depuis la Nouvelle vague*, Paris, Nathan–Alliance Française, 1972.

COHEN, Ralph, MINK, Louis A. (éd.), *New directions in literary history*, London, Routledge & K. Paul, 1974.

COLIN, Ludovic, « Spectrométrie des morts », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.

COLIN, Michel, *Langue, film, discours : Prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Paris, Klincksieck, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis, RANCIÈRE, Jacques, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

CONAN, Eric, ROUSSO, Henry, *Vichy. Un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

CONNERTON, Paul, *How societies remember ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CORCUFF, Philippe, *Les nouvelles sociologies*, Paris, Nathan, 1995.

COURTADE, Francis, *Les Malédictions du cinéma français*, Paris, Alain Moreau, 1978.

COURTÈS, Joseph, *Sémiotique et science sociale*, Paris, Seuil, 1976.

CRIVELLO, Maryline, « La Révolution française : un écran pour mémoire (1950-1989) », *Xoana*, 3, 1995, pp. 7-21.

DA SILVA, Pierre, « L'énigme irrésolue », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997. pp. 65-70.

DADOUN, Roger, *Cinéma, psychanalyse et politique*, Paris, Ségnier, 2000.

DALLET, Sylvie, « Les écrans du bicentenaire », in *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, nº 60.

DAMISCH, Hubert, *Ruptures, Cultures*, Paris, Minuit, 1976.

DANEY, Serge, Festival d'Edimbourg. Histoire/ Production/ Mémoire. In Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde. 1. : Le Temps des Cahiers 1962-1981.*, Paris, P.O.L., 2001., p. 404.

DANIEL, Jean, *Guerre au cinéma*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1972.

DARÉ, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p. 5.

DAVALLON, Jean, DUJARDIN, Philippe et SABATIER, Gérard (sous la dir. de), *Politique de la mémoire. Commémorer la Révolution*, Lyon, PUL, 1993.

DE BAECQUE, Antoine et Thierry FREMAUX (éd.), Actes du colloque « L'Invention d'une culture : histoire de la cinéphilie (1895-1995) », Institut Louis-Lumière – Université de Versailles–Saint-Quentin-en-Yvelines.

DE BAECQUE, Antoine, « La nouvelle vague. Portrait de jeunesse », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.)

DE BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS, 1998, Collection « Histoire du Temps présent ».

DE BAECQUE, Antoine, *La Nouvelle vague. Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998.

DE LA BRETEQUE, François, « Le film en costumes : un bon objet ? », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992, p. 112.

DE LA BRETEQUE, François – Michel CADE, « La représentation des rois de l'Ancien Régime dans le cinéma français (1919-1988) », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº 51/52, Perpignan, été 1989.

DE LA BRETEQUE, François, « La guerre médiévale vue par le cinéma », in : Philippe d'Hugues, Hervé Couteau-Bégarie (dir.), Le Cinéma et la guerre, Paris, Economica, 2006, pp. 29-43.

DELAGE, Christian – GUIGUENO, Vincent, 2004 (dir.), *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.
DELAGE, Christian (dir.), « Le cinéma face à l'Histoire », *Vertigo*, n° 16, 1997.
DELAGE, Christian, « Cinéma, enfance de l'histoire », in : Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP-CNRS, 1998.
DELAGE, Christian, ROUSELLIER, Nicolas, (dir.), « Cinéma, le temps de l'histoire », *Vingtième siècle*. Revue d'histoire, No 46, avril–juin 1995.
DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
DELEUZE, Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
DESBARATS, Francis, « Autour de l'épée », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 51/52, Perpignan, été 1989.
D'HUGUES, Philippe, COUTEAU-BEGARIE, Hervé (dir.), Le Cinéma et la guerre, Paris, Economica, 2006.
Dictionnaire des films (sous la dir. de Bernard Rapp et Jean-Claude Lamy), Paris, Larousse, 1995.
Dictionnaire du cinéma français, Paris, Larousse, 1991.
DIDI-HUBERMAN, Georges, Sortir du noir, Paris, Les Editions de Minuit, 2015.
DRAME, Claudine, *Les représentations de la Shoah au cinéma en France 1945-1985* (Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pierre Nora, soutenue à l'E.H.E.S.S., 2001).
DUBOIS, Philippe (éd.), *Théorème. 6. Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
DUBY, Georges, « L'Histoire culturelle », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, pp. 427-432.
DUBY, Georges, FERRIER, Jean-Louis, « *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire* ».
DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les Procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Editions, 1984.
DUPUY, Pascal, « Les deux Orphelines ou l'Histoire manquée », *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, n° 60.
DUPUY, Pascal, « Présentation », *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes* « Centenaire du cinéma. Révolutions et contestations : le cinéma et l'Histoire ».

DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, PUF, 1993 [1964].
DURAS, Marguerite, *Hiroshima mon Amour*, Paris, Gallimard, 1960.
DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F., 1979.
DURKHEIM, Émile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988.
ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1986.
ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Editions Labor, 1988.
ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
ELIAS, Norbert, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.
ERÖSS, Gábor, « "Le cinquième sceau" : La morale de l'Histoire », *Degrés – Revue de sémiotique*, No 109-110, printemps–été 2002 (Bruxelles)
ERÖSS, Gábor, « Le statut de l'histoire au cinéma après 1989 ». In *Théorème* (Presses de la Sorbonne), N° 7, « *Cinéma hongrois : Le temps et l'histoire* », 2003.
ERÖSS, Gábor, « Modelling the Perception of History in Film », in Jeff Bernard, Peter Grzybek, Gloria Withalm (dir.), *Modelling History and Culture*, Wien, Österreichische Gesellschaft für Semiotik, 2000, pp. 937-946.
ERÖSS, Gábor, « Représenter l'irreprésentable ? Etre sans destin et le cinéma hongrois face à l'Holocauste ». In : *Positif* 548 : pp. 91-96., 2006.
ERÖSS, Gábor, « Staline et les années 50 vus d'Europe centrale : Corps et décors, témoignages et nostalgies ». In : *Théorème* (Presses de la Sorbonne), N° 8 : pp. 252-260., 2005.
ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1958.
ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Qu'est-ce qu'un discours « vrai » ? (1.) », in *Champs Visuels*, No 1., mars 1996.
ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994.
FABRE, Daniel, *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Editions de la M.S.H., 1996.
FARGE, Arlette, « Ecriture historique, écriture cinématographique », in : BAECQUE, Antoine de, DELAGE, Christian, (sous la

direction de), De l'histoire au cinéma, Paris, IHTP-CNRS, 1998.
FARGE, Arlette, « écriture historique, écriture cinématographique », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*. Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS, 1998, p. 111.
FAUCON, Térésa, « Cent ans de cinéma français », in Yves Mabin, Térésa Faucon, Jean Breschand, *Le cinéma français*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 1996.
FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1976.
FERRO, Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants*, Paris, Payot, 1992 (1981), p. 135.
FERRO, Marc, (dir.), *Film et Histoire*, Paris, EHESS, 1984.
FERRO, Marc, « De Braudel à l'Histoire parallèle », entretien par François Garçon et Pierre Sorlin, in François Garçon (coordonné par), « Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro », *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992.
FERRO, Marc, « L'image d'une Histoire qui engage. Compte rendu d'une rencontre avec le groupe "jeunes historiens" », in Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes, no 60, p. 163-172.
FERRO, Marc, *Analyse de film, analyse de société*, Paris, Hachette, 1975.
FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993. (1977)
FERRO, Marc, *Comment on raconte l'Histoire aux enfants*, Paris, Payot, 1981.
Film & History : An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies (Cleveland)
Filmvilág 1999/11. Numéro thématique.
FINLEY, Moses I., *Mythe, mémoire, histoire*, Paris, Flammarion, 1981.
FINLEY, Moses I., *The Use and Abuse of History*, Londres, Chatto et Windus, 1975.
FLORES, César, *La Mémoire*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1972.
FOUCAULT, Michel, (présenté par), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère… Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Galimard/Juillard, 1973.

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1992.
FRANCASTEL, Pierre, « Espace et illusion », *Revue internationale de filmologie*, Tome II., No 5.
FRANCASTEL, Pierre, *Œuvres. Tome 2 : La réalité figurative : Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1978.
FRIEDLANDER, Saul (Ed.), *Probing the limits of Representation. Nazism and the « Final Solution »*, Los Angeles, Harvard University Press, 1992.
FRIEDLANDER, Saul, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982.
FRODON, Jean-Michel, *L'Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.
FRODON, Jean-Michel, *La Projection nationale : Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
FRODON, Jean-Michel (sous la direction de), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle,* Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
FUMAROLI, Marc, « Cinéma et Terreur », *Cahiers du Cinéma*, juillet-août 2001.
GADAMER, Hans-Georg, *Le Problème de la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1994.
GANS, Herbert J., *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books, 1974.
GARÇON, François, *Des noces anciennes*, in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992.
GARÇON, François, *De Blum à Pétain*, Paris, Le Cerf, coll. « Le 7ème Art », 1984.
GARFINKEL, Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Englewoods Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1967.
GARNIER, Jean-Pierre, « Tempête dans un verre d'eau ? Le phénomène « Nouvelle vague » au prisme de la politique », in : *L'Homme et la société*, 98/1-2 : « Cinéma engagé, cinéma enragé ».
GEDI, Nora, ELAM, Yigal, « Collective Memory : What is it ? », *History and Memory*, 1996, Spring/Summer.

GENETTE, Gérard, *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976.
GINZBURG, Carlo, « Montrer et citer. La vérité de l'Histoire », *Débat*, 56, sept–oct. 1989, pp. 43-54.
GIRAULT, René, (éd.), *Identité et conscience européennes*, Paris, Hachette, 1994.
GODARD, Jean-Luc « Jeanne en mouvement et paysage », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997. p. 107. (paru dans : Jean-Luc Godard, *JLG/JLG*.)
GODARD, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985.
GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2 vol., Paris, Minuit, 1973.
GOLDMANN, Annie, « Dépasser le stade de l'interprétation », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992, pp. 37-40.
GOLDMANN, Annie, « Madame Bovary : vue par Flaubert, Minelli et Chabrol », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992, pp. 132-141.
GOLDMANN, Annie, « Sociologie du cinéma », (dossier réuni par Joël MAGNY), *CinémAction*, n° 20, 1982, pp. 95-99.
GOLDMANN, Lucien, *et al.*, « Recherches récentes et discussion » (colloque, Université Libre de Bruxelles), Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1970.
GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
GOLDMANN, Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1970.
GONZALES, Antonio, « Du mythe au "néomythe" ou comment naturaliser les héros », *Les cahiers d'histoire de l'institut de recherches marxistes*, n° 60 (1995), pp. 9-34.
GONZALES, Antonio, « Images et imaginaires. Cinéma et Histoire au service d'une "néo-mythologie" », thèse de doctorat sous la direction de Monique Clavel-Leveque, à l'Université de Besançon, 1992. — in : www.corail.sudoc.abes.fr

GOUDET, Stéphane, « Alain Resnais et *Positif* » (avant-propos), in *Alain Resnais* (anthologie établie par Stéphane Goudet), Paris, Gallimard, 2002.
GRADVOHL, Paul, « Représentations et usages de l'histoire », in *Théorème* (Presses de la Sorbonne), N° 7 « *Cinéma hongrois : Le temps et l'histoire* ».
GRAHAM, Patric, *La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.
GREENE, Naomi, *Landscapes of Loss. The national Past in Postwar French Cinema, Princeton* (New Jersey), Princeton University Press, 1999.
GREIMAS, Algirdas-Julien, COURTÈS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary, TREICHLER, Nelson-Paula A., (éds.), *Cultural Studies*, New York – London, Routledge, 1992.
GROUPE μ, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, Seuil, 1992.
GUIBBERT, Pierre, M. Oms (avec M. Cadé), *L'histoire de France au cinéma*, CinémAction–Corlet/Amis de Notre Histoire, 1993.
GUIBBERT, Pierre et OMS, Marcel, (avec le concours de Michel Cade), *L'Histoire de France au cinéma*, Paris, CinémAction, 1993.
GUIGUENO, Vincent, « Le travail à la chaîne à l'épreuve du burlesque », in Antoine de Baecque et Christian Delage (sous la direction de), *op. cit.*, pp. 127-144.
HABERMAS, Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978. (trad. hong : Századvég, 1993.) [1965]
HABERMAS, Jürgen, *Logique des sciences sociales et autres essais*, Paris, PUF, 1987.
HABERMAS, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987.
HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, (Ed. critique établie par Gérard Namer), Albin Michel, 1997.
HALBWACHS, Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [1925].

HALBWACHS, Maurice, *The Sociology of Art* [titre original : Soziologie der Kunst], London : Henley, Melbourne : Routledge and Kegan Paul, 1982.
HASKELL, Francis, *Les historiens et les images*, Paris, Gallimard, 1995.
HAUSER, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (préface par Jacques Leenhardt), Paris, Le Sycomore, 1982. [Gondolat, Budapest, 1980 (München, 1958).]
HAYWARD, Susan, VINCENDEAU, Ginette, *French Film, Texts and contexts*, London – New York, Routledge, 1990.
HEINICH, Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2001.
HENNEBELLE, Guy, « La marque Ferro. Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro », *CinémAction*, n° 65, 4e trimestre 1992.
HERLIHY, David, « Am I a Camera ? Other reflections on Film and History », in *The American Historical Review*, Vol. 93, Number 5, December 1988. (pp. 1186-1192.)
HERPE Noël, « Avec ce qui meurt », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.
HESSEL, Helen, *Journal d'Helen, Lettres à Henri-Pierre Roché*, Paris, Editions André Dimanche, 1991.
HILBERG, Paul, *La Politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996.
HOBSBAWM, E., RANGER E. (sous la dir. de) *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. (En français in : Enquête, n° 2, 1995, p. 181. et suite.)
HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950.
Image et son, n° 352, juillet–août 1980. (Dossier autour de Marc Ferro)
INGARDEN, Roman, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, M. Niemeyer, 1965 (1931).
INSDORF, Annette (éd.), *L'Holocauste à l'écran*, *CinémAction*, Cerf, 1985 (1983).
ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven litterarischer Anthropologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991. (éd. hong. : Budapest, Osiris, 2001.)

ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1985.
JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1991 (1978).
JAUSS, Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Cinéma et Histoire », Encyclopædia Universalis France, 1997. (CD-ROM).
JEANCOLAS, Jean-Pierre, « De l'histoire ancienne ? », in *Positif*, janvier 2002.
JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Fonction du témoignage. Les années 1939-1945 dans le cinéma français d'après-guerre », in *Positif*, N° 170 (1975).
JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Notes sur l'Histoire, le cinéma, le temps et l'espace », in : numéro thématique d'*Education 2000*, « Cinéma, histoire, enseignement », No 18, mars 1981.
JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nathan, 1995.
JEANCOLAS, Jean-Pierre, *Le cinéma des Français. La Cinquième République 1958-1978*. Paris, Stock, 1979.
JEANNENEY, Jean-Pierre, « Audiovisuel : le devoir de s'en mêler », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 147-166.
JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, coll. « 128 », Paris, Nathan, 1993.
JOURNOT, Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.
JOUTARD, Philippe, « Une passion française : l'histoire », in André Burguière, Jacques Revel (sous la dir. de) , *Histoire de la France (Choix culturels et mémoire)*, Seuil, 2000, pp. 301-394.
JOUTARD, *La légende des Camisards, une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, 1985 (1977).
JÓZSA, Péter, Jacques LEENHARDT, *Lire la lecture : Essai de sociologie de la lecture*, Paris, L'Harmattan, 1999.
KAPITÁNY, Gábor, KAPITÁNY Ágnes, Kapitány Ágnes, Kapitány Gábor, (éd.), *« Jelbeszéd az életünk ». A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. [Histoire et méthode des

recherches sur le symbolisme], Osiris-Századvég, Budapest, 1995.
KORTE, Helmut, « Hollywoodästhetik und die deutsche Geschichte : Schindler's Liste », in Helmut Korte *Einführung in die systematische Filmanalyse*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999.
KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.
KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, New York, 1960.
KRISTEVA, Julia, *Σημειωτχη. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
L'avant-scène du cinéma, consacré à *Laissez-passer*, No de décembre 2001 (No 507)
L'Emoi de l'Histoire — printemps 2000., N° 21 et 22. : Numéro thématique : « *Histoire et cinéma* » (Publié par le Lycée Henri IV).
LAGNY, Michèle, « Après la conquête, comment déchiffrer ? », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992, p. 34.
LAGNY, Michèle, « Histoire et cinéma : des amours difficiles », in *CinémaAction*, No 47, *Les théories du cinéma aujourd'hui*, Cerf-Corlet, 1988.
LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992. [très riche bibliographie, notamment : pp. 287-294.]
LANDY, Marcia, *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota Press, 1997.
LANZMANN, Claude, « Parler pour les morts », *Le Monde des débats*, Mai 2000, p. 16.
LE GOFF, Jacques, *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978.
LECOINTE, François « Le tombeau d'Alexandre : cinéma, mémoire, histoire », IEP Grenoble, 2000.
LEDUC, Jean, *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999.
LEENHARDT, Jacques et Martine BURGOS, avec la collaboration de Brigitte Navelet-Noualhier, « Existe-t-il un lecteur européen ? Etude de lecture du roman *Le Grand cahier* d'Agota Kristof. » Carrefour des littératures européennes, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1989.

LEENHARDT, Jacques, « L'Impossible symbolisation de « ce qui a été ». French Artistic Scene after World War II. » Manuscrit. (« Coming to terms with the Second World War in Contemporary Literature and the Visual Arts : Five European Perspectives », 19-20 février 1999, Vrije Universiteit, Amsterdam).

LEENHARDT, Jacques, « La Sociologie de la littérature », *Revue internationale des Sciences Sociales*, 4, 1967.

LEENHARDT, Jacques, *Lecture politique du roman. La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, les Editions de Minuit, 1973.

LEUTRAT, Jean-Louis, « Pourquoi voulez-vous qu'il m'en souvienne ? L'année dernière à Marienbad », *Roman 20/50*, Roman et Cinéma, Journées d'études – Lille III., 1996.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour de Resnais*, étude critique, Paris, Nathan, coll. « Synopsis », 1994.

LEVENSON, Claude, *Jeune cinéma hongrois*, Premier Plan, SERDOC, 1966.

LEVIN, Thomas Y., « Cinema as Symbolic Form, Panofsky's Film Theory » (conférence au *Collegium Budapest*, le 21 avril 1994), *Discussion Papers*, No. 5, septembre 1996. (paru également in : Irving Lavin (éd.), Meaning in the Visual Arts. The View from Outside, Princeton University Press, 1995).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1973 (1958).

LIEBMAN, Stuart, « Les Premières constellations de l'Holocauste dans le cinéma polonais », in De Baecque, Antoine de, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, IHTP-CNRS, 1998.

LINDEPERG, Sylvie « Jeanne à l'écran, à travers les âges de l'image », in *Le Monde*, 12 avril 2000.

LINDEPERG, Sylvie, « L'image d'archives et le témoignage : quel cinéma pour quel événement ? » (l'exemple de Nuit et brouillard), Conférence prononcée à Budapest, le 13 juin 2000.

LINDEPERG, Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000.

LINDEPERG, Sylvie, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Editions, 1997.

LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Paris, Robert Laffont, 1992.
LUHMANN, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995.
LUKÁCS, György [Georg], *Az esztétikum sajátossága II.*, Akadémiai Kiadó, 1965.
LUKÁCS, György [Georg], *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
LUKÁCS, György [Georg], *Le roman historique*, Berlin, Aufbau, 1955.
LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1986.
MACRON, Emmanuel, « La lumière blanche du passé. Lecture de la Mémoire, l'histoire, l'oubli, de Paul Ricœur », *Esprit*, août–septembre 2000.
MAFFESOLI, Michel, *Au creux des apparences*, Plon, Paris, 1990.
MAKACH, Zohra, *La Mise en scène de l'histoire. Du texte à la représentation*. (La Révolution française), Thèse de doctorat, Paris III., 1995.
MALRAUX, André, « Esquisse d'une psychologie du cinéma », *Verve*, 1940.
MANDROU, Robert, « Histoire et cinéma », Annales ESC, janvier–mars 1958.
MANNHEIM, Karl [Károly], *Idéologie et utopie*, Paris, M. Rivière, 1956.
MANNHEIM, Károly [Karl], *A gondolkodás struktúrái* (Les structures de la réflexion), Budapest, Atlantisz, 1995. [Strukturen des Denkens, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980]
MANNHEIM, Karl [Károly], *Le problème des générations* [postface de Gérard Mauger], Paris, Nathan, 1990.
MARCHAND, Guillaume, « L'Antimémoire ou la modernité comme non-lieu de la mémoire », *Mana*, No 4, 1998.
MARTIN, Jean-Clément, « Histoire, mémoire et oubli. Pour un autre régime d'historicité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, octobre–décembre 2000.
MARTIN, Marcel, *Le langage cinématographique*, Paris, Les Editeurs Français Réunis, 1977.

MAUSS Marcel, Esquisse d'une théorie générale de la magie. In *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950 [1902].
MEAD, G. H., *L'Esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
METZ, Christian, « La Grande syntagmatique du film narratif », *Communications, 8* : *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Editions de Minuit, Paris, 1946.
MORRISSEY, Priska, *Historiens et cinéastes*, rencontre de deux écritures [avec: entretiens avec Rohmer, Allio, Tavernier, Daniel Vigne, Jean-Jacques Annaud, Jacques Le Goff], Paris, L'Harmattan, 2004.
NAMER, Gérard, *Batailles pour la mémoire. La commémoration en France de 1945 à nos jours*, Paris, Papyrus, 1983.
NAMER, Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, 2000.
NAMER, Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
NANCY, Jean-Luc, « La règle du jeu dans *La règle du jeu* », in Antoine de Baecque et Christian Delage (sous la direction de), pp. 145-164.
NAVAILH, Françoise, « La Face voilée d'Indochine », in *L'Homme et la société*, 98/1-2 : « Cinéma engagé, cinéma enragé ».
NEL, Noël, « Les régimes scopiques (2). Dimensions signifiantes et contextes », in *Champs Visuels*, N° 2 : *« Réalités de l'image, Images de la réalité (2)* », juin 1996.
NEZICK, Nathalie, « De l'ère du soupçon au travail de deuil », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, n° 16, 1997.
NORA, Pierre (dir.), Les Lieux de mémoire, Paris, Gallimard, 1984-1992 (sept volumes). (Rééd. : coll. « Quarto », 1997)
O'CONNOR, John E., « History in Images/ Images in History : Reflections on the Importance of Film and Television Study for an understanding of the Past », *The American Historical*

Review, Vol. 93, Number 5, December 1988. (pp. 1200-1209.)
O'CONNOR, John E., (ed.), Image as artefact : The Historical Analysis of Film and Television, [sans indication de l'éd.], (Actes du colloque de la A.H.A. à Washington D. C., en avril-mai 1985.)
OMS, Marcel, « L'historicité est multiple », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992.
OMS, Marcel, *Alain Resnais*, Paris, Editions Rivages, 1988.
ÖRKENY, Antal, « A társadalmi mobilitás történelmi perspektívái » [La mobilité sociale hongroise dans une perspective historique], *Valóság*, 1989/4, pp. 20-34.
ORY, Pascal, « De ciné-liberté à la Marseillaise », *Le mouvement social*, Nº 91., 1975, pp. 153-175.
ORY, Pascal, « Du bon usage des salauds », *La nouvelle revue socialiste*, No 1, avril 1974, pp. 76-79.
ORY, Pascal, L'Aventure culturelle française (1945-1989), Paris, Flammarion, 1989.
ORY, Pascal, *L'Entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France*, mai 1968-mai 1981, Paris, Seuil, 1983.
PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique* (postface de Pierre Bourdieu), Paris, Ed. de Minuit, 1992. (éd. hong. : Budapest, Corvina, 1986.)
PASSERON, Jean-Claude, *Le Raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.
PASTOUREAU, Michel, in *L'Emoi de l'Histoire*, printemps 2000., Nº 21 et 22. (Numéro thématique : « *Histoire et cinéma* »).
PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe* (commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
PENNEBAKER, James, PAEZ, Dario, RIMÉ, Bernard, (éds.), *Collective Memory of political Events : social psychological perspectives*, N.J., Elbawm : Mawah, 1997.
PIERRON, Marie-Jo, « Hiroshima : Image-Mémoire », in *Champs visuels*, Juin 1996, « Réalités de l'image, Images de la réalité (2) ».
POLANYI, Michael [Mihály], *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983 (1958)

POLANYI, Michael, *The Logic of Personal Knowledge*, Essays Presented to Michael Polanyi on his Seventieth Birthday 11th March 1961, London, Routledge & Kegan Paul, 1961.

POLANYI, Michael [Mihály], *The Tacit Dimension*, London, Routledge & Kegan Paul, 1967.

Positif — « L'histoire au cinéma, à propos des *Camisards*) : conversation avec René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard et Emmanuel Le Roy Ladurie (par Frédéric Vitoux), numéro thématique de *Positif* 189, janvier 1977.

PRÉDAL, René, *50 ans de cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

PRODROMIDES, François, « Le témoin de l'histoire. Image et montage dans l'œuvre de Wajda », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, nº 16, 1997, p. 165-169.

PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.

PUISEUX, Hélène, « Du rite au mythe », in François Garçon (coordonné par), Cinéma et histoire, autour de Marc Ferro, *CinémAction*, No 65, 4e trimestre 1992.

PUISEUX Hélène, *Les figures de la guerre, représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

RAACK, R. J., « Historiography as Cinematography : A Prolegomenon to Film for Historians », *Journal of Contemporary History*, 18 (July 1983).

Raison présente — « Mémoire et Histoire : Un procès réciproque », No 8, 1998.

RANCIÈRE, Jacques, « L'historicité du cinéma », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS, 1998.

REVEL, Jacques, « Un exercice de désorientement : Blow up », (entretien réalisé par Antoine de Baecque et Christian Delage) in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Editions Complexe, IHTP-CNRS, 1998.

RICHET, Denis, « L'Historiographie de la Révolution et sa présentation cinématographique », in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº 53.

RICŒUR, Paul, « Histoire et mémoire », in de Baecque et Delage, *De l'histoire au cinéma* (op. cit.).

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
RICŒUR, Paul, *Temps et récit, 3: Le Temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
ROCHLITZ, Rainer, *Le Désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, 1992.
ROSENSTONE, Robert, « History in Images/ History in Worlds, Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film », *The American Historical Review*, Vol. 93, Number 5, December 1988. (pp. 1173-1185.)
ROSENSTONE, R. A. (Ed.), *Revisioning History, Film and the Construction of a New Past*, Princeton, 1995.
ROTHER, Rainer, « Geschichte im Film », in Klaus Bergmann, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Gerhard Schneider, Jörn Rüsen (Ed.), Handbuch der Geschichtsdidaktik, Kallermeyer'sche Verlagsbuchhandlung, Selze-Velber, 1997 (5e édition complétée et remise à jour).
ROUSSO, Henry, « Pour une histoire de la mémoire collective : l'après Vichy », Les cahiers de l'IHTP, No 18, 6/1991.
ROUSSO, Henry, Éric CONAN, *Vichy un passé qui ne passe pas*, Gallimard, Paris, 1996 (1994).
ROUSSO, Henry, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 (1987).
SCHÜTZ, Alfred, « Symbol, reality and society », in *Collected papers* I., Martinus Nijhoff, La Haye, 1962.
SCHÜTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.
SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité (1-2)*, Paris, Payot, 1989-90.
SORLIN, Pierre, « Filmer l'Histoire », in *Education 2000* (cité).
SORLIN, Pierre, « Y a-t-il des cinémas nationaux ? », in Sociétés & Représentations, novembre 1996.
SORLIN, Pierre, *Film in History : Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980. (Chapter 1 : How to Look at an "Historical" Film.)
SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
STORA, Benjamin, *Imaginaires de guerre. Algérie. Viêt-nam en France et aux Etats-Unis*, Découverte, 1997.

SUDAKA-BENAZERAF, Jacqueline, La Douleur *et* Hiroshima mon amour *de Marguerite Duras*, coll. « Balises », Paris, Nathan 1995.

SWEENEY, Kevin W., « The Persistance of Vision : The Re-Emergence of Phenomenological Theories of Film », http://hanover.edu/philos/film/vol_01/sweeney.html

SZÍVÓS, Mihály, « De quelques aspects sémiotiques du savoir tacite » (A hallgatólagos tudás néhány szemiotikai aspektusa), *Polanyiana* 9/1–2. (2000). (http://www.physics.hu/~cheminfo/polanyi/)

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil, 1999.

TODOROV, Tzvetan, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain*, 25, septembre 1995, pp. 101-112.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

TOPLIN, Robert Brent, « The Filmmaker as Historian », *The American Historical Review*, Vol. 93, Number 5, December 1988. (pp. 1210-1227.)

TRUFFAUT, François, *Jules et Jim, découpage intégral et dialogues*, Paris, Seuil/ Avant-Scène, 1962.

TRUFFAUT, François, *Le Cinéma selon François Truffaut,* (Ed. : Anne Gillain), Paris, Flammarion, 1988. (trad. hong. : Budapest, Osiris, 1996.)

TRUFFAUT, François, SCHIFFMAN, Suzanne, *Le Dernier métro*, Avant-scène.

TSIKOUNAS, Myriam, in André GAUDREAULT (sous la direction de), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999.

TSIKOUNAS, « Filmer le passé. La transposition filmique de Moi, Pierre Rivière,… », in *Sociétés & Représentations*, novembre 1996, pp. 367-377.

TSIKOUNAS, « Sciences sociales et cinéma : état des lieux », manuscrit, 1995.

VÁMOS, Éva, « Patrice Leconte », *Journal francophone de Budapest*, 1^er^-15 mai 2001.

VEYNE, Paul, Comment on écrit l'Histoire ?, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978.

VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000.
VEZYROGLOU, Dimitri, « Zola années vingt », in Christian Delage (dir.) « Le cinéma face à l'Histoire », *Vertigo*, nº 16, 1997.
Vingtième siècle. Revue d'Histoire, Delage Christian, Nicolas Rousselier (dir.), nº 46, avril-juin 1995.
VIRILIO, Paul, *Guerre et cinéma 1* : Logistique de la perception, Paris, *Cahiers du cinéma.*
VON HUGO, Philipp, « Kino und kollektives Gedächtnis? Überlegungen zum westdeutschen Kriegsfilm der fünfziger Jahre », in Bernhard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film*, München 2003.
WALKOWITZ, Daniel, « Visual History : The Craft of the Historian-Filmmaker », *Public Historian*, 7 (Winter 1985).
WEBER, Max, *Économie et société*, Tome 1., Plon, Paris, 1995.
WEBER, Max, *Essais sur la théorie de la science*. « L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales », Paris, Plon, 1992 [1904, 1965].
WEINGART, Peter, *Schindler's Liste*. (Bielefeld, ms.)
WEINRICH, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, C. H. Beck, 1997. (trad. hong. : Budapest, Atlantisz, 2002.)
WESSELY, Anna, (dir., introduction par), *A kultúra szociológiája* [Sociologie de la culture], Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, 1997.
WESSELY, Anna, « A szociológia mint interpretáció-elmélet Mannheimnél » [La sociologie en tant que théorie de l'interprétation, chez Mannheim], *Janus*, 1986/1, 1.3.
WHITE, Hayden, « Historical Emplotement and the Problem of Truth », *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*, Los Angeles, Harvard University Press, 1992. (pp. 37-53.)
WHITE, Hayden, « Historiography and Historiophoty », *The American Historical Review*, Vol. 93, Number 5, December 1988. (pp. 1193-1199.)
WIEVIORKA, Annette, Le témoignage a-t-il une valeur historique ?, conférence prononcée à l'Institut français de Budapest, le 6 juin 2000.

WIEVIORKA, Michel, « Retours de mémoires », *Le Monde des débats*, novembre 2000.
WILLIAMS, Raymond, « The Analysis of culture », in *The Long Revolution. Harmondsworth*, Penguin, 1965.
YERUSHALMI, *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, Paris, la Découverte, 1984.
ZEMON DAVIS, Nathalie, « Jede Ähnlichkeit…" », in R. Rother (Ed.), *Bilder schreiben Geschichte*, Berlin, 1991.
ZEMON DAVIS, Nathalie, « Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers » (interview par Ed Benson), *Film and History*, volume XIII, No 3, sept. 1983.
ZOLBERG L., Vera, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, 1990.

Table des matières

1. Une épistémologie sociale de l'Histoire au cinéma ____ *15*

2. Cinéma et histoire. Un projet scientifique inachevé ____ *23*

3. La sociologie du cinéma historique ____ *39*

3.1. La structure du champ cinématographique et les stratégies d'authenticité historique ____ **40**

3.2. Pars pro toto. Le passé sous-entendu. La transgression ____ **57**

3.3. Cinéma et Pouvoir. Politiques de la mémoire historique. Disputationes de quodlibet : réception politisée ____ **64**

4. L'image-passé. Stratégies de vraisemblance et cadres cinématographiques de la mémoire ____ *71*

4.1. Passé vs. Histoire. L'exemple de Jules et Jim ____ **71**

4.1.1. Le passé ____ 72

4.1.2. L'Histoire ____ 79

4.2. L'Espace-temps de la création. « Ecoles » et positions dans le champ ____ **93**

4.3. La réception : spectateurs, critiques et espace public ____ **101**

5. L'Histoire de France au cinéma ____ *107*

5.1. Thèmes. Absence de la prétendue « obsession mémorielle » ____ **111**

5.2. Monde-de-la-vie cinétique. Décors, costumes, couleurs et corps... ____ **121**

5.3. Narrations. Distanciation et mise en abîme. L'image-temps 132

5.4. Le temps condensé, angles de vue et bande-son 141

5.5. L'Histoire par épisodes 147

5.5.1. L'épopée médiévale 147

5.5.2. Le peuple entre Moyen Age et État-nation. L'anachronisme authentique des Camisards 156

6. Les représentations de la Seconde Guerre mondiale 169

6.1. Un imaginaire national et sa mise en cause 169

6.2. Une chronologie hexagonale : la défaite, l'Occupation, Vichy, la déportation, le maquis, la victoire 192

6.2.1. Le narrateur de l'Histoire. *Le dernier métro* 199

6.2.2. L'abstraction sans âge. *Les carabiniers* 203

6.2.3. Dénotation et connotation. *Lacombe Lucien* 206

6.2.4. Hiroshima mon amour : un film d'Histoire incarnée. Le Temps incandescent 211

6.3. Débats dans l'espace public 225

7. L'Holocauste : une Histoire européenne commune ? 232

7.1. Le cinéma français et la mémoire juive 233

7.2. Théories de la représentation de l'Holocauste 247

8. Pour une sociologie de la vraisemblance 254

9. Bibliographie 266