Revue 1895

Sylvie Lindeperg, *les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS-Éditions, Paris, 1997, 443 p.
Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre. Algérie-Viêt-nam en France et aux États-Unis*, Éditions La Découverte, Paris, 1997, 252 p.

Les films, on le savait déjà depuis les travaux pionniers de Marc Ferro, sont profondément inscrits dans le temps présent de leur réalisation. Ils sont comme des expressions symptOmatiques de leur époque et, de fait, peuvent être analysés par l'historien comme des révélateurs. Sans intention aucune de vouloir ranimer les vieilles querelles de clochers à propos des rapports entre, d'un côté, l'histoire et le cinéma et, de l'autre côté, l'histoire du cinéma, il nous a paru utile de rendre compte simultanément de deux ouvrages récemment publiés – tous deux écrits par de « vrais » historiens – qui, d'une certaine façon, réactualisent le débat tout en présentant, disons le d'emblée, un intérêt inégal. Il s'agit du livre de Sylvie Lindeperg *les Écrans de l'ombre : la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)* (Éditions CNRS), et du livre de Benjamin Stora, *Imaginaires de guerre. Algérie-Viêt-nam en France et aux États-Unis* (Éditions La Découverte).

Dans son livre, clair et rigoureux, Sylvie Lindeperg s'appuie sur une argumentation très convaincante pour montrer comment la représentation de la Seconde Guerre mondiale, mythifiée au lendemain de la Libération, se remodela à l'écran au fil des ans, par transfigurations successives, en fonction de l'évolution des contextes (politique intérieure, Guerre froide, conflits coloniaux...). En décorticant habilement les rapports entre le pouvoir politique et le milieu du cinéma, elle apporte en effet la preuve que les films (documentaires et de fiction) portant sur cet événement furent soumis à de nombreux enjeux idéologiques, commerciaux et esthétiques, qui contribuèrent à modifier la mémoire du conflit. On est ainsi passé d'une histoire en trompe-l'œil, « expurgée de ses inévitables impuretés » (p. 65) pour cause d'imagerie fédératrice, à une représentation plus nuancée, voire plus critique de l'événement.

L'ouvrage se divise en treize chapitres. Les deux premiers, qui concernent plutôt les aspects institutionnels du cinéma français pendant et après la guerre, ainsi que la réorganisation de la profession (notamment la création du CLCF), ne sont guère nouveaux : les travaux successifs de Jean-Pierre Jeancolas, François Garçon et Jean-Pierre Bertin-Maghit nous ont déjà beaucoup appris sur ce sujet. La suite, c'est-à-dire l'analyse du corpus cinématographique de 1944 à 1969 choisi par l'auteur, est plus intéressante. Sylvie Lindeperg met en effet en lumière, à travers l'étude minutieuse des projets et de leur mise en scène, les enjeux qui sous-tendent notamment la représentation cinématographique de la Résistance. Qu'il s'agisse des communistes, de l'Armée ou des gaullistes, chacun, en contrôlant la réalisation des films, tentent de réécrire l'histoire en amplifiant ou minimisant certains aspects, en gommant les mauvais côtés. À ce niveau, et pour ne prendre qu'un exemple, les films de la Section cinématographique de l'armée (SCA) sont absolument édifiants : ils négligent le rôle de l'Armée Rouge, limitent celui de l'armée américaine à son apport matériel, relèguent la résistance intérieure à quelques actions dispersées, mais montent en épingle l'action des troupes régulières françaises dans la libération nationale. *Grosso modo*, jusqu'au milieu des années Cinquante, mis à part quelques cas isolés comme *Jéricho* d'Henri Calef et *les Portes de la nuit* de Marcel Carné, la production cinématographique fait dans l'unanimisme : une stéréotypie de la Résistance s'impose dans des films où l'on glorifie à tour de bras tout en jetant aux oubliettes de l'inconscient collectif l'épisode de la France collaborationniste. On passe également sous silence, ou presque, la déportation des Juifs. Il faut attendre 1956, avec la sortie, après un passage difficile de la censure, de *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, qui marque une étape primordiale en rompant avec « l'intolérable oubli » (p. 267) concernant le génocide.

Sylvie Lindeperg ne se contente pas seulement de l'analyse des films (dont elle extrait la quintescence idéologique), des recueils de presse et des critiques cinématographiques (dont elle tire d'ailleurs des informations très intéressantes), elle étudie chaque œuvre dans sa réalisation complète, comme une production enracinée dans le paysage socio-culturel dont elle interprète de façon minutieuse l'arrière-plan politique. Lequel, bien souvent, éclaire efficacement les véritables enjeux et la portée du film (voir à ce propos, en 1966, la campagne de récupération de *Paris brûle-t-il?* par le pouvoir gaulliste qui jugeait le film de Clément conforme à la mythologie officielle). Elle se penche sur tout ce qui entoure son élaboration, reconstitue sa genèse en prenant en considération tous les documents s'y rapportant (à ce propos, la consultation des archives de la Cinémathèque française, aujourd'hui déposées à la BiFi, fut capitale), les rapproche et les compare pour montrer « le film en train de se faire » (p° 11), afin d'en tirer d'importants renseignements. Cette démarche est particulièrement riche en résultats en ce qui concerne *la Bataille du rail* (1945) de René Clément, *Au cœur de l'orage* (1948) de Jean Paul Le Chanois, et surtout *les Honneurs de la guerre* (1960) de Jean Dewever (les archives privées du cinéaste, auxquelles l'auteur a eu accès, ont fourni des éléments très précieux).

Certains passages du livre sont passionnants tant les questions qu'ils soulèvent sont essentielles. Par exemple, lorsque René Clément, comme d'autres cinéastes (plus nombreux, il est vrai, en Italie), s'interroge après la Libération et la connaissance de ce que fut Buchenwald, sur le problème de l'authenticité de la représentation cinématographique de la guerre (p. 85). Réflexion qui, selon lui, doit déboucher sur le renoncement de toute forme d'artifice au profit du réalisme de la restitution – ce que Sylvie Lindeperg qualifie de « nouveau réalisme ». Cette question prend, bien évidemment, une dimension encore plus terrible lorsqu'il s'agit de l'extermination. Après les camps et les images qui y furent tournées par les Alliés (images ultimes selon Serge Daney), peut-on, et si oui comment, rendre compte au cinéma de l'ampleur d'un tel événement? Cette question de l'infilmable, en ce qui concerne le phénomène concentrationnaire – événement qui, selon certains, par sa spécificité, sa « singularité absolue », excéderait les ressources de la représentation –, est encore aujourd'hui à l'ordre du jour. Elle suscite, plus que jamais, de vives discussions auxquelles Sylvie Lindeperg fait allusion à la fin de son livre. Loin de nous l'idée, dans un compte rendu d'ouvrage aux dimensions forcément restreintes, de participer à ce débat sur la difficulté ou l'impossibilité de représenter une telle expérience. Nous nous contenterons donc de rapporter une réflexion de l'écrivain Jorge Semprun – qui fut lui-même déporté – que les farouches adversaires de la représentation de la Shoah devraient peut-être méditer : « Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. Mais ceci n'a rien d'exceptionnel : il en arrive ainsi de toutes les grandes expériences historiques »[1].

Pour en revenir au livre, signalons, au titre des critiques, que le plan choisi par l'auteur n'évite pas quelques redondances (par exemple, après avoir longuement étudié le film de Le Chanois, *Au cœur de l'orage*, dans le chapitre III, elle revient dessus, assez curieusement, au chapitre IX). On peut aussi regretter que l'analyse interne des films se limite presque exclu-

1. *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1994. Sans faire d'anachronisme, il est intéressant de remarquer que cette question de la représentation de l'horreur se posait déjà dans les années Trente à propos de la Grande Guerre. Il suffit, pour s'en convaincre, de se plonger dans les très nombreux articles qui furent publiés au moment de la sortie sur les écrans des films concernant la guerre de 14-18. Le débat, orchestré par les anciens combattants, tournait alors autour de l'idée de l'impossibilité de montrer réellement la guerre : la représentation cinématographique, comme les autres, ne pouvant pas être, selon eux, à la hauteur du terrible carnage et de ses atrocités.

sivement à leur scénario, et que l'auteur néglige parfois l'apport de certains travaux portant sur des aspects annexes de sa recherche (SCA, Néoréalisme...). Mais, en fin de compte, il ne s'agit que de détails, et il ne fait aucun doute que le livre de Sylvie Lindeperg est une contribution importante à l'approche historique du cinéma français.

Benjamin Stora est un historien connu et reconnu pour ses travaux sur la guerre d'Algérie. À ce titre, il a participé à la réalisation, avec Bernard Favre, Philippe Alfonsi et Patrick Pesnot, d'une très bonne série documentaire synthétique intitulée *les Années algériennes*, diffusée en 1991 à la télévision. Avec son dernier livre, *Imaginaires de guerre*, il se lance dans un nouveau chantier historiographique, celui des « décolonisations comparées » (p. 10). Événements capitaux de la seconde moitié du XXe siècle, les guerres d'Algérie et du Viêt-nam ont laissé des séquelles profondes dans les sociétés française et américaine. Stora s'intéresse aux modalités de construction des imaginaires de ces guerres afin de les confronter. Son travail prend surtout appui sur une documentation iconographique : corpus de 50 films de fiction américains sur la guerre du Viêt-nam et de 40 films de fiction français sur la guerre d'Algérie; 50 documentaires des deux pays sont également examinés, ainsi que la production audiovisuelle vietnamienne (30 films documentaires et de fiction) et algérienne (20 films documentaires et de fiction); on trouve aussi des références à certains reportages télévisés et photographiques.

Si l'idée de départ est alléchante, malheureusement, à la lecture du livre, on se rend vite compte que le projet ne tient pas ses promesses. Le principal problème est d'ordre méthodologique. En fait, Benjamin Stora est un historien « classique », beaucoup plus à l'aise dans l'analyse des sources écrites que dans celle des documents audiovisuels. Sa démarche est très différente de celle de Sylvie Lindeperg. Il n'a pas entrepris une véritable analyse de fond et n'a pas enquêté autour des films dont il parle. Pire, parfois, il ne les a pas vus. Et même lorsqu'il les a vus, il se contente souvent de reproduire des résumés extraits du *Guide des films* de Jean Tulard ou de citer des critiques (par exemple, pour évoquer le style du film de Resnais, *Hiroshima mon amour*, il reproduit un texte de Siclier paru dans *Télérama* en août 1995...). En fait, la liste des reproches que l'on peut adresser à l'auteur est assez longue. Il compare notamment des films réalisés à près de vingt ans d'écart, par exemple *la Horde sauvage* de Sam Peckinpah et *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrick (p. 130). Il évoque (p. 154) la célèbre séquence montrant un aviateur américain qui bombarde un village vietnamien au napalm comme s'il s'agissait d'un jeu, sans savoir qu'elle provient du film *le Fond de l'air est rouge* réalisé par Chris Marker (Stora l'a vue dans un documentaire diffusé sur *Canal Jimmy*). On peut aussi s'interroger sur la pertinence qu'il y a à confronter, à propos des films de guerre, une « réflexion » d'un critique de *Première* avec celle de Daney parue dans *Trafic* (p. 106). Benjamin Stora n'échappe pas à la banalisation ni aux lieux communs. Ses explications restent trop vagues. Il fait aussi des amalgames. Par exemple, lorsqu'il parle de la censure des films de fiction pendant la guerre d'Algérie, il illustre son propos avec un témoignage de Philippe de Broca (datant d'avril 1991 !), dans lequel le cinéaste mentionne les interdictions qui lui étaient imposées à l'époque sur le terrain lorsqu'il était... opérateur d'actualité (p. 121).

La démonstration de Stora, qui cherche à prouver que le cinéma américain fut beaucoup plus percutant et moins « amnésique » que le cinéma français, n'est pas totalement convaincante. Il est bien beau de parler de *Voyage au bout de l'enfer* (1978) comme d'un film salutaire, mais quelle réalité renvoie-t-il du conflit vietnamien? Stora nous dit que, côté français, *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1972), *RAS* (1973), *le Complot* (1974) et *la Question* (1976) ne montrent pas l'ennemi. Or, s'il est vrai que les soldats vietnamiens sont présents dans le film de Cimino, encore faut-il préciser qu'ils n'apparaissent qu'une seule fois à l'écran, et sous les traits de tortionnaires des prisonniers américains, de maniaques de la roulette russe ! Il y a des particularismes que l'on ne peut oublier. Dès lors, pour expliquer l'absence d'équivalence dans la production française de certaines formes de représentations présentes dans les films américains sur les conflits de la décolonisation, Stora aurait sans doute dû tenir compte de la spécificité de l'histoire du cinéma d'outre-Atlantique tant il est clair que, depuis Griffith, Ince et De Mille, il existe là-bas une véritable tradition du film de guerre souvent parsemé de scènes d'une rare violence.

En fait, le grand défaut de ce travail est de chercher dans les films l'équivalent du discours historique sur la guerre d'Algérie. Ce qui conduit l'auteur à regretter que le cinéma français, en proie, selon lui, à « une crise du sujet » (p. 194), n'ait pas su faire une véritable synthèse du conflit et de sa complexité, ni aborder de front divers aspects fondamentaux (question de la torture, rôle de la presse, attitudes des dirigeants politiques,...). En négligeant de se plonger dans les films et de bien contextualiser leur production et leur diffusion, il en vient à oublier qu'il ne s'agit que de représentations qui ont été conçues et perçues en fonction de dispositions culturelles changeantes selon les époques et les sociétés. On sait pourtant depuis longtemps que, du récit fictionnel au discours historique, tous les textes s'inscrivent dans les nécessités du temps présent qui conditionne leur formulation. Au final, la démarche de Benjamin Stora, bien que riche de quelques enseignements, s'avère beaucoup trop réductrice.

Laurent Véray