
LES CHEMINS DE LA
MÉMOIRE

NUMÉRO HORS-SÉRIE

NOVEMBRE 2022



**LES LETTRES, LES ARTS
ET LA GUERRE**

R E P R É S E N T A T I O N (S)

ÉDITORIAL

LE DIRECTEUR DE LA MÉMOIRE, DE LA CULTURE ET DES ARCHIVES 5

1 UNE RELATION ANCIENNE

PEINTRES ET PEINTURE MILITAIRES

Les peintres de « l'Année terrible » 8

François Robichon, professeur des universités

Uniformes : la voix de l'artiste 12

Louis Delpérier, historien

La peinture cubiste au service des armées ? 14

Patrick Peccatte, informaticien, chercheur indépendant en études visuelles, membre du Conseil scientifique d'Hypothèses (hypotheses.org)

Peindre pour les armées 18

Entretien avec Jacques Rohaut, peintre officiel des armées

MUSIQUE ET ARMÉES

La musique militaire française, un outil et un modèle 20

Thierry Bouzard, docteur en histoire, chargé des cours d'histoire de la musique militaire au COMMAT

Les musiques militaires au temps de la Belle époque 26

Patrick Péronnet, docteur en musicologie (Université Paris-Sorbonne), chercheur associé à l'IReMus

Jouer pour les armées 30

Entretien avec le colonel Claude Kesmaecker, chef de la musique de l'air

ÉCRIVAINS ET MÉTIER DES ARMES

La guerre, une fascination littéraire 32

Mathieu Jestin, professeur d'histoire-géographie, académie de Normandie, docteur en histoire des relations internationales

Bandes dessinées, la Résistance en images 38

Xavier Aumage, archiviste au musée de la Résistance nationale, commissaire de plusieurs expositions sur la BD et l'image du résistant



En haut :

Verdun, Felix Vallotton, 1917.

© Paris-musée de l'armée /
dist. RMN - Grand Palais

En bas :

Concert caritatif gratuit donné par la
musique de l'Arme Blindée Cavalerie à
l'arsenal de Metz, 10 octobre 2020.

© SIRPA Terre

2 UNE RECHERCHE DE SENS

UN « ART DES TRANCHÉES » ?

Art ou artisanat ? 44

Nicole Durand, auteur de *De l'horreur à l'art dans les tranchées de la Première Guerre mondiale*, Le Seuil, 2006

Écrire sur la Première Guerre mondiale 46

Nicolas Beaupré, professeur des universités à l'ENSSIB, Centre Gabriel Naudé

À L'INTÉRIEUR DES CAMPS

Les enjeux de la création artistique 52

ONAC-VG, équipes du Département mémoire et citoyenneté et des hauts lieux de la mémoire nationale du ministère des Armées

La musique juive dans l'univers concentrationnaire 56

Laetitia Petit, maître de conférences HDR en psychologie clinique, Aix-Marseille Université. Accueil en délégation à Aix-Marseille Université, CNRS PRSM, Marseille, France

DÉPASSER LA GUERRE

Ruptures et bouleversements après la Première Guerre mondiale 60

Catherine Wermester, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La Seconde Guerre mondiale vue par les auteurs dramatiques 66

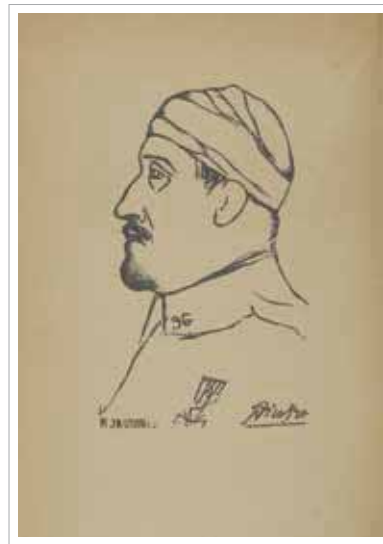
Marie-Claude Hubert, professeur émérite de littérature française à Aix-Marseille Université

La photographie de guerre, entre témoignage et œuvre 70

Pierre Juhasz, professeur agrégé d'arts plastiques - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Photographies en guerre 76

Lucie Moriceau-Chastagner, responsable des collections photographiques du musée de l'Armée, adjointe à la cheffe du département Beaux-Arts et Patrimoine



Portrait de Guillaume Apollinaire illustrant l'ouvrage *Calligrammes*, par Pablo Picasso.
© RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Thierry Le Mage
© Succession Picasso 2022

3 GUERRE ET CINÉMA

UN NOUVEAU MÉDIA

Filmer la guerre : entre fiction et « réalité » 80

Laurent Veray, professeur à la Sorbonne Nouvelle - Membre de l'IRCAV

Illustrer la Grande Guerre 82

Jean-Yves Le Naour, docteur en histoire, spécialiste de la Première Guerre mondiale

La France occupée à l'écran 86

Sylvie Lindeperg, professeure à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France

LE 7^E ART MOBILISÉ

Le cinéma de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste 90

Jérôme Bimbenet, historien du cinéma

Les documentaires de propagande soviétiques ... 94

Irina Tcherneva, CNRS - Eur'ORBEM

Hollywood en guerre 98

Clémentine Tholas, maîtresse de conférences en histoire et civilisation des États-Unis - Université Sorbonne Nouvelle

FILMER DE NOUVEAUX CONFLITS

Les guerres d'Indochine et du Vietnam 102

Caroline Eades, docteur ès Arts du Spectacle, Université Sorbonne Nouvelle - Professeur à l'Université du Maryland (États-Unis)

La guerre d'Algérie dans le cinéma français 106

Sébastien Denis, professeur en histoire, cinéma et médias à Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Le 11 septembre 2001, une rupture 110

Dr. Karen A. Ritzenhoff, professor, department of Communication, Central Connecticut State University, USA

4 PERMANENCES ET MUTATIONS AU XXI^E SIÈCLE

UNE RICHE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE

Les missions de l'ECPAD 116

Entretien avec Laurent Veyssièrre, directeur de l'ECPAD

Des fictions plus intimistes 118

Muriel de la Souchère, docteure en histoire

Représenter la guerre au cinéma 124

Entretien avec Gabriel Le Bomin, réalisateur et scénariste

LE MINISTÈRE DES ARMÉES ET LES ARTS

Co-édition et financement 126

Isabelle Montin, responsable des publications à la DMCA

Des sculpteurs au service de la mémoire 128

Liliane Chanson, chef du bureau de la politique des lieux de mémoire au ministère des Armées (1983-2022)

Faire dialoguer art, histoire et mémoire 132

Entretien avec Philippe Apeloig, graphiste, auteur

La bande dessinée sollicitée 134

Entretien avec le commandant Colas, chargé de mission au sein de l'AID

ET À L'ÉTRANGER ?

L'armée américaine, du partenariat à la symbiose 136

Maurice Ronai, ancien élève de l'IDHEC, ex-membre du groupe « Sociologie de La Défense » à l'EHESS et auteur du documentaire *Opération Hollywood* (ARTE, 2004)

Les monuments soviétiques, généalogie d'une typologie 140

Stéphane Gaessler, chargé d'études et de recherche à l'INHA, doctorant du Centre André Chastel (Sorbonne Université)

Power metal et grandes batailles 144

Grégory Boutherein, docteur en droit public

BIBLIOGRAPHIE 148

ÉDITORIAL

Associer les arts et la guerre peut sembler relever de l'oxymore, tant le processus créatif de la démarche artistique s'oppose au cortège de deuils et de destructions accompagnant tout conflit. Ainsi le poète s'opposerait au soldat, comme l'architecte à l'incendiaire et la vie à la mort.

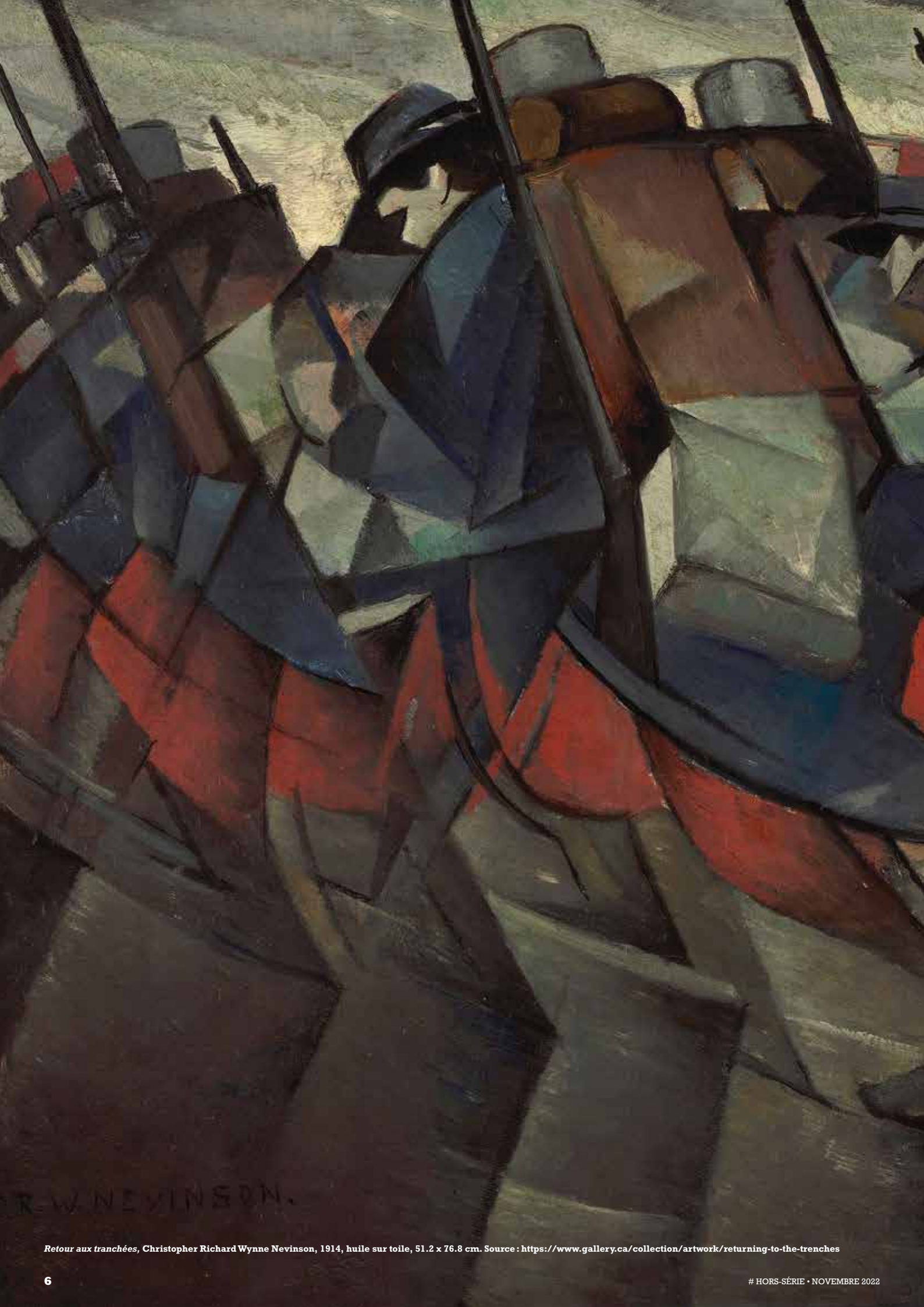
Et pourtant, comment ignorer la place qu'occupent les thématiques guerrières dans la littérature, la peinture, le chant et la musique, ou même plus récemment la photographie et le cinéma? Les arts et les armes sont, de fait, très tôt associés, que ce soit pour conduire les troupes au combat, pour glorifier les victoires ou chanter les héros vaincus. L'art peut être témoignage, manifeste, condamnation ou exaltation, mais il n'est assurément pas ignorance de la guerre et de ceux qui la mènent, bien au contraire, et il joue un rôle central dans nos perceptions des conflits contemporains.

Si la direction de la mémoire, de la culture et des archives (DMCA) du ministère des Armées propose ce hors-série, c'est bien sûr parce qu'elle est convaincue de cette grande proximité entre les arts et la guerre. C'est aussi parce que le ministère des Armées, deuxième acteur culturel de l'État, dispose lui-même d'un important patrimoine artistique, dont témoignent les aménagements de ses lieux de mémoire et la richesse de ses musées. C'est enfin parce que, dans sa fonction de pilotage de l'enseignement de défense, la DMCA est consciente de l'importance du prisme artistique pour sensibiliser la jeunesse. Que ce soit dans les actions des trinômes académiques et dans une part croissante des projets pédagogiques qu'elle soutient, en partenariat étroit avec le ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, elle observe toute l'importance de l'art dans le développement de l'esprit de défense.

Sans viser une impossible exhaustivité, ce numéro hors-série des Chemins de la mémoire entend ainsi montrer comment les arts, dans toute leur diversité, rendent compte de la guerre autant qu'ils en façonnent nos représentations. Il s'appuie pour cela sur les contributions d'auteurs issus de milieux divers, civils et militaires, universitaires et artistiques, dont la pluralité même des points de vue garantit la richesse du contenu qui est proposé. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

Sylvain MATTIUCCI

Directeur de la mémoire, de la culture et des archives



Retour aux tranchées, Christopher Richard Wynne Nevinson, 1914, huile sur toile, 51.2 x 76.8 cm. Source : <https://www.gallery.ca/collection/artwork/returning-to-the-trenches>

1

UNE RELATION ANCIENNE

Peintres et peinture militaires

Musique et armées

Écrivains et métier des armes

Peindre les combats et les soldats, décrire les affrontements et écrire sur ceux qui les mènent : la représentation du fait guerrier est ancienne, liée à la place que l'armée occupe dans la société française. Celle-ci est, au début du XX^e siècle, particulièrement importante, favorisée par le développement de la conscription, qui donne une expérience militaire commune à l'ensemble de la population masculine. Les peintres de 1870 fixent alors durablement les représentations de l'héroïsme national et du soldat français, tandis que les musiques militaires animent la vie sociale des nombreuses villes de garnison. Peintres officiels des armées et musiques militaires actuelles sont les héritiers de cette relation ancienne avec les arts, que traduit aussi le nombre d'ouvrages littéraires sur la guerre, que leurs auteurs aient, ou non, connu le feu.

LES PEINTRES DE « L'ANNÉE TERRIBLE »



François Robichon

Professeur des universités

La représentation de la guerre est, depuis l'Antiquité, un des thèmes de prédilection des artistes. Les peintres, notamment, s'attachent précocement à illustrer les conflits, que ce soit pour magnifier les victoires, exalter la grandeur nationale ou déplorer les malheurs de la guerre. L'affrontement franco-allemand de 1870 marque un point de rupture dans cette expression et contribue à faire émerger une nouvelle génération d'artistes.

La guerre franco-allemande de 1870-1871, après avoir été une véritable obsession française pendant plus de quarante ans, a disparu rapidement de la mémoire collective après 1918. Cette éclipse a pris fin, du moins provisoirement, avec la commémoration

du 150^e anniversaire du conflit, prise en charge en 2020-2021 par diverses institutions militaires et universitaires. Avec cette grande révision, qui a remis cet affrontement dans une vaste perspective historique où il est devenu à la fois la matrice des deux

guerres mondiales, le prototype de la guerre moderne et le signe du déclin de la France, l'histoire de l'art a trouvé sa place. Les représentations de cette guerre sont en effet essentiellement constituées de peintures, dessins et gravures, la photographie étant par



Cuirassiers au cabaret, Guillaume Régamey, Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Édouard Detaille, Alphonse de Neuville et Paul Mathey à la vieille croix de Rezonville pour l'étude du panorama de Rezonville, août-septembre 1882. © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Emile Cambier

contre peu présente (contrairement à la guerre de Sécession qui lui est immédiatement antérieure).

LES NOUVEAUX PAYSAGES DE LA PEINTURE MILITAIRE

Cette production est aussi en rupture avec les représentations des guerres sous le Second Empire, signant la fin de la « peinture de bataille », sous-genre de la peinture d'histoire depuis le XVII^e siècle. La nouvelle réalité du champ de bataille, son extension causée par l'augmentation de la puissance de feu, avait été pressentie par les militaires les plus lucides (cf. Charles Ardant du Picq). Mais les peintres d'histoire français, installés dans un système qui leur apportait commandes et décorations, ne prirent pas la mesure des changements qui s'annonçaient. Ernest Meissonier, à qui Napoléon III avait commandé un tableau célébrant sa victoire à Solferino (1859), avait quant à lui bien perçu la difficulté et finalement réalisé un petit tableau en contradiction avec les standards du genre historique, tout en conservant la place centrale et éminente à l'empereur dans sa composition. La défaite de 1871 bouleverse l'ordre des choses : « À la suite de nos désastres de 1870-1871, les commandes officielles de tableaux de batailles furent

suspendues. L'évolution, déjà initiée par M. Meissonier, acheva rapidement de s'accomplir. Presque tous les nouveaux venus dans la peinture des scènes militaires se firent plus ou moins ses élèves, en s'inspirant de ses méthodes. Dès ce moment, ils ne recherchèrent plus et ne voulurent plus voir, dans la représentation des choses de la guerre, que les sujets épisodiques, pris sur le vif, intimes et comme vécus. Le soldat, le petit troupière, y prit le rôle principal et en fut souvent tout l'intérêt. » (Paul Lefort, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIX^e siècle. La peinture française actuelle*, Paris, 1891).

Ainsi, l'épisode devient la nouvelle norme narrative de la peinture militaire, évolution que Charles Baudelaire avait pressentie lors du Salon de 1859. La véritable rupture avec la génération précédente d'artistes est la présence des peintres comme combattants sur les champs de bataille et notamment durant le siège de Paris. Ces jeunes artistes prennent les armes et font l'expérience du feu, éprouvent la nouvelle réalité de la guerre : « Cette guerre-ci particulièrement est brutale, sans âme, sans discernement, sans entrailles. C'est un échange de projectiles plus ou moins nombreux, ayant plus ou moins de portée, qui paralyse la valeur indivi-

duelle, rend nulles la conscience et la volonté du soldat. Plus de héros, tout est mitraille. » (George Sand, *Journal d'un voyageur pendant la guerre*, Paris, 1871, 25 septembre 1870).

C'est cette nouvelle génération que Gustave Goetschy regroupe dans son livre, *Les Jeunes Peintres militaires* (1878), consacré aux trois artistes qui ont déterminé la représentation de la guerre de 1870 pour leurs contemporains, mais aussi pour les générations suivantes : Alphonse de Neuville, Édouard Detaille et Henri Dupray. Dans ce nouveau paysage de la peinture militaire, Detaille et de Neuville se sont rapidement imposés sur la scène artistique et leurs tableaux ont fixé durablement l'image de la guerre de 1870. On mesure mieux aujourd'hui la réception d'un certain nombre de ces œuvres qui ont littéralement incarné le ressenti d'un « grand peuple aussi bêtement vaincu », selon l'expression de Léon Bloy (« L'obstacle », *Gil Blas*, 3 décembre 1892). Elles sont tout d'abord présentes au Salon, lieu principal d'exposition de la peinture pour un public amateur, puis connaissent une diffusion par la gravure, la photographie, en reproduction dans les livres d'art et la presse illustrée, et jusqu'aux couvertures de cahiers d'écolier. Les tableaux les plus célèbres ont fait l'objet de tableaux vivants dans des représentations théâtrales puis au cinéma : « Il a fallu, pour que notre temps eût des peintres capables de peindre le combat, que 1870 vînt et, en versant toute une génération dans les rangs de l'armée, apprît le champ de bataille et les sinistres vérités de la guerre à des peintres comme de Neuville et Detaille. » (Gustave Larroumet, *Revue illustrée*, 1^{er} mars 1893).

ALPHONSE DE NEUVILLE, UN PEINTRE ENGAGÉ

Alphonse de Neuville incarne le courant tragique qui cherche à fusionner l'héroïsme le plus grand et le plus grand désastre dans des scènes d'une extrême tension. Sa peinture, très animée sous le Second Empire, a gagné en profondeur. Durant le siège, il est lieutenant de génie auxiliaire à l'état-major du général Caillié, commandant le secteur de Belleville. Son tableau du Salon de 1872, *Bivouac devant le Bourget*,

21 décembre 1870, est un souvenir personnel. Mais c'est un événement qui lui est rapporté par un protagoniste de la bataille de Sedan qui lui inspire son tableau suivant, *Les Dernières Cartouches*.

Sa célébrité est née dès son exposition au Salon de 1873, comme un coup de foudre entre le public et l'œuvre. Le tableau réalisait à la perfection cette nouvelle forme de narration picturale ; l'épisode choisi fondait les lois du genre en synthétisant histoire et émotion. Tout le drame de la guerre, le sentiment d'une nation vaincue mais glorieuse, était exprimé par ce petit groupe de combattants retranché dans une maison, lors de la funeste bataille de Sedan. L'originalité de la composition, outre sa justesse de ton, a séduit le public : un tableau d'histoire limité à l'espace d'une chambre d'une maison de Bazeilles, l'absence visuelle de l'ennemi symbolisé par un casque à pointe. Plus grand succès du Salon, le tableau est acheté par un particulier. Mais sa popularité est assurée par ses nombreuses reproductions : « Le long retentissement causé dans le monde artistique par

cette œuvre de premier ordre, n'est pas encore apaisé. La décrire serait inutile après que le bois, le burin, la lithographie, la photographie, l'imagerie d'Épinal, et même le théâtre, se la sont disputée. Elle est de celles qui suffisent à rendre un artiste populaire, et le mènent droit à la postérité. Cet émouvant fait d'armes a valu la croix à de Neuville. » (G. Gœtschy). Une revue parisienne représente le tableau dans un théâtre dès décembre 1873. Puis le tableau sera aux rendez-vous de la nation. À l'Exposition universelle de 1889, il est une des pièces maîtresses de l'Exposition centennale, qui regroupe les chefs-d'œuvre de l'art français. En 1897, Georges Méliès tourne un film reconstituant la scène. Deux ans plus tard, le journal *Le Gaulois* lance une souscription publique pour acheter la maison de Bazeilles afin « de la convertir en un modeste musée consacré à la mémoire des héros qui moururent là. » Le tableau est encore reproduit dans une pièce montée au théâtre de l'Ambigu en 1903 et, enfin, est le clou du nouveau Salon des Peintres militaires ouvert en mai 1913. Acquis par le Comité

des traditions des troupes de marine en 1960, le tableau est déposé dans la maison de Bazeilles.

D'autres tableaux d'Alphonse de Neuville ont fait sensation – *Combat sur une voie ferrée* en 1874, *Le Bourget* en 1878, *Défense de la porte de Longboyau* en 1879, *Le cimetière de Saint-Privat* en 1881 – et ont été largement reproduits, même si aucun n'a eu la même fortune critique et iconographique.

ÉDOUARD DETAILLE, UN PEINTRE PRAGMATIQUE

Édouard Detaille, à la tête du courant réaliste, cherche d'abord à analyser avant d'émouvoir. Son art repose sur un véritable travail d'historien, vérifiant ses sources. Detaille a pris part au siège de Paris, il en connaît les grandeurs, les lâchetés et les horreurs. Ces deux derniers aspects sont quasiment interdits de représentation par l'opinion française. Mais il n'acceptera pas que ses grandeurs soient exaltées au-delà de la vérité historique. Detaille fut le peintre de la défaite sans exagérations patriotiques : « Cette manière de représen-



Les Dernières Cartouches, Alphonse de Neuville, Bazeilles, musée de la Dernière Cartouche. © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski



Charge du 9^e régiment de cuirassiers dans le village de Morsbronn, Édouard Detaille. Salon de 1874. © Musée Saint-Rémi / Reims

ter la guerre est aussi originale que vraie. Vous n'en trouveriez l'équivalent chez aucun de nos peintres militaires, anciens ou nouveaux. [...] Mais ceci conduit à essayer de définir son esthétique. On peut le faire d'un mot : c'est le réalisme. Avant tout Detaille veut faire vrai. » (Gustave Larroumet, *Petits portraits et notes d'art*, Paris, 1900).

Cette exigence de vérité, on la trouve dans des œuvres qui ont valeur de témoignage : en 1872, Detaille expose au Cercle de l'Union artistique *Un coup de mitrailleuse*, scène vue lors de la bataille de Champigny qui montre un rang de soldats saxons fauchés par une mitrailleuse française. L'année suivante, il expose au Salon *En retraite*, tableau au titre explicite qui lui valut néanmoins la Légion d'honneur. *La Charge du 9^e régiment de cuirassiers dans le village de Morsbronn ; journée de Reichshoffen, 6 août 1870*, exposée au Salon de 1874, rappelle un épisode tragique et suscite des critiques, bientôt balayées par le lé-

gendaire sacrifice des « cuirassiers de Reichshoffen ». Le tableau du Salon de 1877, *le Salut aux blessés!*, montre en revanche des prisonniers allemands défilant devant des officiers français qui les saluent dans un cadre paysager indéterminé. Puis Detaille revient à son expérience vécue avec *Champigny, décembre 1870* exposé au Salon de 1879. Il était alors secrétaire du général Appert, chef de l'état-major du général Ducrot. Malgré le succès du tableau, Detaille poursuivra sa recherche de réalisme en 1881 dans une nouvelle expérience avec la réalisation du *Panorama de la bataille de Champigny*, fait en collaboration avec Alphonse de Neuville. Le format de la peinture panoramique lui permet de montrer dans son ensemble et sa diversité un champ de bataille qu'il a parcouru et surtout d'offrir au public une véritable immersion visuelle qui transporte le spectateur dans une réalité virtuelle. Seul le cinéma, à la fin du XIX^e siècle, détrônera le spectacle de panorama.

Après cette réalisation qui sera prolongée par le *Panorama de la bataille de Rezonville* en 1883, Detaille cesse toute représentation de la guerre de 1870. Son ami de Neuville, déjà malade, meurt en 1885. D'ailleurs, le temps qui passe amène l'oubli et l'incompréhension. Le *Figaro-Salon* de 1885 constate : « Les tableaux militaires sont moins nombreux cette année au Salon, et cela se comprend. On en a abusé un peu après la guerre de 1870 : chacun a voulu en apporter un souvenir. Ce ne furent plus pendant un moment que batailles et tueries sur les murs du palais de l'Industrie. » Les récentes manifestations pour le 150^e anniversaire de la guerre de 1870-71 ont redonné vie à ces tableaux qui ont intéressé le public pour leur portée historique et symbolique mais aussi pour leur innovation formelle, trop longtemps ignorée. Ils illustrent, à leur niveau, les relations longtemps entretenues entre les peintres et la guerre. ■

UNIFORMES : LA VOIX DE L'ARTISTE



Louis Delpérier

Historien

À partir de la fin du XIX^e siècle, la modernisation de l'armement s'accompagne de réflexions sur l'évolution de l'uniforme des troupes, jugé trop voyant dans la perspective d'une guerre industrielle. En France, les artistes et notamment les peintres militaires, qui ont figé les représentations du combattant de 1870, sont partie prenante d'un débat largement relayé par la presse.

« La question de l'uniforme est une question nationale comme celle du drapeau. Il n'appartient à nul, dans notre pays, de s'en désintéresser ». Ces propos, qu'on lit en mars 1912 dans *L'Illustration* sous la plume d'Albéric Cahuet, traduisent la place centrale de l'institution militaire dans la France de la Belle Époque, mais aussi le regain du sentiment patriotique que provoquent des menaces de guerre plus précises depuis 1911. Quant à la question de l'uniforme, elle se pose avec acuité depuis 1899-1905.

Au titre des enseignements de la guerre des Boers et de la guerre russo-japonaise figure la condamnation des tenues voyantes et peu pratiques héritées du XVIII^e siècle et des armées napoléoniennes. En arrière-plan, certains discernent l'avènement probable d'une « guerre de matériel » au détriment de la « guerre de chevalerie » à laquelle les mentalités adhèrent encore largement. Entre 1902 et 1909, toutes les grandes nations se décident à adopter des uniformes de teinte neutre. La France semble être la seule à s'en abstenir. Qui sont au juste les responsables de cette « exception française » et en quoi le monde artistique s'y trouve-t-il associé ?

UNE QUESTION LARGEMENT DÉBATTUE

La fixation des uniformes reste l'affaire du Ministre de la guerre et de son administration. Président de la commission de l'habillement et du campement, le général Hecquet avait suivi toutes les réformes intervenues de 1845 à sa mort en 1872, et la silhouette du soldat français lui devait beaucoup. Ce n'est que de

manière ponctuelle et anecdotique qu'on sollicite l'avis de peintres reconnus. « Napoléon I^{er} avait souvent recours au peintre David pour dessiner les tenues de ses troupes », avance Georges Scott en 1912, de manière très excessive. Eugène Lami avait été consulté lors de la grande réforme de 1845, durant le ministère du maréchal Soult. Sous la Troisième République, les goûts dominants et le souvenir de l'humiliation de 1870-71 assurent le succès des peintres spécialisés dans les sujets militaires. Ernest Meissonier (1815-1891), Alphonse de Neuville (1835-1885) mais surtout Édouard Detaille, né en 1848, qui préside la Société des artistes français et contribue à la fondation du Musée de l'Armée, en sont les chefs de file. En 1881, Detaille et Meissonier collaborent de manière fugace à un projet de tenue pour la cavalerie légère. Les « peintres militaires » connaissent un déclin au tournant du siècle, alors que faiblit l'unanimité à propos de l'armée, de l'idée de « Revanche » ou de la peinture de style académique. Évoqué plus haut, un regain de patriotisme inverse pourtant cette tendance à partir de 1911, au moment où le ministère fait appel aux artistes pour débloquer une réforme des uniformes en difficulté.

DES ESSAIS SANS LENDEMAIN

Deux tentatives avaient été conduites de 1902 à 1906 sous les ministères André et Berteaux pour substituer aux couleurs voyantes - notamment au fameux pantalon garance - une tenue de teinte neutre. Expérimentées à une petite échelle et sans grande conviction, les tenues « boer » et « beige-bleu » seront re-



jetées sous la pression de l'opinion façonnée par la presse. Tout l'intérêt se porte ensuite sur la question de l'allègement du fantassin, alors que les autres pays adoptent une tenue en drap kaki ou gris-vert. Ce sont les manœuvres allemandes de 1910 où les troupes sont vêtues de « feldgrau » qui relancent la recherche d'un uniforme de teinte neutre. Aux manœuvres françaises de Picardie, les aviateurs ne signalent-ils pas qu'ils distinguent le

rouge du képi et du pantalon même dans les bois? L'étude est confiée par les ministres Brun et Bertheaux à une « commission de transformation des uniformes » présidée par le général Dubail. Pas moins de 2 500 hommes participent aux manœuvres de 1911 vêtus d'un drap « réséda » de nuance gris-vert.

UN ENJEU PATRIOTIQUE

La tenue est, sans surprise, critiquée pour sa laideur et sa ressemblance avec l'uniforme allemand laissant

que celle utilisée aux manœuvres ». Même si demeure la référence à une « teinte neutre », c'est dire qu'un souci esthétique l'emporte sur l'exigence d'invisibilité. Le ministre se tourne, début novembre, vers l'expertise des deux peintres Édouard Detaille et Georges Scott, le second ayant été l'élève du premier. Detaille, guidé par « le respect des vieilles traditions nationales », présente au ministre une tenue de campagne comprenant le képi et le pantalon garance, un casque métallique dit « bourguignotte » que son auteur

ministre Millerand, quelques semaines avant la mort d'Édouard Detaille (24 décembre 1912), n'en retient que la teinte gris-bleu à laquelle se rallie la commission Dubail. Celle-ci prône désormais un changement radical, ainsi que les chefs de l'armée. Messimy, revenu aux affaires en juin 1914, obtient des parlementaires un vote prévoyant la « substitution aux draps actuels d'un drap de couleur neutre » (14 juillet). Le 2 août, l'armée française entrait en campagne avant toute application de la



Projets pour les nouveaux uniformes de l'armée française, Jean-Baptiste-Édouard Detaille, 1912. Paris, musée de l'Armée. © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier

craindre des méprises au combat. Le ministre Messimy subit le rejet dont les précédents essais avaient été victimes : « j'avais compté sans les journaux et surtout sans les commissions de la Chambre; les uns et les autres furent d'accord pour réclamer patriotiquement le maintien du pantalon rouge. Je décidai donc qu'on devait rechercher dans les teintes neutres une couleur plus plaisante que le vert réséda, et une tenue plus seyante

considère comme « le vieux casque français par excellence », et une capote en drap gris-bleu. Georges Scott se borne à rendre encore plus décoratives les tenues de la cavalerie qui le sont déjà.

LE TOURNANT DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Ces projets d'inspiration passéiste sont plutôt bien accueillis mais le

réforme. Le drap « bleu horizon » retenu le 17 août sera diffusé dans un contexte de pénurie de matières premières. La Belle Époque était belle et bien terminée. En juillet 1915, un combattant interpelle les lecteurs de *L'Illustration* en ces termes : « Si vos yeux se souviennent des uniformes chatoyants (...), si vous vous souvenez des tableaux de Detaille (...), vous faites-vous bien une idée de la guerre d'aujourd'hui? ». ■

LA PEINTURE CUBISTE, AU SERVICE DES ARMÉES ?



Patrick Peccatte

Informaticien, chercheur indépendant en études visuelles, membre du Conseil scientifique d'Hypothèses (hypotheses.org)

Les historiens de l'art ont fréquemment mis en avant le rôle majeur des peintres cubistes dans l'apparition des techniques de camouflage au début de la Première Guerre mondiale. Si l'influence de ces artistes a longtemps été présentée comme essentielle, elle est aujourd'hui très contestée et peut être considérée comme un mythe de l'histoire de l'art.

En France, les débuts du camouflage, technique qui consiste à « masquer » le matériel de guerre en le peignant, sont communément attribués au peintre Lucien-Victor Guirand de Scévola.

Plus de trente années après la fin de la Première Guerre mondiale, en 1949, Guirand publie en effet ses *Souvenirs du camouflage (1914-1918)*. Dans cet article très tardif, il décrit son premier essai de dissimulation d'une batterie d'artillerie et de ses servants à l'aide de bâches et de blouses bariolées. Il précise ensuite : « J'avais, pour déformer totalement l'aspect de l'objet, employé les moyens que les cubistes utilisent pour le représenter – ce qui me permit par la suite, sans en donner la raison, d'engager dans ma section quelques peintres aptes, par leur vision très spéciale, à dénaturer n'importe quelle forme. »

Dans le même esprit, en 1933, Gertrude Stein raconte comment Picasso prétend que le cubisme a engendré le camouflage. Elle se promenait avec le peintre, quand « tout à coup un grand canon traversa la rue, le premier canon qu'aucun d'entre nous ait vu peint, c'est-à-dire camouflé. Pablo s'arrêta, cloué sur place : "C'est nous qui avons fait ça !" dit-il. Et il avait raison ; c'était lui qui avait fait ça. » (*Autobiographie d'Alice Toklas*, pp. 97-98).

Par ailleurs, en 1946, Jean Paulhan associe très directement Braque et Picasso au début du camouflage : « [...] il y a eu un temps où l'on a voulu changer l'aspect des baraques, des canons et des voitures. On les trouvait vaguement dangereux. On aurait mieux aimé les voir ressembler à des arbres et à des pierres. Or, c'est Braque et Picasso qu'il a fallu

appeler. Le camouflage de guerre a été l'œuvre des cubistes : si l'on veut, c'était aussi leur revanche. Les seuls tableaux à qui l'opinion publique eût obstinément reproché de ne ressembler à rien, se trouvaient être, au moment du danger, les seuls qui pussent ressembler à tout. » (*Braque le Patron*, 1946, pp. 23-24).

UNE FILIATION INCERTAINE

Le camouflage comporte en réalité de très nombreuses tâches qui ne concernent pas particulièrement les peintres abstraits. Plusieurs textes précisent d'ailleurs que ce ne sont pas tant des peintres abstraits qui sont recherchés lors de la constitution des équipes de camouflage, ni même des artistes, mais plutôt des décorateurs, des artisans, des ouvriers spécialisés.

La première section de camoufleurs, constituée par Guirand en août 1915, ne comportait ainsi aucun artiste cubiste ou apparenté. Les cubistes ne seront recrutés qu'à partir de la fin de l'année 1915 et ils seront toujours peu nombreux. Picasso et Juan Gris, espagnols tous deux, n'ont pas participé à la guerre. Braque n'y est passé que quelques semaines. Léger n'a jamais réussi à y être affecté. Robert Delaunay ne peut être incorporé en raison de sa santé fragile et demeure en Espagne. Jean Metzinger et Albert Gleizes, les deux théoriciens du mouvement, sont réformés. Henri Le Fauconnier est réfugié aux Pays-Bas.

Les artistes abstraits ne furent donc en définitive qu'une poignée au camouflage. Parmi eux, André Mare, Roger de la Fresnaye avant d'être réformé en 1918, Auguste Herbin, André Lhote, Louis Marcoussis et Jacques Villon (le frère aîné de Marcel Duchamp).



Lucien-Victor Guirand de Scévola. © Albert Harlingue / Roger-Viollet

UNE « GUERRE CUBISTE » ?

Fernand Léger est mobilisé dès le 1^{er} août 1914 et participe à la bataille de Verdun comme brancardier. Il quitte le front malade en juillet 1917, et finit par être réformé peu avant l'Armistice.

La correspondance de Léger comporte de nombreuses remarques où il exprime son sentiment d'adéquation entre la guerre telle qu'il la vit et le cubisme dont il se réclame alors : « À tous ces ballots qui se demandent si je suis ou serai encore cubiste en rentrant, tu peux leur dire que bien plus que jamais. Il n'y a pas plus cubiste qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux



Groupes de peintres dissimulant un canon de 305. La Neuville-Sire-Bernard, 1917. © Édouard Brissy / ECPAD / Défense

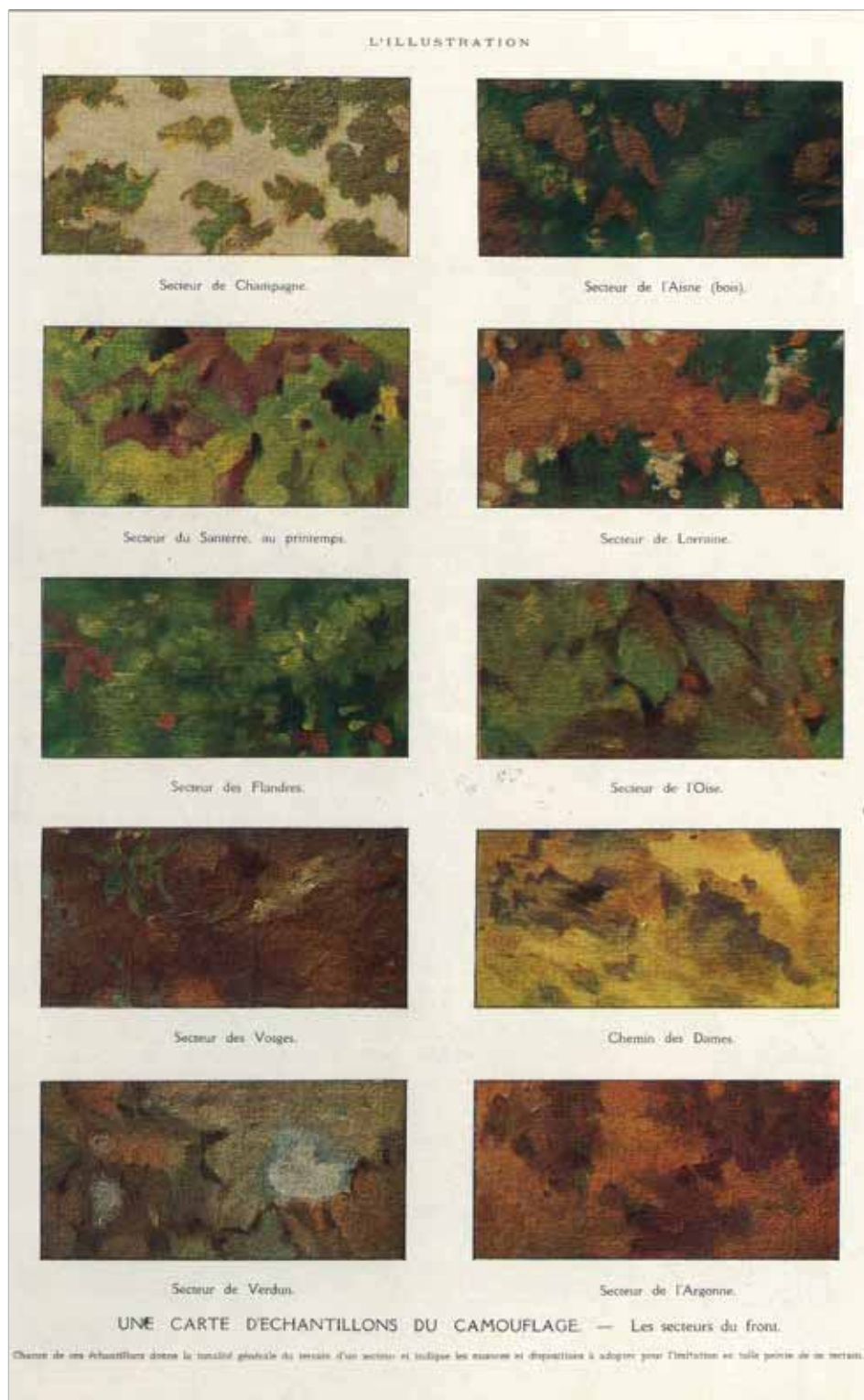
et qui l'envoie aux quatre points cardinaux. D'ailleurs, tous ceux qui en reviendront comprendront mes tableaux tout de suite: la division de la forme, je la tiens. » (Lettre à Jeanne Lohy, sa future femme, 28 mars 1915).

Les textes qui mettent l'accent sur le cubisme à propos des origines du camouflage se conjuguent alors parfaitement avec ces formules elliptiques qui explicitent les impressions de Léger en « naturalisant » la « guerre cubiste ». Les réflexions du soldat Léger alors qu'il est au front fournissent dès lors une sorte d'herméneutique, une explication de

l'adéquation du cubisme au camouflage. Le cubisme devient immanent à la guerre et justifie le recours aux artistes abstraits dans le camouflage. Les peintres cubistes font des merveilles dans le camouflage des hommes et matériels de guerre tout simplement parce que la guerre elle-même *serait* intrinsèquement cubiste. Pourtant, Léger n'était pas le seul à associer la guerre au cubisme. Durant tout le conflit, en effet, plusieurs observateurs avisés, mais qui n'ont rien de cubistes, décrivent leur impression visuelle d'une guerre semblable à un tableau cubiste: « [...] dans le chaos ordonné d'une ba-

taille moderne les formes des objets n'existent pas. Les canons, les autos, les abris camouflés de taches jaunes, orangées ou vertes, qui brisent les lignes réelles, apparaissent de près comme un étrange tableau sorti du cerveau d'un peintre cubiste, et de loin, se confondent, se résorbent dans la nature ambiante. » (Pierre Mac Orlan, *La Baïonnette* n° 103, 21 juin 1917, p. 386-390).

Le constat d'une « guerre cubiste » est en fait largement partagé à l'époque, et la focalisation sur les réflexions de Fernand Léger au détriment de celles exprimées par des auteurs qui ne sont ni cubistes, ni



« Carte d'échantillons du camouflage », document publié dans le journal *L'Illustration* du 3 janvier 1920. © L'Illustration

même peintres, apparaît alors comme une caution à la thèse de l'influence déterminante du cubisme sur le camouflage.

UN MYTHE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Dès 1975, des érudits montrent que le camouflage a été inventé par Louis Guingot, décorateur et peintre de

l'École de Nancy, et Eugène Corbin, peintre amateur. Dans son article, Guirand mentionnait bien Guingot et Corbin mais sans leur accorder aucune paternité dans l'invention du camouflage. Il a volontairement occulté leur rôle. Selon son récit, il est le seul inventeur du procédé qu'il justifie *a posteriori* en imaginant une légitimation théorique cubiste. Lorsque Guirand publie ses *Souvenirs* en 1949, le

cubisme est devenu un mouvement artistique « historique » dont l'importance et l'influence sont universellement reconnues. Il reconstruit alors l'histoire balbutiante du camouflage en alléguant s'être inspiré d'un courant artistique devenu prestigieux mais qu'il n'avait vraisemblablement pas à l'esprit en 1914. Guirand capte alors la réputation du cubisme et se présente comme le seul inventeur du camouflage.

De la même façon, les citations tardives d'artistes, reprises dans bon nombre d'articles sur le sujet et qui associent de manière déterministe le camouflage au cubisme au début de la Grande Guerre, sont très contestables. Mais elles fournissent un contexte de justification prestigieux en associant les peintres initiateurs du cubisme aux premiers pas du camouflage. Par la seule évocation des noms de Braque et Picasso, la thèse de l'influence déterminante du cubisme sur l'émergence de ces techniques de guerre voit son crédit augmenter. La renommée des deux peintres suffit à entraîner le jugement hésitant vers la certitude, et le lecteur peut croire en définitive à l'essor du camouflage à partir d'un mouvement artistique d'avant-garde, pourtant contesté avant la guerre.

Dès qu'il apprend l'existence d'une section de camouflage et que des artistes y sont recherchés, Léger cherche à la rejoindre. Comme la plupart des soldats, il juge (à tort) qu'il y serait bien moins exposé. Tout au long de la guerre, il demande à ses connaissances d'appuyer sa mutation pour le camouflage – en vain, car il n'a jamais réussi à obtenir son affectation.

Lorsque l'on confronte le récit des efforts déployés par Léger et celui des débuts de la section de camouflage selon Guirand, une question vient toutefois immédiatement à l'esprit. Pourquoi Léger n'a-t-il jamais réussi à intégrer le camouflage, malgré ses multiples appuis bien placés et alors même que Guirand appréciait les cubistes si l'on en croit son article de 1949? Tout simplement parce que Guirand, en 1914, ne recherchait pas particulièrement des artistes cubistes, contrairement à ce qu'il a affirmé plus de trente années après la guerre.

André Mare et Fernand Léger étaient amis depuis leur adolescence. Moins



Canon de 260, carnet de guerre n°2 (page 75) « Champagne », André Mare. © Archives André Mare / IMEC

connu du grand public que Léger, Mare est devenu l'un des grands décorateurs à l'origine du style *Art Déco*. Il était un artiste reconnu quand il intègre le camouflage le 19 décembre 1915. Or, dans ses carnets de guerre, Mare ne mentionne jamais de lien entre son activité et son art. Il a été employé au camouflage pour concevoir, réaliser et installer des leurres et des observatoires en imitation d'objets réels. Hormis pour croquer ses camarades ou son environnement, Mare n'a jamais eu l'occasion d'exercer son talent de peintre réputé cubiste.

À la fin de la guerre, tous les articles un peu précis sur le camouflage reprennent les mêmes exemples de techniques utilisées et les présentent au public de manière semblable : canons ou avions peints, filets de raphia, faux arbres, etc. Il est évident que l'autorité militaire contrôlait scrupuleusement la pu-

blication des informations sur le camouflage, qu'elle-même fournissait aux journaux. La « communication » sur les méthodes et dispositifs employés ainsi que sur l'organisation des équipes de camoufleurs était maîtrisée, et il ne fait guère de doute qu'elle était supervisée par Guirand (qui figure souvent en photo dans ces reportages).

Dans l'immédiat après-guerre, ces publications deviennent plus documentées puisque la discrétion imposée par les militaires n'existe plus. Or, qu'ils aient été publiés durant la guerre ou dans l'immédiat après-guerre, aucun des articles bien informés sur le camouflage ne mentionne le cubisme. Dans ce qui apparaît comme une vulgarisation, une communication d'informations descriptives et techniques soigneusement sélectionnées par l'encadrement du camouflage lui-même, le cubisme est tout simplement ignoré...

UNE RECONSTRUCTION TARDIVE DE L'HISTOIRE

Les artistes cubistes forment une composante mineure des équipes de camoufleurs lors de la Première Guerre mondiale mais, par exagération de leur rôle réel, ils sont fréquemment considérés comme les inspirateurs ou même parfois les initiateurs de la dissimulation militaire. À travers ce rapport supposé causal entre un courant artistique d'avant-garde et le camouflage de guerre, une activité culturelle éminemment élitiste aurait influencé de manière déterminante un ensemble de procédés techniques dont les finalités sont purement utilitaires. Pourtant, on l'a vu, le témoignage de Guirand de Scévola ne peut être considéré comme fiable et le cubisme n'est certainement pas le mouvement artistique qui a inventé ou inspiré les dispositifs de camouflage apparus au début de la Grande Guerre. ■

PEINDRE POUR LES ARMÉES

ENTRETIEN AVEC JACQUES ROHAUT, PEINTRE OFFICIEL DES ARMÉES



La rédaction

L'origine des peintres de l'Armée remonte à l'Ancien Régime. Afin de célébrer les hauts faits militaires nationaux, des artistes furent nommés « peintres de batailles ». Président de l'association des Peintres officiels de la Marine, Jacques Rohaut revient sur cette tradition typiquement française, avec une attention particulière portée aux hommes et femmes qui prennent le large.

Qu'est-ce qu'un peintre militaire et comment le devient-on ?

Les peintres officiels des Armées ne sont pas des militaires même si des militaires ont reçu ce titre. C'est un texte réglementaire de 1981 qui définit leur statut et précise leurs spécialités : Marine, Air et Espace, Terre et depuis peu Gendarmerie.

L'existence de peintres au sein des armées s'inscrit dans une longue tradi-

tion de représentations des batailles, celles-ci devant exalter la puissance militaire du souverain ou de la Nation en immortalisant hauts faits d'armes et glorieux épisodes guerriers. L'organisation réglementaire actuelle est toutefois plus récente, trouvant par exemple son origine, pour la Marine, au XIX^e siècle. Il s'agit en effet, avec le texte de 1981, de perpétuer un titre créé officiellement en 1830 sous Louis-Philippe et qui concrétise

alors, avec l'inscription de deux peintres à l'annuaire des officiers de la Marine, Louis-Philippe Crépin et Théodore Gudin, l'existence d'un corps des peintres de la Marine. En 1919, un premier texte réglementaire organise le statut des Peintres officiels de la Marine (POM).

Les noms des nouveaux artistes, lesquels sont non seulement des peintres mais aussi des graveurs, des dessinateurs, des illustrateurs,



Jacques Rohaut à bord du Charles de Gaulle en Mer Rouge, avril 2019. Embarquement avec d'autres peintres de la Marine à l'occasion du cent cinquantième du Canal de Suez. © DR

des sculpteurs ou des photographes, sont aujourd'hui connus grâce à la publication d'un arrêté de nomination au Journal officiel de la République française (JORF). Les récipiendaires reçoivent une carte militaire mais aucune rétribution. Le titre est donc très largement honorifique. Certains peuvent porter un uniforme spécifique sans galons (Marine et Terre) mais cet attribut n'est prévu par aucun des textes déterminant le statut. Les POM ont rang d'officiers subalternes pendant 9 ans (lieutenant de vaisseau), puis d'officier supérieur (capitaine de corvette), et sont le plus souvent appelés « Maître ». Une petite ancre posée juste après leur signature est leur marque distinctive. Les peintres des autres armées ont quant à eux des grades équivalents à ceux précédemment cités. Les peintres des armées, preuve de leur statut hybride qui permet des souplesses indispensables, ont des autorités de tutelle. Le Centre d'études stratégiques de la Marine (CESM) est, depuis 2015, celle des POM.

C'est à l'occasion des salons organisés tous les deux ans par les états-majors des armées que sont proposés au ministre des Armées de nouveaux noms d'artistes. Ils sont choisis par un jury composé de militaires, de membres du monde de l'art et de peintres déjà nommés.

Existe-t-il des différences d'approche selon les armes d'appartenance, des sensibilités différentes, ou le « cahier des charges » est-il le même ?

L'ensemble des textes réglementaires reconnaît que le titre est décerné aux artistes qui consacrent une partie de leur activité à la représentation de sujets militaires, maritimes ou aériens mais aussi à ceux dont le talent paraît contribuer au renom des armées. Ce « talent » professionnel est fondamental pour permettre le maintien d'un niveau artistique incontestable. Là où il peut y avoir des différences d'approche, ce sont dans les modalités et la réputation des salons organisés par chacune des armées. La renommée historique de certains salons peut attirer une pluralité d'artistes, ce qui transparaît bien évidemment ensuite par le biais des œuvres propres à chacun des corps concernés.



Exercice interarmées, Jacques Rohaut, huile sur toile, 50 x 73 cm, 2014. © DR

Les trois associations créées par les peintres des armées, et dont l'Association des Peintres officiels de la Marine (APOM) fait partie, ont un rôle important, en lien la plupart du temps avec l'autorité de tutelle. Elles aident notamment les artistes dans l'organisation de leur travail. Traditionnellement, l'APOM prend ainsi part, chaque année, à de nombreuses activités parmi lesquelles figurent la publication d'ouvrages, l'organisation d'« escales » dans des lieux symboliques du monde maritime ou la conception d'expositions.

La peinture militaire était auparavant considérée comme « le grand genre ». Quel est aujourd'hui son statut et, entre témoignage et œuvre d'art, comment considérez-vous vos œuvres ?

La peinture marine est d'abord le fruit de la volonté de Louis XIII et Richelieu. Louis XV confia à Claude Joseph Vernet la représentation de 24 ports de France ; 13 sur les 15 réalisés sont des joyaux du Musée national de la Marine de Paris. La peinture de bataille a été particulièrement riche et belle au XIX^e siècle. Quant aux premiers tableaux d'aviation, la revue *L'Illustration* a beaucoup contribué à la diffusion auprès du grand public des œuvres réalisées par des artistes amoureux du domaine aéronautique, lesquels en devinrent ensuite des spécialistes.

Si une fonction de représentation subsiste chez les peintres des Armées, elle est de fait marginale. Les officiers supérieurs ont plutôt pour volonté de mettre en avant la création artistique, laquelle offre de surcroît un plus grand rayonnement qu'une simple image figurative. Un tableau révèle davantage qu'on ne croit. Il est la traduction d'une époque.

L'existence de peintres militaires au sein des armées est-elle une spécificité française ?

Pour ce qui est des peintres de la Marine, mais c'est aussi vrai pour ceux des autres armées, c'est une tradition unique au monde. Les Anglais nomment des *war painters* tandis que les peintres de la marine belges ou italiens sont membres d'associations qui utilisent ce titre. Toutefois, cela n'en fait pas des membres d'un corps spécifique d'une armée. Les POM, eux, embarquent très souvent à bord des bateaux de la Marine nationale à l'invitation des commandants. Sont ainsi créés des liens humains et très souvent amicaux. L'appartenance aux trois associations des peintres est facultative. Seule compte la nomination signée par le ministre compétent, publiée au JORF. Tous les peintres de la marine sont toutefois membres de l'APOM, une association reconnue et aidée par la Marine (plus spécifiquement le CESM) et qui va fêter ses 50 ans en 2023 !

LA MUSIQUE MILITAIRE FRANÇAISE, UN OUTIL ET UN MODÈLE



Thierry Bouzard

Docteur en histoire, chargé des cours d'histoire de la musique militaire au Commandement des musiques de l'armée de Terre (COMMAT)

En adoptant l'orchestre d'Adolphe Sax en 1845, l'armée française révolutionne la musique de plein air et exporte son modèle musical sur toute la planète. Ses chefs de musique enseignent le solfège et forment des musiciens, faisant rayonner la culture française et européenne très largement au-delà des limites de l'empire colonial.

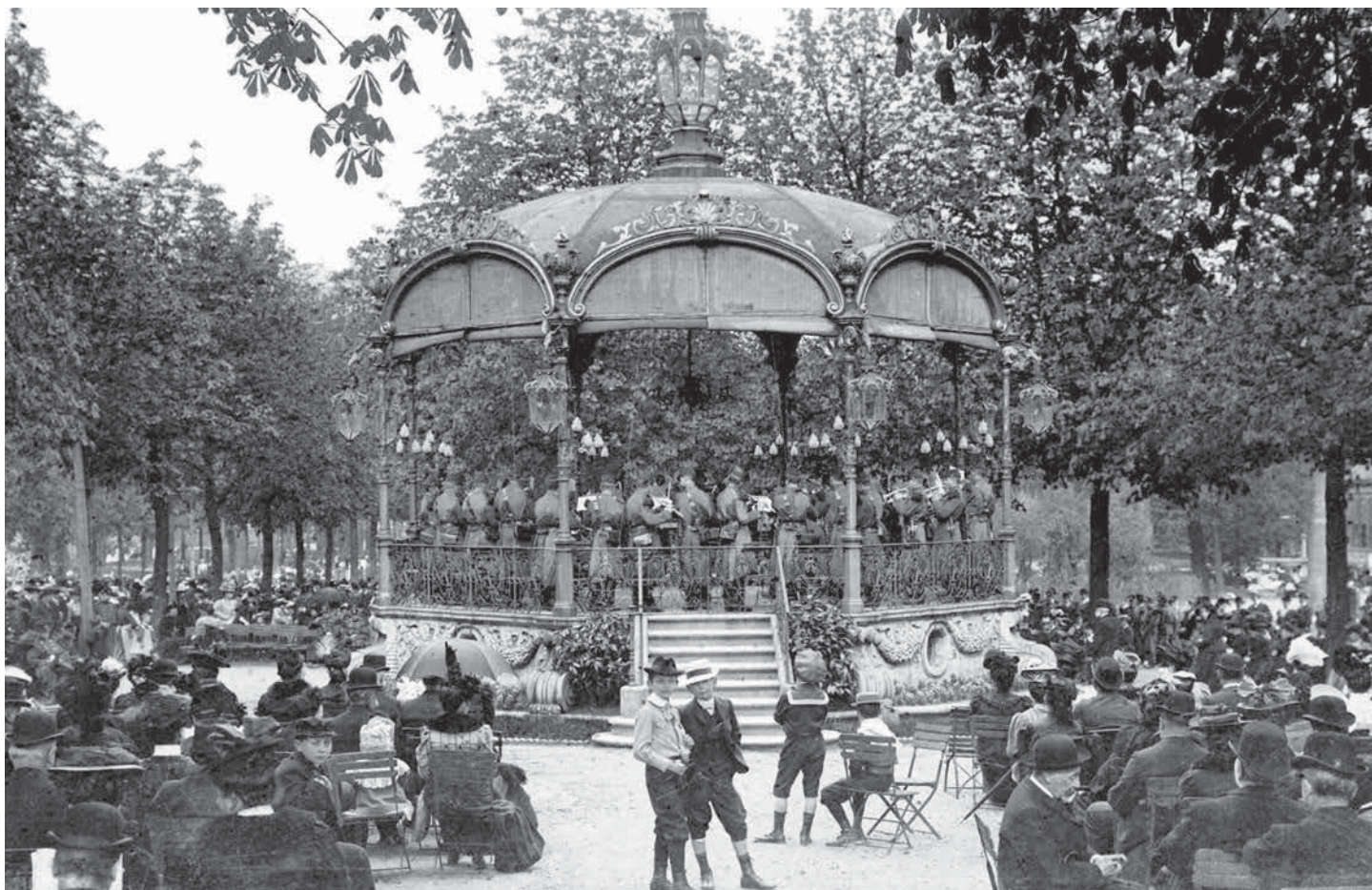
Au début du XX^e siècle, le kiosque à musique installé sur la place principale abrite, plusieurs fois par semaine à la belle saison, des orchestres militaires qui offrent des concerts de musique gratuite. Construits dans toutes les villes d'Europe et des colonies, ces kiosques incarnent un modèle de civilisation en diffusant les œuvres des compositeurs européens sur toute la planète. Séduisantes, leurs musiques agissent comme agent d'influence et font la promotion d'une culture, ainsi que d'un modèle de société.

UNE DEMANDE CROISSANTE DE MUSIQUE

Si les concerts en salle se développent au XVIII^e siècle, la musique en extérieur ne donne quant à elle, et pendant plusieurs décennies, guère satisfaction. Les tentatives révolutionnaires parisiennes reposent sur de gros effectifs de chœurs et parfois des canons ; la création du Conservatoire n'apporte pas la solution. En réalité, le problème est organologique : les instruments de musique pour l'ex-

térieur n'existent pas. La paix rétablie après les guerres révolutionnaires et impériales, les facteurs d'instruments rivalisent pour concevoir des moyens de reproduire les effets de l'orchestre symphonique.

La demande de musique est, dès la fin du XVIII^e siècle croissante, comme le montrent les jardins-spectacles qui s'ouvrent dans la capitale à partir de 1767. La création des premiers orchestres réglementaires, en 1766, s'inscrit dans cette nouvelle offre de musique, même si elle ne peut suf-



Concert au kiosque à musique dans le parc de la Pépinière, Nancy, Meurthe-et-Moselle, 1900. © CAP / Roger-Viollet

fire. En effet, l'ordonnance ne mentionne que des clarinettes et des fifres, or « en 1776, presque tous les régiments entretiennent à leurs dépens une musique composée de hautbois, clarinettes, cors et dessous [...] L'infanterie française outrepassa même, [...] ce nombre jusqu'à l'extravagance; plusieurs régiments ont eu jusqu'à vingt musiciens jouant des instruments susdits. » De plus, dès 1783, « la plupart des régiments supprimaient la moitié des tambours pour avoir des instruments » (*in Général Bardin, Dictionnaire de l'armée de terre*, T. 12, Lib. Corréard, 1849). En se basant sur l'organisation de 1776 qui reste en vigueur jusqu'en 1791, les 103 régiments d'infanterie sont répartis en deux bataillons de 10 compagnies avec un tambour par compagnie. Or les tambours sont des instrumentistes d'ordonnance qui ont appris à l'imitation et ne savent ni lire ni écrire, comme la grande majorité de la population de l'époque. Les chefs de musique sont donc obligés de leur apprendre la musique. Jamais prise en compte, cette formation méritait d'être considérée quand on sait qu'il existe entre 120 et 140 écoles maîtresses en 1789, année de leur suppression. Oubliées, ces écoles militaires de musique sont donc les seules à exister jusqu'à la diffusion de la méthode Wilhem à partir de 1830. De plus, la levée en masse de 1793 multiplie par quatre le nombre d'orchestres militaires puisque le règlement de 1791 les maintient. La musique étant une question de prestige, les officiers sont mis à contribution pour financer le recrutement de gagistes et de musiciens professionnels, qui par leur statut, sont très respectés pour leurs compétences.

FORMER DES INSTRUMENTISTES

L'implication des maîtres de musique dans la formation est illustrée par la publication de méthodes instrumentales. Frédéric Blasius (1758-1828), qui deviendra chef de l'orchestre de la Garde des consuls puis des grenadiers de la Garde impériale, publie plusieurs méthodes. Jean-Xavier Lefèvre (1763-1829), après être passé à la musique des Gardes françaises, publie en 1802 *une Méthode de clarinette* réputée puisqu'elle est traduite en allemand. Certains musiciens ont appris la musique dans



Berlioz dirigeant un « concert à mitraille », gravure sur bois d'après le dessin de Granville, 1845. © AKG-images

les orchestres militaires : Michel Yost (1754-1786), le fondateur de l'école française de clarinette, apprend l'instrument auprès de Joseph Beer (1744-1812), alors maître de la musique des Gardes du corps. Georg Friedrich Fuchs (1752-1821) apprend la clarinette, le cor et le basson. Il est musicien dans divers orchestres militaires allemands avant de devenir chef de la musique du Royal Deux-Ponts et de s'installer à Paris. Le capitaine trompette-major Elie Krettly (1775-1840) apprend la musique chez les Gardes suisses, puis aux Gardes françaises.

En 1789, à la charnière du militaire et du civil, la première formation de la Garde nationale parisienne compte parmi ses musiciens, outre Gossec (maître de musique) et Lefèvre (sous-maître), Delcambre, Devienne, Blasius, Duvernoy, Ozi ou encore Gebauer, qui s'illustreront par la suite en participant au rayonnement de cet orchestre. Avant de devenir le Conservatoire, l'enseignement musical est donné au sein de l'École gratuite de

musique de la Garde nationale. Outre l'animation des fêtes civiques et des cérémonies officielles, le rôle initial du Conservatoire était bien de former des instrumentistes pour le service des armées de la République. Durant ses six premières années d'existence, il forme ainsi quatre cents élèves.

Les orchestres parisiens de la Garde nationale réunissent de grands musiciens. En 1822, Cherubini est capitaine-commissaire dans la formation où l'on retrouve Ferdinand Paër, lieutenant; Charles-Simon Catel et Henri Berton, sous-lieutenants. 1^{er} grand prix de Rome en 1824 et chef d'orchestres parisiens, Auguste Barbereau (1799-1879) est lieutenant, chef de la Compagnie de Musique de la 7^e Légion à partir de 1830 et toujours en 1845. Il enseigne la composition, l'histoire de la musique et publie plusieurs traités. En 1840, Berlioz revêt l'uniforme de la Garde nationale pour diriger les deux cents musiciens qui exécutent sa *Symphonie funèbre et triomphale* lors du 10^e anniversaire de la Révolution de



Adolphe Sax (1814–1894), facteur d'instruments de musique belge. © AKG-images / Album / Documenta

1830. Pierre Melchior (1788-1845) apprend la musique comme enfant de troupe, devient musicien au 34^e régiment d'infanterie de ligne, puis au 1^{er} régiment de la Garde de Paris, avant de passer au régiment des chasseurs à pied de la Garde impériale. En 1815, il est nommé chef de musique au 3^e régiment d'infanterie de la Garde royale. Il est le compositeur des sonneries d'ordonnance pour le clairon en 1822. En 1836, il est chef de musique de la Garde nationale d'Elbeuf et donne des cours de solfège. Pierre Baumann (1796-1872), musicien et compositeur lillois est nommé chef de la musique de la Garde nationale en 1832.

L'armée a été capable d'administrer les orchestres attendus par la population. Malgré les carences de la facture instrumentale, ils sont d'une qualité suffisante, pour assurer pendant plusieurs décennies la formation musicale en France et servir de modèle pour le développement

d'orchestres sur tout le territoire. Philippe Gumplowicz considère que les orchestres militaires sont de véritables « petits conservatoires du peuple » puisque « presque tous les chefs, sous-chefs ou musiciens de première classe mis à la retraite ou de retour dans leurs foyers sollicitent la direction de sociétés existantes ou en fondent de nouvelles ».

UNE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE

La formation réalisée par les chefs de musique français va bénéficier d'une éclatante reconnaissance. En juin 1842, le jeune facteur belge d'instruments Adolphe Sax rencontre Berlioz, qui présente les réalisations de l'inventeur dans le *Journal des Débats*. Il s'était déjà fait connaître en 1835, à l'exposition de Bruxelles, avec sa clarinette à vingt-quatre clés et s'était familiarisé avec les orchestres militaires ayant appris son

instrument auprès de Valentin Bender, chef de la musique des Guides. En 1839, Habeneck, chef d'orchestre de l'Opéra de Paris, adopte sa clarinette pour sa formation et l'invite à Paris pour le faire entendre au Conservatoire devant Auber, Halévy, le flûtiste Dorus et d'autres musiciens. En 1843, Donizetti échoue à faire jouer son opéra *Dom Sébastien* avec des clarinettes-basses, mais les nouveaux instruments sont introduits dans les orchestres de l'Opéra par Verdi (*Jérusalem*), Meyerbeer (*Le Prophète*), Halévy (*Le Juif errant*), puis Gounod (*Le Tribut de Zamara*). Georges Kastner, membre de la commission de 1845 pour réformer les musiques militaires, écrit dans son ouvrage sur la musique militaire publié en 1848, après la réforme adoptant les instruments d'Adolphe Sax : « MM. Fétis, Castil-Blaze et Berlioz sont [...] ceux qui ont écrit sur ce sujet les articles les mieux raisonnés, les plus intéressants : aussi peuvent-ils se considérer à bon droit comme les principaux moteurs de l'utile réforme qui vient de s'accomplir. »

Sax a étudié la facture allemande à Berlin et s'installe à Paris en octobre 1842, refusant des offres russes et britanniques. Les projets de réorganisation des orchestres en cours dans l'armée française le confortent dans son choix. Sax trouve en France les compétences musicales et le potentiel propices à la réalisation de ses projets. Ainsi l'installation d'Adolphe Sax à Paris, puis l'adoption de ses instruments et de son modèle d'orchestre révèle la qualité des musiciens français, et donc la qualité de la formation réalisée par les chefs de musique depuis plus de six décennies.

En 1845, l'orchestre de la 5^e légion de la Garde nationale est un des premiers à adopter la nouvelle organisation. Il est dirigé par Charles-Alexandre Fessy (1804-1856), proche de Sax qui lui avait déjà confié la direction de sa formation lors du concours organisé sur le Champ-de-Mars le 22 avril 1845, et qui dirige aussi l'orchestre de démonstration utilisé par Sax dans la salle de concert de ses ateliers. Avec Arban, membre du même orchestre, ils publient une *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba* en 1846. La grande réforme de 1854-55 voit l'adoption définitive des ins-



Trompette de gala de l'escadron des Cent-Gardes. © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Pascal Segrette

truments de Sax ainsi qu'un statut pour les musiciens militaires. Elle est à l'origine du développement des orchestres de plein air en France, en Europe et dans le monde entier.

On connaît la résistance des facteurs d'instruments aux innovations de Sax. Elle n'est pas relayée par les chefs de musique, militaires et civils. Bien au contraire, ils ont accompagné la réforme, montrant ainsi leur compétence et leur discernement. En 1819, l'industrie des instruments de musique occupe 1667 ouvriers pour un chiffre d'affaires de 2 millions de francs. En 1847, on compte 4 500 ouvriers pour 16,55 millions de francs, dont la moitié produit des pianos. L'augmentation de l'activité est considérable. Là encore, elle reflète le travail d'enseignement réalisé par les chefs de musique.

Ce développement bénéficie des expositions universelles. Sax se fait remarquer à l'exposition nationale de Bruxelles dès 1835, puis accumule les distinctions : *Council Medal* à la 1^{re} exposition universelle à Londres en 1851, Grande Médaille d'Honneur à Paris en 1855, *Medal for excellence* à Londres en 1862 et Grand Prix à Paris

en 1867, il est décoré de la Légion d'honneur en 1849. Le saxophone est entendu pour la première fois sur le sol américain pendant l'exposition universelle de New York en 1853.

Traduisant l'avance de la France à l'époque du Second Empire, le premier concours international de musiques militaires est organisé à Paris en 1867, où ces formations deviennent l'expression de l'identité musicale de leurs pays respectifs. Pour la France, elle est reflétée par la couleur de son orchestre militaire (instruments à anche, clairon et trompette) aux sonorités brillantes appréciées à l'étranger, le distinguant du brass-band anglo-saxon (saxhorns et caisses claires).

En 1899, Guilbaut, rédacteur en chef de *L'Instrumental*, une publication destinée aux musiciens civils, fournit un historique de l'évolution des orchestres civils dans le catalogue de la société Couesnon. Il relève que la plupart des sociétés instrumentales sont apparues à partir de 1865. En 1870, il dénombre 4000 sociétés. En 1899, il existe 7000 orchestres répartis en 5500 fanfares et 1500 harmonies.

Les catalogues des fabricants d'instruments français témoignent d'une diffusion planétaire. Avec les instruments, ils diffusent le modèle musical français qui accompagne les conquêtes coloniales. S'il s'agit au départ d'une conquête militaire, son exploitation repose aussi sur le pouvoir de séduction des orchestres de l'armée. En effet, l'écriture musicale étant une spécificité européenne, l'orchestre européen n'a pas d'équivalent dans les autres civilisations. Pour les populations concernées, l'écoute de ces musiques a constitué une véritable révolution culturelle. Elle s'est faite naturellement, sans aucune réaction d'hostilité. Bien au contraire, les chefs de musique militaires ont augmenté ce pouvoir de séduction en formant des musiciens autochtones au solfège et en intégrant leurs instruments. Cette influence a pu être considérable. Alfred Lemaire (1842-1907), envoyé en 1868 par le ministre de la Guerre en Perse, devient ainsi directeur général de ses musiques militaires et introduit l'enseignement musical dans cette très ancienne civilisation. Au Japon, Leroux (1851-1926), chef de



au Colonel Valzi,
 Commandant du 129^e R. I.,
 en remerciement de sa précieuse sympathie pour la Musique,
 et en toute et respectueuse affection
 Lucien Duroisier, Maurice Maréchal, Henri Lemoine,
 André Caplet, Henri Magne

Le Quatuor du 129^e, Maurice Maréchal, Lucien Duroisier, Henri Lemoine, André Caplet, Henri Magne, décembre 1916. © Collection Mémorial de Verdun

musique du 78^e Régiment d'infanterie, forme le premier orchestre militaire japonais, introduisant ainsi le solfège en 1884.

LE FRONT MUSICAL DE LA GRANDE GUERRE

À la déclaration de guerre de 1914, l'armée française compte 400 orchestres militaires. En janvier 1917, on dénombre 194 musiques dans l'armée de terre, plus la musique de la Garde républicaine et les 2 musiques des équipages de la Flotte, sans compter les fanfares dont les musiciens sont devenus des combattants. Le règlement de 1883 rappelle qu'en temps de guerre les musiciens deviennent brancardiers. La guerre, qui était prévue pour se terminer rapidement, s'installe dans la durée. Il faut animer le cérémonial, distraire le soldat et reconforter les blessés. En février 1915, dans le secteur d'Amiens, le 18^e Régiment d'infanterie territoriale met sur pied un orchestre : « Aux cantonnements, des concerts sont exécutés. Le colonel Rat crée, dans les brancardiers du corps et au moyen de dons, une musique de 36 exécutants. » En janvier 1916, dans l'Oise, la musique donne des concerts auxquels est conviée la population civile.

Outil culturel inutile dans les combats, la musique est pourtant indispensable au soldat et à l'armée. Elle tient donc un véritable front culturel, comme agent d'influence en temps de paix, mais aussi en temps de guerre. Les concerts sont de nouveau autorisés dès le printemps 1915. Le répertoire exalte le patriotisme, les orchestres animent les commémorations et les spectacles de bienfaisance. Le 14 juillet 1915, les cendres de Rouget de Lisle, « compositeur » de l'hymne national, entrent aux Invalides. Pour distraire le soldat, les grands noms de la chanson sont engagés dans le Théâtre aux armées : Polin, Bach, Mayol, Botrel, Bruant, Eugénie Buffet, même Sarah Bernhardt. Après avoir ramassé les blessés comme brancardier, le musicien leur fait entendre sa musique dans les hôpitaux pour soigner leur moral, pour soigner les cœurs. Les musiciens sont engagés sur un nouveau front musical. En 1916, répondant à l'invitation des États-Unis, l'ancien chef de la musique de



Gabriel Parès dirigeant la musique de la Garde Républicaine, 1913. © Agence Rol / Gallica - Bibliothèque nationale de France

la Garde, Gabriel Parès, est sollicité pour monter un orchestre de « poilus » qui va se produire pendant les trois mois que dure l'exposition de San Francisco. En 1916, après la bataille de la Somme, la musique de la Garde républicaine est dépêchée en Angleterre et donne cinq grands concerts en septembre et octobre, dont celui de Green Park qui réunit 150 000 spectateurs. En février 1918, pour marquer le soutien des alliés à l'Italie après le désastre de Caporetto, une Réunion des musiques alliées est organisée à Rome au bénéfice de la Croix-Rouge. De mai 1918 à février 1919, Parès dirige plus de 200 concerts aux États-Unis. Avec la guerre, le centre de gravité économique et politique du monde bascule par-delà l'Atlantique. La création musicale n'est plus en Europe, ainsi le jazz (ragtime) pénètre le Vieux Continent avec l'armée des États-Unis. Comme l'orchestre de Parès a été constitué pour jouer outre-At-

lantique, les orchestres de l'armée étatsunienne sont venus jouer en Europe, entretenant un dialogue musical par-dessus l'Atlantique.

UN HÉRITAGE DURABLE

Les orchestres d'harmonie (civils et militaires) jouent pour le peuple et leurs programmes font entendre les meilleures œuvres des grands compositeurs parisiens, diffusées par « ruissellement » (Pr. Jann Pasler) dans tous les départements, les municipalités, ainsi que dans tout l'empire. S'il existe un répertoire spécifiquement militaire pour le cérémonial, la grande majorité des programmes donnés dans les kiosques est d'origine civile. Dans le domaine de l'écriture musicale, les chefs de musique ont été surtout de grands arrangeurs. Destinées au plein air, certaines de leurs compositions sont entrées dans la mémoire populaire (*L'Alsace et la Lorraine, Sambre et Meuse, Salut au*

85^e, Saint-Cyr, Marche de la 2^e DB, Les Africains...). Ils ont le souci du patrimoine en faisant redécouvrir les compositions anciennes, dont les travaux de Léonce Chomel, le recueil de Gabriel Parès ou encore les enregistrements de Désiré Dondeyne.

Dans les années 1960, les chefs de musique poursuivent leur travail de formation avec la politique de coopération, spécialement Jean Avignon au Sénégal et René Gaudron au Cambodge. Cette politique est maintenue trente ans plus tard par le Conservatoire militaire de musique de l'armée de Terre qui assure la formation de musiciens militaires étrangers, essentiellement africains. Si l'enregistrement et l'amplification ont supplanté les musiques vivantes de plein air, l'œuvre d'Adolphe Sax subsiste encore aujourd'hui puisque la plupart des orchestres du cérémonial d'État de par le monde sont les héritiers du modèle conçu pour l'armée française. ■

LES MUSIQUES MILITAIRES AU TEMPS DE LA BELLE ÉPOQUE



Patrick Péronnet

Docteur en musicologie (Université Paris-Sorbonne), chercheur associé à l'IREMus (Institut de Recherche en Musicologie, CNRS-UMR 8223)

Après le Second Empire, les musiques militaires ne sont plus constituées de professionnels mais de conscrits civils appelés à faire leur service sous les drapeaux. Malgré les problèmes de formation des instrumentistes, l'engouement du public pour la musique militaire reste fort. Il traduit, à une époque où le souvenir de la défaite de 1870 reste prégnant, le lien qui lie la nation à son armée.

Il est d'usage, parlant de la période 1900-1914, de la désigner sous le nom de *Belle Époque*. Ce *chrononyme* désigne un temps marqué par les progrès sociaux, économiques, technologiques et politiques au su de la meurtrissure de la Première Guerre mondiale. Il ne faut pas voir dans cette formule, un rien nostalgique, un « bon vieux temps » idyllique. L'espérance de vie en France est alors de 45 ans. L'exode rural a fait migrer un grand nombre de personnes déracinées, déracinées vers des centres urbains et industriels dont les activités étouffent les productions artisanales. C'est la France des Rougon-Macquart d'Émile Zola, mêlant réussites bourgeoises et indigence, spéculations financières et ravages de l'alcoolisme, apparition des grands magasins et revendications syndicales. Cette France de 1900, c'est aussi l'affrontement idéologique et politique autour de l'Affaire Dreyfus. À l'extérieur, le pays reste celui des Lumières, mais participe à la « course aux colonies ». Plus profondément encore, c'est une situation d'antagonisme qui confronte sourdement la France à l'Allemagne.

LE PROBLÈME DU RECRUTEMENT

S'il faut s'intéresser à l'objet « musique militaire » il faut rappeler aussi que, sous le Second Empire (1852-1870), un effort sans précédent a été fait pour structurer les musiques régimentaires françaises, tant pour l'infanterie que pour la cavalerie. Les musiciens militaires bénéficient alors d'un statut privilégié (ce sont des gagistes, autrement dit des civils liés à l'armée par un contrat et des « gages » financiers), notamment pour les formations de prestige liées à la Garde impériale.



Tambours, clairon et musique. Planche de l'« Album Militaire », livraison 15 « Légion de la Garde Républicaine - Invalides », Paris, Bousod, Valadon & Cie, [vers 1872-1895]. © Paris - Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais / Émilie Cambier

Mais cet édifice musical s'effondre avec la cuisante défaite de 1870. Par souci d'économie, les musiques militaires n'accueillent plus de musiciens professionnels mais des appelés; seul l'encadrement reste occupé par des sous-officiers qui n'ont pas de perspective de carrière. La situation des musiques militaires est parfaitement liée aux modes de recrutement et de fonctionnement de l'armée.

Hors le recrutement particulier de la Musique de la Garde républicaine et des Musiques de la marine de Brest et de Toulon, le soldat-musicien est d'abord et avant tout un conscrit civil appelé à faire son service sous les drapeaux. La loi Berteaux de 1905 fonde le service militaire personnel, égal et

obligatoire d'une durée de 2 ans (porté à 3 ans en 1913), pour lequel l'appel peut demander un sursis temporaire. Il faut rappeler ici le lien « nourricier » établi depuis les années 1880 entre le mouvement orphéonique amateur [NDLR: l'orphéon désigne une chorale masculine et par extension les harmonies et fanfares d'amateurs], servant de vivier, et le recrutement des musiques régimentaires. Cela permet, inversement, au musicien-militaire d'être mis en valeur et d'assumer des fonctions d'instructeur lors de son retour dans les musiques civiles. Notons aussi un avantage certain pour ceux qui ont, depuis le Premier Empire, la réputation d'être « hors les balles ». Les musiciens ne sont pas sur le

Instruments modèle " ARMÉE "
Série G M N
Fabrication supérieure (garantis neuf ans)

N°	Description	Prix
1 ^{er}	Cornet à pistons, modèle anglais, clef d'eau (2 dièses).	90
2 ^{es}	Cornet à pistons, modèle anglais, clef d'eau double.	100
3 ^{es}	Petit Bugle mi ♭	68
4 ^{es}	Grand Bugle si ♭	90
5 ^{es}	Alto mi ♭	110
6 ^{es}	Baryton si ♭ ou ut et si ♭	120
7 ^{es}	Basse 3 pistons, si ♭ ou ut et si ♭	140
8 ^{es}	Basse 4 pistons, si ♭ ou ut et si ♭	170
9 ^{es}	Trombone 3 pistons, ut et si ♭	120
10 ^{es}	Trombone 4 pistons, ut et si ♭	150
11 ^{es}	Trombone à coulisse.	60
12 ^{es}	Contrebasse en mi ♭	200
13 ^{es}	Contrebasse en si ♭	250
14 ^{es}	Trompette d'harmonie 3 pistons (sol, fa, mi ♭, ut ou si ♭)	100
15 ^{es}	Cor d'harmonie 3 pistons.	160
16 ^{es}	Cor alto fa ou mi ♭	140
17 ^{es}	Saxophone soprano en si ♭.	200
18 ^{es}	Saxophone alto en mi ♭	230
19 ^{es}	Saxophone ténor en si ♭	240
20 ^{es}	Saxophone baryton en mi ♭	260
21 ^{es}	Saxophone basse en si ♭	430
22 ^{es}	Petite Flûte, en ébène, syst. Böhm, clefs maillechort.	170
23 ^{es}	Petite Flûte cylindro-conique, syst. Böhm, en maillechort.	210
24 ^{es}	Grande Flûte, en ébène, syst. Böhm, clefs maillechort.	320
25 ^{es}	Grande Flûte cylindrique, syst. Böhm, en mail. argenté.	340
26 ^{es}	Clarinette, en ébène, système Böhm, clefs maillechort.	220
27 ^{es}	Hautbois Trübert, en ébène, 15 clefs, 3 anneaux, plus le plateau de ré aigu et double effet de mi ♭	280
28 ^{es}	Basson système Trübert, 17 clefs.	350

Voir page 10 le tarif des emballages et des frais de port.

Types des Instruments modèle " ARMÉE "
Série G M N
Fabrication supérieure (garantis neuf ans)

Extrait du catalogue PGM Couesnon, année 1914. © DR

champ de bataille au plus fort de l'engagement. Ils sont brancardiers, auxiliaires de santé ou ordonnance, en un mot des planqués et des embusqués. Cependant, cette forme de recrutement ne manque pas de poser un problème de fond pour les musiques militaires. Les recrues se succédant par classe sur les rangs, avec des bagages musicaux qu'on peut facilement imaginer très divers, il est bien difficile, pour les chefs de musique, d'aborder des répertoires trop ambitieux et de travailler en profondeur avec un ensemble éphémère bien qu'à effectif constant. Les soldats-musiciens, du fait de leur double qualification (musicien et militaire), ne sont par ailleurs pas disponibles pour le seul service de la musique et partagent avec leurs congénères le minimum de la vie militaire. La musique militaire est ainsi dénigrée, alors que jamais il n'y eut autant de formations musicales dans les armées françaises. En 1914, la France peut aligner 419 régiments et 419 musiques régimentaires, soit plus de 14 000 soldats-musiciens. C'est beaucoup trop de musiciens, comme le pensent de nombreux cadres de

l'armée, dans la perspective d'un conflit à venir..

CRITIQUES ET DÉFENSE DES MUSIQUES MILITAIRES

Nul, en France, ne peut ignorer la nécessité de soigner l'image de l'armée. Ce que la nation attend d'elle ne relève cependant pas du domaine artistique et, si le public n'est certes pas insensible aux concerts militaires, les formations musicales des armées étant beaucoup sollicitées pour animer les fêtes publiques, un fossé profond sépare, en ce début de XX^e siècle, musique d'élite et musique populaire. Derrière les musiques militaires et leurs chefs, c'est l'ensemble du monde orphéonique qui est atteint par ce phénomène. Isolé, méprisé ou ignoré, l'ensemble à vent (la fanfare ou l'harmonie) ne trouve pas grâce aux yeux des esthètes et des classes supérieures, hors la Musique de la Garde Républicaine, elle-même élite musicale. N'est-ce pas Georges Clemenceau qui s'exclame « Il suffit d'ajouter « militaire » à un mot pour lui faire perdre sa signification. Ainsi

la justice militaire n'est pas la justice, la musique militaire n'est pas la musique » (cité par Georges Suarez, *Soixante années d'histoire française: Clemenceau*). Il y a ainsi une hiérarchie des mérites et de l'intérêt entre l'orchestre d'harmonie, la fanfare et les instruments d'ordonnance regroupés dans la « clique ». Notons que le plus utilitaire dans l'armée (le tambour, le clairon ou la trompette de cavalerie) est le plus méprisé parmi les musiciens.

Les problèmes rencontrés par les musiques militaires finissent par émouvoir certains compositeurs – des membres de l'Institut (dont Saint-Saëns) et des compositeurs français de premier plan (dont Vincent d'Indy, et Gabriel Pierné) – qui signent une pétition en faveur de l'amélioration des musiques et du statut des musiciens-militaires en 1898. Fort de cette requête, un député de l'Aisne, Louis-Émile Morlot (1859-1907), porte la question devant le Parlement et obtient une première victoire à la Chambre en février 1898. L'« amendement Morlot », qui donne aux chefs de musique un statut, ne



En revenant de la revue, chanson-marche créée par Paulus. © DR

règle cependant que peu de chose. Pour remédier à l'absence de chefs compétents et de musiciens de qualité pour le service, le ministère organise un premier concours de recrutement en 1900, puis un second en 1908. Dans le même temps, un ancien chef de musique militaire, Auguste Gérardin (1855-1937), propose une réflexion intéressante pour le devenir des harmonies dans son essai *Projet de reconstitution des musiques d'harmonie sur des bases nouvelles* (1900). Le propos ne trouvera qu'un faible écho dans la pra-

tique musicale. Pourtant, en insistant sur l'importance du répertoire, il met l'accent sur une donnée fondamentale : l'image, la place que peuvent occuper les musiques militaires au travers de leurs programmes musicaux. Entre 1905 et 1910, le critique musical Raymond Bouyer (1862-1935) écrit une série d'articles (« Petites notes sans portée ») dans *Le Ménestrel*. Il est l'auditeur-critique passionné de ces concerts de plein air offerts aux Parisiens lorsque l'élite bourgeoise déserte la capitale pour des villégiatures estivales. Bouyer,

par ses écrits, encourage l'effort de renouvellement du répertoire des musiques militaires, qui excellent dans le seul registre des marches militaires. Il légitime les programmations de quelques chefs cités en exemple tels Barthélémy Gironce (1866-1951), chef de la musique du 89^e régiment de ligne, et Léonce Chomel (1861-1935), chef du 35^e régiment de ligne, qui écrivent d'ambitieuses transcriptions pour leurs formations.

Dans un autre aspect des choses, il est nécessaire de rappeler ici l'impact économique que représentent les musiques militaires. Musiques de la République, c'est l'État qui fournit aux musiciens militaires uniformes, équipements, instruments et littérature. La Direction de l'Intendance militaire du ministère de la Guerre publie annuellement dans le *Journal militaire* la liste des éditeurs pouvant fournir méthodes, partitions et morceaux de musique. C'est une trentaine d'éditeurs, tous parisiens, qui tiennent le marché en 1910 et font vivre des centaines d'artisans graveurs, imprimeurs ou papetiers. Il en est de même pour les fabricants d'instruments de musique. La Manufacture générale d'instruments de musique Couesnon et C^{ie}, prospère société en commandite par actions, au capital de 2 300 000 francs-or, employant plus de mille salariés, rappelle sur tous ses supports publicitaires qu'elle est « Fournisseur des ministères de la Guerre, de la Marine, des Beaux-arts, seul fournisseur de la Musique de la Garde républicaine ». Elle ne peut cependant revendiquer le monopole sur la fabrication, même si elle le laisse entendre. Le directeur, Amédée Couesnon (1850-1931), n'hésite pas à s'engager en politique. En 1907, il succède à Louis-Émile Morlot, l'auteur de l'« amendement », comme député de l'Aisne. Il siège alors à la Commission de l'armée. Cela lui permet d'être rapporteur du projet de loi relatif au maintien provisoire du *statu quo* concernant l'organisation des musiques d'artillerie (1911). Surtout, son intervention d'élu fait reculer le projet de supprimer un certain nombre de musiques militaires et d'en réduire les effectifs. Sans parler de collusion, nous pouvons bien voir ici ce que le conflit d'intérêt peut faire naître.



Carte postale représentant un défilé militaire devant public, musique en tête. 1890 /1914. © Service historique de la Défense / GR 2 K 148

LE RENFORCEMENT DU LIEN ARMÉE-NATION

Dans ces années 1890-1914, les musiques militaires françaises sont scrutées par de nombreux observateurs politiques et sociaux. Dans le lien fort qui unit Armée et Nation, il y a la volonté de se reconforter dans la puissance du militaire. Qu'en est-il de l'opinion publique française ? Il y a une forme d'engouement réel pour la musique militaire. Voir défiler le régiment est encore un événement à l'heure où les distractions publiques sont rares. Peu éduqué, ce public bon enfant se contente des aspects martiaux du défilé militaire, le costume étant aussi important que la musique. La lutte antimilitariste qui a constitué au tournant du siècle la plateforme politique de la jeunesse contestataire trouve là un beau sujet de raillerie que les chansonniers ne manquent pas d'exploiter. On peut alors imaginer ce que donne un 14 juillet à Paris, jour de fête nationale depuis 1880. Le geste politique doit montrer que la France s'est redressée depuis 1870 et cela se

transforme en fête d'union de l'armée et de la nation sur la pelouse de Longchamp, pleine de musique et de militaires. Mais c'est aussi ce qui assure le succès populaire d'*En revenant de la revue* (14 juillet 1886), narration moqueuse du chanteur de café-concert Paulus (1845-1908).

Plus que d'autres encore, les musiques militaires allemandes sont scrutées en ces temps de revanche diffuse. De façon ancienne, elles ont été considérées comme supérieures à leurs homologues françaises. Le regard porté sur elles par la presse française essaie de balancer cette opinion. Dès 1892, on peut lire, sous la plume du musicologue nationaliste et républicain Julien Tiersot (1857-1936), une critique ouverte des piètres qualités de la musique militaire allemande. Une décennie plus tard, tout en forçant la note, on explique l'infériorité des musiques régimentaires allemandes et la supériorité des musiques d'élite de la Garde prussienne par la formation des musiciens germaniques. De là à poser, dans le perpétuel syndrome comparatif entre la France et l'Allemagne, l'uti-

lité des musiques militaires françaises, il n'y a qu'un pas que n'ose franchir l'homme de lettre Charles Joly (1860-1905) dans un article sur la *Musique militaire allemande* en 1905. Si ce dernier constate l'infériorité de nos musiques françaises, il en fait reposer la faute à leur mode de recrutement et au statut des soldats-musiciens. Heureusement, la nomenclature instrumentale des musiques militaires allemandes permet un dénigrement, une moquerie non retenue vis-à-vis du chef de musique (*le kappelmeister*: « en général très gros, ce qui est une autre manière de le distinguer. C'est un homme important »), des cuivres « barbares » et de la lyre « sauvage ».

Hélas, l'auteur, peu curieux ou mal renseigné, voire mal intentionné, se laisse aller à la parodie et à la propagande, confondant la dénomination des instruments pour argumenter son propos. Cette mauvaise foi typique est toutefois à analyser sur une autre échelle : la mobilisation d'une part de la société revancharde et de ses élites. ■

JOUER POUR LES ARMÉES

ENTRETIEN AVEC CLAUDE KESMAECKER, CHEF D'ORCHESTRE DE LA MUSIQUE DE L'AIR



La rédaction

Des cérémonies officielles aux concerts, en passant par les honneurs rendus aux autorités de l'État ou aux représentants étrangers, la musique militaire accompagne le calendrier commémoratif et la vie des unités. Rattachée à l'armée de l'Air et de l'Espace, la musique de l'air regroupe des musiciens d'excellence. Leur niveau de technicité et leur polyvalence permettent à la formation d'assurer un rôle d'ambassadrice dans la France et le monde.

Pouvez-vous revenir sur votre parcours, nous présenter les différentes musiques militaires et ce qui fait la spécificité de celle de l'air et de l'espace?

Je suis le chef de la musique de l'air depuis mars 2005. Originaire du nord de la France, j'ai effectué mes études au conservatoire de Lille puis au conservatoire de Paris, notamment pour la direction d'orchestre. J'ai ensuite été reçu au concours de recrutement de chef de musique militaire et ai été affecté successivement dans l'armée de Terre, dans la Marine et à la direction de la musique de l'air. Ce parcours en tant que chef de musique dans les trois armées est aujourd'hui unique et je mesure la chance et la richesse d'avoir côtoyé des environnements divers.

Les musiques militaires les plus anciennes sont naturellement celles de l'armée de Terre qui compte aujourd'hui, outre le Commandement des musiques de l'armée de Terre (COMMAT), sept musiques d'armes (dont celle de la Légion étrangère) et de nombreuses musiques ou fanfares régimentaires. La tradition des formations de la Marine nationale remonte quant à elle au XIX^e siècle. Aujourd'hui, la Marine compte deux formations musicales : la musique des équipages de la flotte de Toulon et le bagad de Lann-Bihoué.

Si toutes ces musiques militaires ont la vocation commune de contribuer aux cérémonies et manifestations commémoratives liées à leurs institutions, la musique de l'air représente depuis toujours un modèle particulier, tant par la qualité des musiciens qui la composent que par la diversité et l'adaptabilité de ses divers répertoires.

Elle a, dès sa création par décret signé du général Denain, ministre de l'Air en 1936, souhaité prendre comme modèle la musique de la garde républicaine en demandant au commandant Claude Laty (1^{er} chef de la musique de l'air) de recruter des musiciens de très haut niveau, diplômés pour la plupart du conservatoire de Paris. Cette exigence ne s'est jamais démentie au cours des 85 ans d'existence de la formation, dont l'ensemble des membres sont aujourd'hui issus des Conservatoires nationaux supérieurs de musique (CNSM) de Paris et/ou Lyon.

Comment sont formés vos musiciens et quelles sont les exigences particulières de leur fonction?

Recrutés au plus haut niveau, ils ne reçoivent pas de formation professionnelle au sein de l'armée de l'Air et de l'Espace (AAE). Leur travail quotidien et l'exigence liée aux diverses répétitions et prestations sont les meilleurs gages de progression tout au long de leur carrière militaire, sanctionnée à la fois par des qualifications militaires et professionnelles et comparable en cela à celle des sous-officiers de l'AAE.

Le métier de musicien militaire est un métier à part entière qui exige à la fois beaucoup de réactivité, d'adaptabilité et, bien sûr, une pratique instrumentale quotidienne. Cette pratique de l'instrument est articulée en trois phases qui sont le travail personnel de l'instrument (travail technique, étude des partitions), les répétitions (partielles et générales) et les prestations. S'agissant des prestations, elles occasionnent toujours des temps de déplacement et d'installation nécessitant une logistique rigoureuse et réactive.



Claude Kesmaecker. © DR

Quelles sont les finalités de la musique militaire et dans quel cadre se déroulent vos prestations?

La fonction première de la musique militaire est de faire défiler les troupes (exemple : défilé du 14 juillet). Au-delà de cette première acception, elle peut régulièrement faire référence à une tradition, un fait historique, une unité. À toutes ces fins, la musique militaire doit être entraînante, structurée et rythmique.

Les prestations peuvent se dérouler à la fois en statique (salle de concert, scène en extérieur) mais aussi en dynamique. La musique de l'air a ainsi, par exemple, participé au défilé militaire du 8 mai 2022 à Orléans. Elle se rend aussi régulièrement à des festivals internationaux. L'un des plus emblématiques est l'*International Virginia Tattoo* à Norfolk (USA), où étaient présents, en 2022, plus de 1000 musiciens, sonneurs et choristes.

Quel est votre répertoire et comment la musique militaire évolue-t-elle pour s'inscrire dans le temps présent ?

Les plus illustres musiciens classiques (Mozart, Beethoven, Schubert, ...) ont composé des marches militaires qui respectent les caractéristiques énoncées plus haut. Outre ces marches, on doit aussi souligner l'importance d'œuvres telles que la symphonie funèbre et triomphale d'Hector Berlioz (composée en 1840) ou encore les « Dyonisiaques » de Florent Schmitt (composée en 1913). Depuis le début du XX^e siècle, de nombreux compositeurs ont écrit pour « orchestre d'harmonie » qui constitue la structure des musiques militaires.

Aujourd'hui les musiques militaires, et particulièrement la musique de l'air, doivent répondre aux enjeux de la société moderne. Tout en gardant la tradition, il ne faut pas s'exclure des expressions artistiques du temps présent. S'il est très difficile (et sans doute inapproprié) de « moderniser

exagérément » les marches militaires traditionnelles, il faut puiser dans le répertoire actuel des œuvres ou des sources d'inspiration, afin que la musique militaire, dans son sens le plus large, continue de s'adresser au plus grand nombre.

L'exemple le plus emblématique de cette incursion dans le répertoire moderne est l'interprétation, le 14 juillet 2017, de titres empruntés au répertoire des Daft Punk. Cela étant, il est fréquent d'illustrer la présence d'un invité prestigieux en adaptant le répertoire. Naturellement, tout cela s'anticipe et, après avoir réalisé les adaptations, il est nécessaire de se préparer individuellement et collectivement lors des répétitions.

Chœurs, chorales et musiques militaires partagent-ils tous les mêmes caractéristiques générales et jouent-ils tous des mêmes instruments ?

Comme je l'ai expliqué précédemment, la caractéristique commune à

l'ensemble des chorales et/ou musiques militaires de tous les pays réside dans l'entrain généré par l'interprétation de la musique. Cela étant, les spécificités culturelles, nationales ou liées aux diverses appartenances, sont des marqueurs forts que chaque musique véhicule lors de ses prestations. À titre d'exemple, la musique de l'air vient de réaliser un double CD consacré aux musiques de films de l'aviation et de l'espace.

Par ailleurs, si les instruments utilisés par l'ensemble des musiques militaires sont quasiment identiques et liés à la fonction de ces formations musicales, certains d'entre eux offrent une particularité qui distingue certains ensembles. C'est le cas de la cornemuse et de la bombarde qui, en France, sont l'apanage du bagad de Lann-Bihoué. C'est la même chose s'agissant des trompettes de cavalerie, utilisées exclusivement dans les fanfares de cette arme et bien sûr au sein de la garde républicaine. ■



L'orchestre de la musique de l'air sous la direction de Claude Kesmaecker, cathédrale Saint-Louis des Invalides, juin 2015. © P. Le Minoux / Armée de l'Air

LA GUERRE, UNE FASCINATION LITTÉRAIRE



Mathieu Jestin

Professeur d'histoire-géographie, académie de Normandie, docteur en histoire des relations internationales

Ils s'appelaient Apollinaire, Camus, Giono ou encore Sartre. Écrivains, philosophes, intellectuels, ils s'engagèrent, lorsque la guerre vint les chercher, en prenant la plume et même parfois les armes. Témoins, acteurs mais également victimes, les récits qu'ils publièrent racontent, dénoncent mais aussi subliment la guerre, sa violence et sa cruauté.

En acceptant la rédaction d'un article sur la représentation de la guerre contemporaine par la littérature, j'étais loin d'imaginer que la guerre occuperait une place aussi centrale dans l'espace public et médiatique actuel. Dès lors « que peut la littérature ? » interrogeait Antoine Compagnon lors de sa séance inaugurale au Collège de France en 2006, et de reprendre les mots de Jean Paul Sartre en 1964 : « L'écrivain engagé impute à la littérature le pouvoir de nous faire échapper aux forces d'aliénation ou d'oppression, – même si aucun livre n'a jamais empêché un enfant de mourir ».

Ce texte propose d'explorer quelques pistes de réflexion, par définition non exhaustives, sur le regard des écrivains – français – sur la guerre contemporaine depuis la fin du XIX^e siècle. En guise de préambule, je reprendrai les mots de Guillaume Apollinaire qui affirmait, le 18 septembre 1915 : « Ah Dieu que la guerre est jolie », alors même qu'il se trouvait enrôlé dans la Première Guerre mondiale, dans l'enfer des tranchées, secteur des Hurlus, quelque part entre Reims et Verdun, dans le département de la Marne. Au cœur de l'horreur, ce natif de Rome, de nationalité polonaise, naturalisé français en 1916, se montre parfois cynique et révèle toute la force d'évasion de la fiction littéraire, en l'occurrence poétique, au-delà des contingences matérielles et physiques de la réalité quotidienne. Il fait également résonner la corde latiniste de son lecteur : la guerre, « bellum » en latin, peut-elle en effet être jolie, « bellus » signifiant beau en latin ? Depuis les épopées homériques, la guerre dans toutes ses dimensions s'invite en



Guillaume Apollinaire, « Hommage à Lou », *Calligrammes*, 1918. © DR

effet dans la trame des récits littéraires quel que soit le genre. Toile de fond du récit ou thème central de la fiction, elle inspire les auteurs et fascine les lecteurs. S'intéresser ici à un

long XX^e siècle qui irait de la guerre de 1870 à nos jours n'est pas anodin. Siècle des guerres et de la brutalisation des sociétés, c'est aussi celui de l'émergence de l'écrivain comme in-



Louis Destouches portant ses deux décorations militaires (Paris ou Londres, 1915), tirage argentique original.

© Collection François Gibault

telle que de l'engagement littéraire, pensé et revendiqué comme tel. Pour paraphraser Fabienne Federini, écrire et combattre, les écrivains prennent les armes au cours du XX^e siècle.

UN COMBAT PHYSIQUE: L'ÉCRIVAIN DANS LA GUERRE

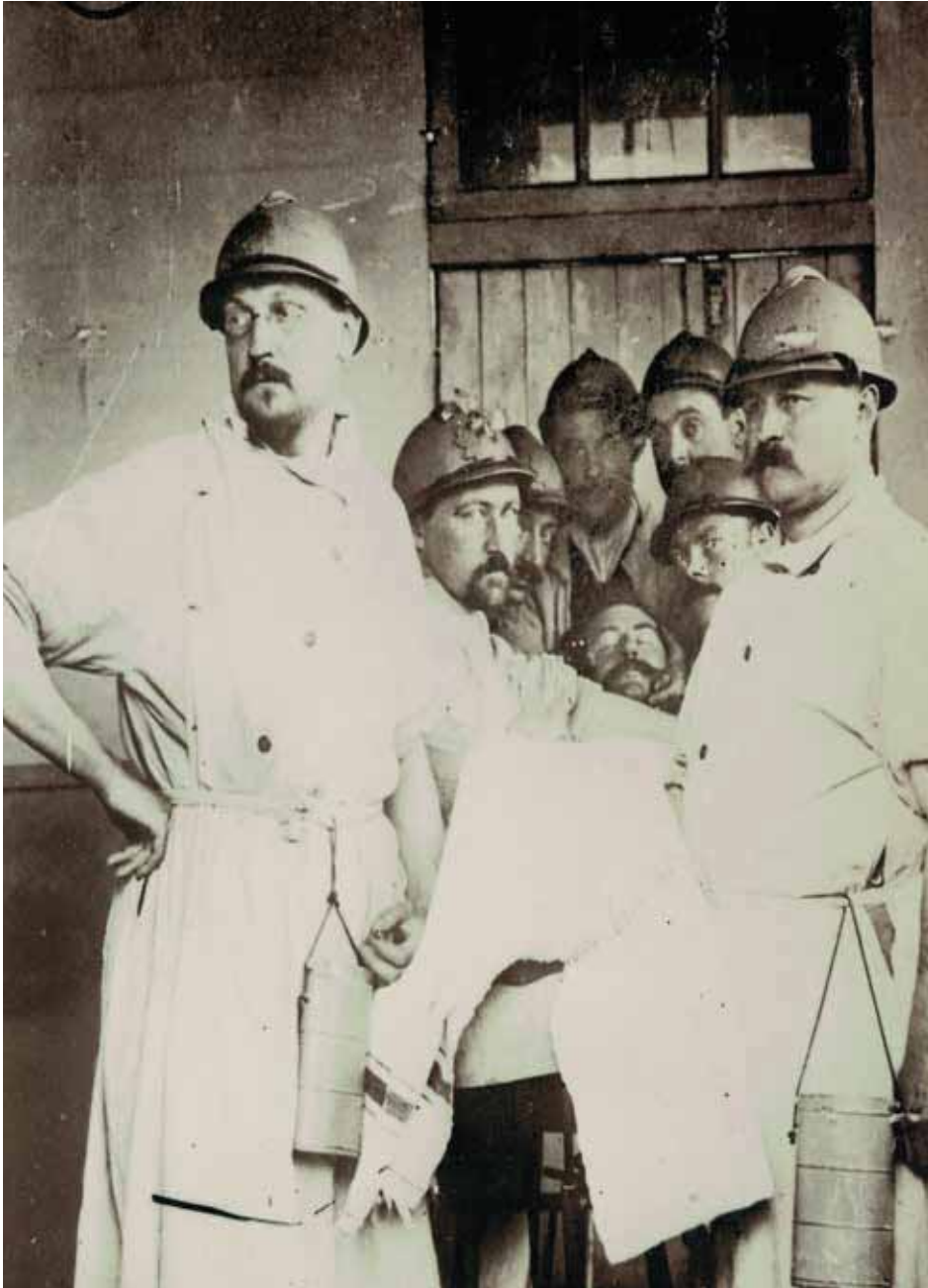
« Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai

peur. [...] Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque. »

Comme des centaines de milliers d'hommes, Jean Giono, conscrit engagé dans la Grande Guerre en 1915, est durablement traumatisé par le souvenir des tranchées. En effet, pour reprendre les mots de Nicolas Czubak, « [la] guerre a mobilisé les écrivains,

des combattants presque comme les autres ». Mais il nuance : « avec une sensibilité particulière ». Jean Giono s'engage alors corps et âme dans le pacifisme pendant l'entre-deux-guerres. Il est même emprisonné pour son engagement avant d'être accusé de collaboration au sortir de la Seconde Guerre mondiale, sans toutefois être réellement inquiété. La guerre s'avère en effet être une source d'inspiration primaire pour les écrivains de l'époque contemporaine dans la mesure où ils la vivent. Elle est au cœur des sociétés. Témoins, victimes et même acteurs, les écrivains sont, au sens physique, des combattants. Les exemples sont pléthoriques. Louis Ferdinand Auguste Destouches, plus connu sous le nom de Céline, est ainsi mobilisé dès juillet 1914 dans le 2^e escadron du 12^e cuirassier. Gravement blessé en septembre 1914 puis démobilisé, il reçoit la médaille militaire. Quant à Georges Duhamel, il est chirurgien militaire pendant la Grande Guerre. Il témoigne de son combat dans *Vie des martyrs* en 1917 et *Civilisation* qui reçoit le prix Goncourt en 1918. Blaise Cendrars, enfin, de son vrai nom Sauser (1887-1961), est mobilisé dans un régiment de volontaires étrangers. Caporal légionnaire et nationalisé le 16 novembre 1916, il perd son bras droit à la guerre, lui qui est droitier.

Or, si la guerre est un événement subi pour la plupart des écrivains, elle peut être aussi un engagement volontaire, non plus fictionnel mais réel. Cet engagement peut d'abord être pragmatique, celui de la figure du mercenaire des temps modernes. Les propos de Guillaume Apollinaire, dans son dossier de naturalisation, sont à cet égard sans équivoque : « La naturalisation est beaucoup plus simple de cette façon ». L'engagement peut également être idéologique, au service d'une cause. La Seconde Guerre mondiale oppose ainsi deux camps, celui des collaborateurs comme Pierre Drieu La Rochelle ou Robert Brasillach, et celui des résistants, qui refusent autant la défaite militaire qu'idéologique face au nazisme, comme René Char, Albert Camus, Elsa Triolet ou encore Louis Aragon. Le parcours de Romain Gary résume à lui seul ces deux dimensions. Né en Lituanie en 1914, il est naturalisé en



Georges Duhamel, médecin militaire à Verdun en 1916. © Amis de Georges Duhamel

1928 avant de s'engager dans l'Armée de l'Air (grade de sergent) en 1935, sous son nom de naissance, Kacew. Il entre dans la Résistance dès les premières heures de mai 1940. Il prend ensuite les armes jusqu'en 1945, avant de s'adonner à la carrière diplomatique et de publier *L'Éducation européenne*. Il est par la suite récompensé par la République pour services rendus à la Patrie.

Dès lors, comme l'affirme Albert Camus en 1965, l'engagement est le reflet d'un « double jeu d'une œuvre et d'une vie ». Les récits de guerre sont d'abord des œuvres autobiographiques à l'image des deux best-

sellers de l'époque, *Le Feu* de Henri Barbusse (1916) et *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (1919). L'œuvre de Robert Vivier, étudiée par Nicolas Mignon, ressasse, quant à elle, l'expérience combattante de l'auteur et sa mémoire, de ses premiers textes en 1916 à sa mort en 1984.

UN COMBAT MORAL ET INTELLECTUEL

« [...] Plus d'un Européen eût préféré que le Japon fût envahi, écrasé sous les bombardements de la flotte : mais cette petite bombe qui peut tuer cent mille hommes d'un coup et qui, demain, en tuera deux millions, elle

nous met tout à coup en face de nos responsabilités. [...] Ainsi, au moment où finit cette guerre, la boucle est bouclée, en chacun de nous l'humanité découvre sa mort possible, assume sa vie et sa mort. »

En octobre 1945, au lendemain de la capitulation japonaise et des deux bombes atomiques qui l'ont accompagnée, Jean-Paul Sartre interpelle ainsi ses lecteurs dans un plaidoyer, « La fin de la guerre », paru dans le premier numéro de la revue *Les Temps modernes*, qu'il vient de fonder avec Raymond Aron, Simone de Beauvoir, Michel Leiris, Maurice Merleau-Ponty, Albert Olivier et Jean Paulhan. Quelques années plus tard, Albert Camus reçoit le prix Nobel (1957) pour son « importante œuvre littéraire qui met en lumière les problèmes se posant de nos jours à la conscience humaine et pour son engagement moral authentique qui le pousse à s'attaquer avec hardiesse et de toute sa personne aux grandes questions fondamentales de la vie ».

Les écrivains du XX^e siècle investissent en effet l'espace public et prennent position au-delà de leur œuvre personnelle, profitant des grandes scissions de l'histoire contemporaine, française, européenne et mondiale, comme autant de momentums de prise de positions et d'interprétations. Comme le rappellent François-Xavier Lavenne et Olivier Odaert, « la guerre appelle la parole, utilise la parole, passe par la parole. Elle n'est pas qu'objet du discours, elle tend aussi le configurer ». Dès lors les écrivains prennent la parole, s'extirpant du confort du temps de l'écriture pour se confronter à l'imédiateté, à l'urgence. Le XX^e siècle correspond en effet à l'émergence de la figure de l'intellectuel investi dans la société et, si Victor Hugo a marqué de son empreinte le XIX^e siècle, l'affaire Dreyfus donne le véritable coup d'envoi de cette tendance qui perdure jusqu'aux années 1970. Ainsi Camus, lors de la remise de son prix Nobel, argue-t-il : « Au milieu de ce vacarme, l'écrivain ne peut plus espérer se tenir à l'écart [...]. Aujourd'hui, tout est changé, le silence prend un sens redoutable. [...] Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt

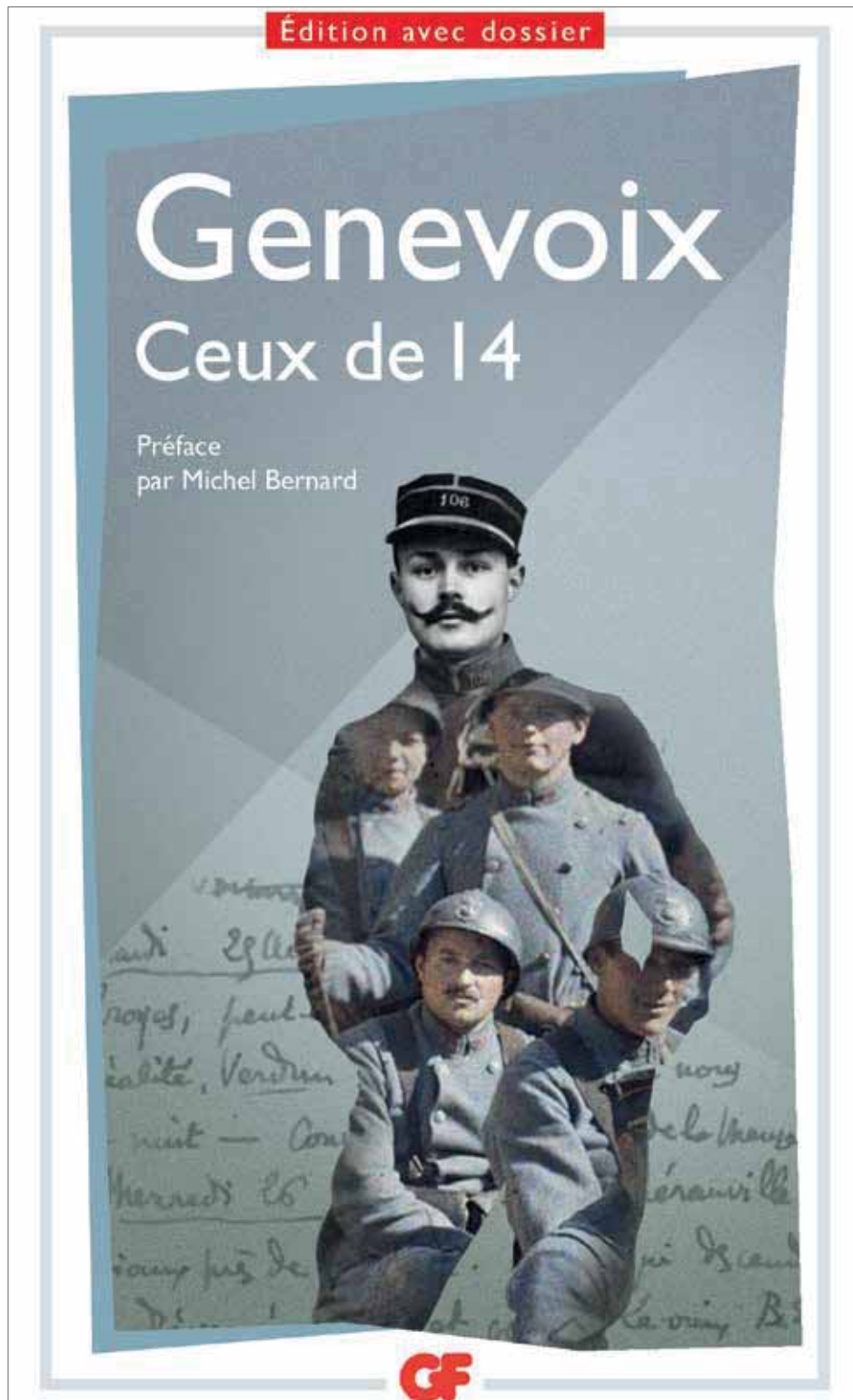
d'un service militaire obligatoire » et de conclure que l'écrivain vit son « embarquement dans la galère de l'histoire ». Cette prise de position est d'ailleurs attendue et recherchée comme en témoignent les remises de prix – Goncourt, Nobel, etc. – qui, de manière récurrente au cours du siècle, sanctionnent cet engagement. De la notoriété littéraire des auteurs

au moment des événements dépend d'abord leur pouvoir d'interpellation ou de conviction. Au cours de sa vie, Colette (1873-1954) a ainsi écrit plus de 1 200 articles publiés dans une centaine de journaux différents. Maurice Barrès apostrophe de son côté son lecteur pour une revanche de la défaite de 1870 dans son *Appel au soldat* (1900) en glorifiant les va-

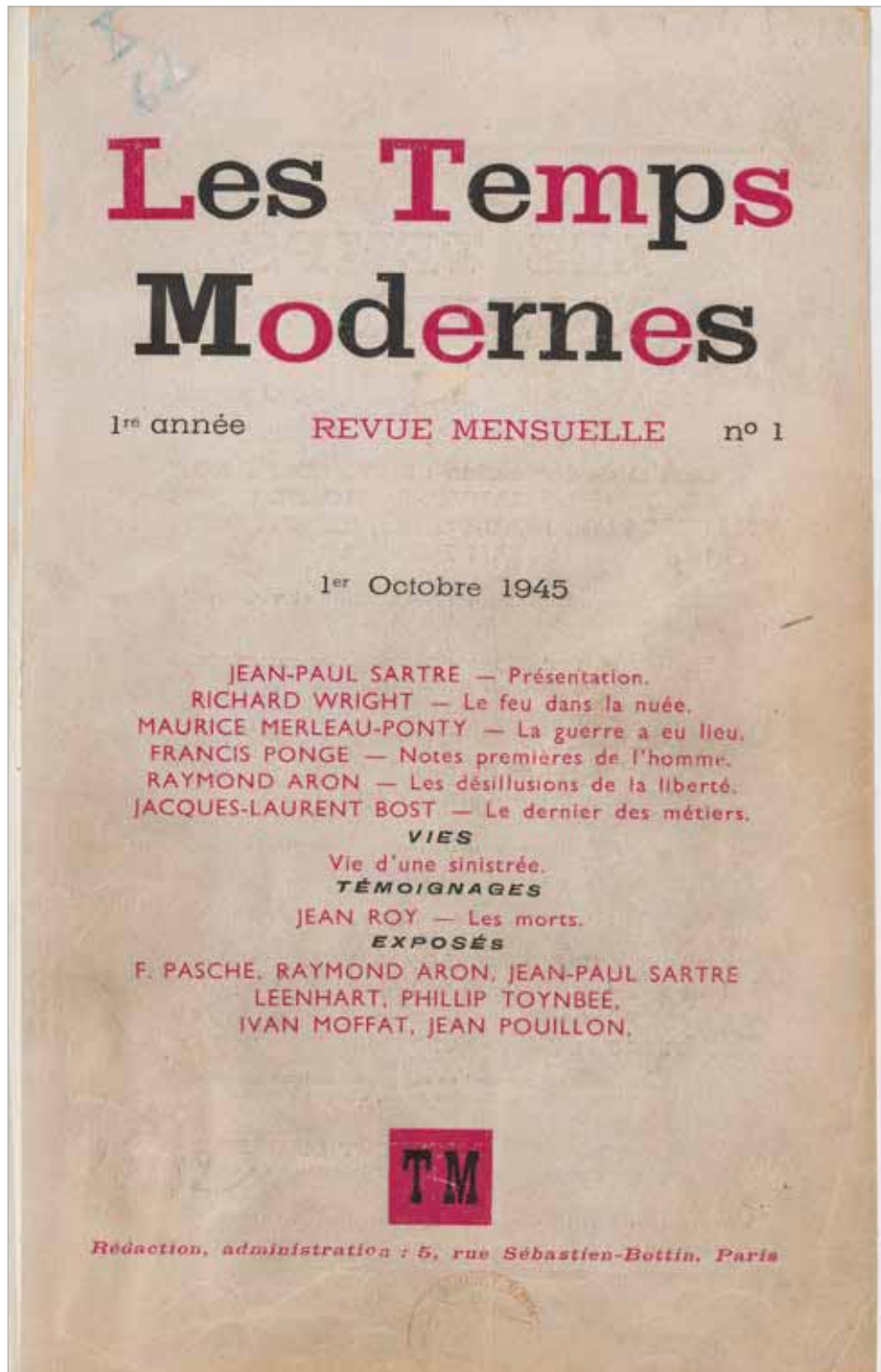
leurs de patrie, d'armée ou encore de religion. Mais cette notoriété peut également se forger au cœur de l'expérience combattante. C'est le cas de Maurice Genevoix, prix Goncourt en 1925 pour *Raboliot*. Mobilisé de 1914 à avril 1915, il s'inspire de son quotidien pour composer son premier livre: *Ceux de 14*, paru en 1949. Sa vie durant, il consacre ensuite son œuvre à interroger et glorifier les hommes et valeurs dont il a fait l'expérience concrète au cœur des tranchées: la fraternité, la solidarité, la dignité, l'humanité... C'est le cas également de Henri Barbusse. Fantassin au 231^e régiment de janvier 1915 à décembre 1916, il livre 93 articles au journal *L'Œuvre*. Regroupés par la suite, ils sont publiés sous le titre *Le Feu, journal d'une escouade*. À sa mort en 1935, Barbusse a vendu 350 000 exemplaires de son livre, paru en 60 langues. Les écrivains assument ce rapport à l'immédiat en contribuant aux journaux de guerre: journaux de tranchée pour Apollinaire dans le *Rire aux éclats* ou *La Baïonnette*, Roland Dorgelès dans *Bochofage*; journaux clandestins de résistance pour Elsa Triolet et Vercors. Robert Desnos, dit « le diable », membre du réseau de Résistance *Agir*, mort le 8 juin 1945 en déportation au camp de Terezin, écrit ainsi, en 1944, dans « Le Veilleur du Pont-au-change »:

« Je vous salue vous qui dormez
Après le dur travail clandestin,
Imprimeurs, porteurs de bombes, déboulonneurs de rail, incendiaires,
Je vous salue vous tous qui résistez,
enfants de vingt ans au sourire de source,
Vieillards plus chenus que les ponts,
hommes robustes, images des saisons,
Je vous salue au seuil du nouveau matin ».

Les écrivains assument pleinement ce rôle nouveau de passeurs et de témoins, non plus uniquement de fictions, mais ancrés dans leur société: par l'écrit certes – journaux donc, mais aussi pamphlets, éditoriaux – mais aussi en s'invitant dans le débat public qu'ils animent et sanctionnent. C'est le cas des associations, comme le comité de vigilance des intellectuels antifascistes dans les années 1930 autour d'André Breton ou de Paul Éluard. Après-guerre, le Comité na-



Ceux de 14, Maurice Genevoix, 1949. © Éditions Flammarion



Les Temps modernes, numéro 1, automne 1945. © Bibliothèque nationale de France

tional des écrivains se charge même directement de l'épuration littéraire (150 noms environ).

Loin d'être unanimes, les écrivains multiplient les passes d'armes. C'est le cas pendant la Grande Guerre entre Romain Rolland et celui qu'il surnomme « le rossignol des Carnages », Maurice Barrès. En septembre 1914, Romain Rolland écrit : « L'amour de la patrie ne veut pas que je haïsse et que je tue les âmes pieuses et fidèles

qui aiment les autres patries. » Ce à quoi répond, deux mois plus tard, en ces temps d'Union Sacrée, Maurice Barrès dans *L'Écho de Paris* : « Il n'est plus permis qu'il y ait des pacifistes ». L'écrivain dispose d'un espace de liberté dans la société, dont il joue à plein. Ainsi, en 1952, Jean Paulhan, qui jouit alors d'une aura considérable en tant qu'ancien mobilisé en 1914, ancien résistant et directeur littéraire chez Gallimard, suscite émoi et débat lorsqu'il critique l'épuration systéma-

tique, dans *Sa lettre aux directeurs de la Résistance*, quitte à reprendre des thématiques jusque-là réservées à l'extrême-droite.

Ainsi, au cours du XX^e siècle, les écrivains ont pesé dans les débats publics en amont, pendant et en aval des conflits. Sans pour autant être systématiquement militants ou politiques comme le furent les compagnons de route du Parti communiste, les écrivains participent à la construction tout autant qu'à la diffusion, et souvent à la dénonciation, d'une culture de guerre dans les sociétés. Or, si les écrivains se sont engagés individuellement par rapport à la collectivité, leur œuvre s'inscrit dans un processus qui dépasse la seule prise de position particulière.

UN COMBAT DE PAPIER : DÉCRIRE LA GUERRE

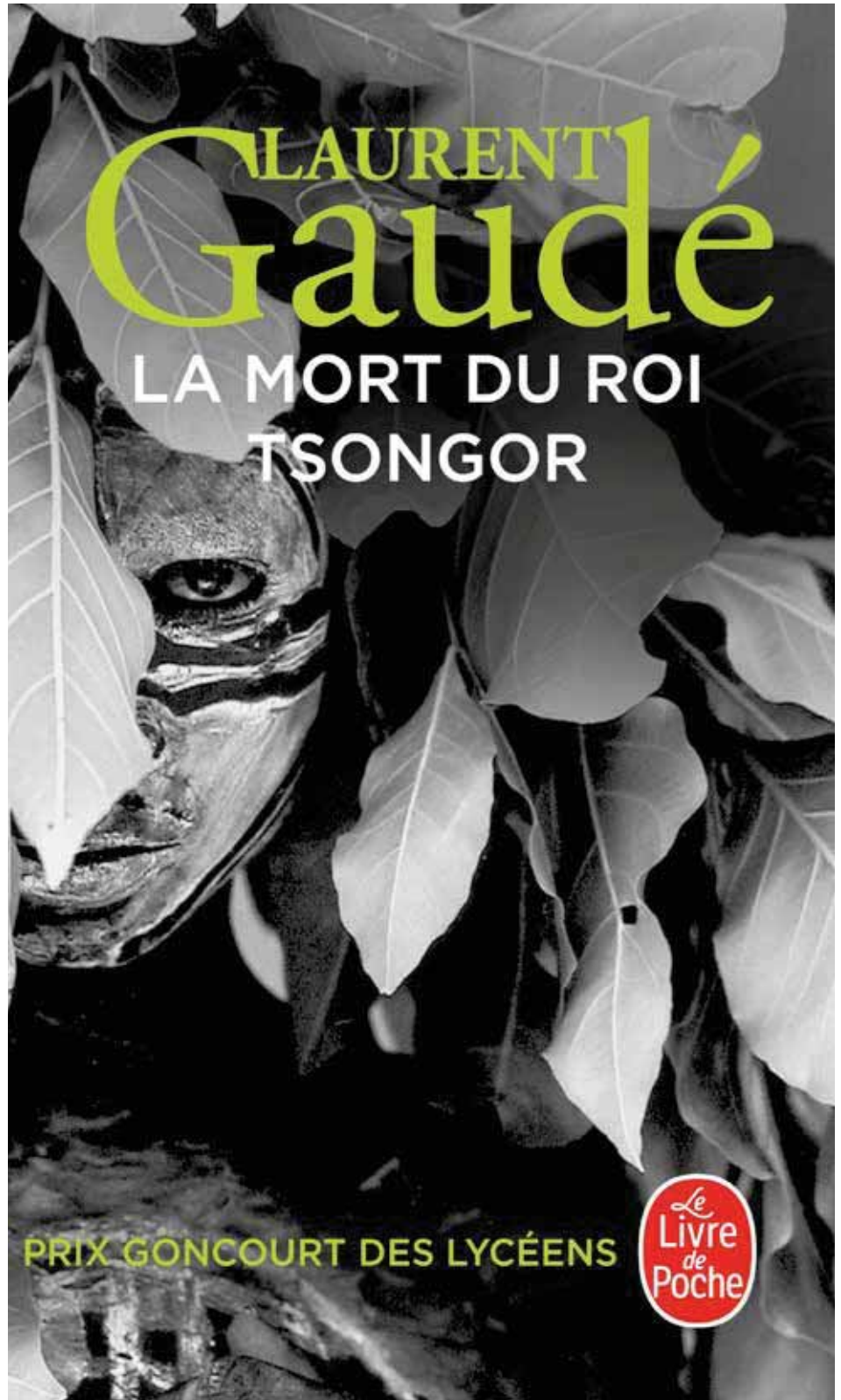
Pour Luc Resson, « la littérature est sans doute l'instrument le plus apte à transformer la guerre en une expérience esthétique ». C'est bien à travers la fiction que l'engagement en guerre est le plus profond. Et (d)écrire la guerre dépasse l'imédiateté des combats. Pour France Marie Frémeaux, « l'art permet en effet d'aller plus loin que le simple témoignage. Il est non seulement un outil de restitution de la réalité et un mode d'expression personnelle, il est aussi un moyen d'action et, enfin, un moyen de connaissance ».

Reprenant des topoï classiques de la littérature, les récits sur les guerres du XX^e siècle s'affirment comme un Janus à deux visages. Celui, d'une part, de la lutte héroïque de la défense d'une cause juste, faisant triompher *in fine* la paix ; celui, d'autre part, de la dénonciation de la guerre hideuse. Les deux tendances s'affrontent parfois même au cœur du récit. Le sujet fait débat, est objet de polémiques littéraires au sens étymologique. Dès lors, écrire la guerre c'est aussi la décrire, qu'elle soit toile de fond ou centre du récit. Cependant, si la guerre occupe une place centrale dans la littérature du XX^e siècle, on peut néanmoins noter la quasi-disparition du genre épique, malgré des survivances poétiques autour d'Aimé Césaire ou, plus tardivement, de Laurent Gaudé dans *La mort du roi Tsongor*. S'il n'est pas question d'investiguer le

degré fictionnel du récit littéraire de guerre, il convient néanmoins de s'arrêter sur l'éclairage particulier qu'il apporte sur des événements plus ou moins connus de la grande histoire. Témoin direct comme nous l'avons précédemment montré, l'écrivain peut également se muer en chercheur, débusquant les témoignages d'archives, les récits plus scientifiques de la recherche ou ceux, factuels, des médias. Sa force à lui réside dans la mise en mots, « parce que la guerre constitue une expérience dont la commotion touche à l'inénarrable. » Le temps et l'espace de l'histoire deviennent alors ceux de la création. La littérature mêle à dessein l'objectif et le subjectif ; elle parvient à toucher l'ensemble des dimensions de la guerre : ses temporalités – de l'attente interminable dans les tranchées comme le raconte Jules Romains dans *Les Hommes de bonne volonté*, à la violence des attaques – ; ses aspects sensoriels – le vacarme insoutenable qui succède au silence de mort, les odeurs pestilentielles, les visions – etc. Et même quand la guerre est indirectement le sujet, la littérature l'enrichit et la rend encore plus étourdissante. C'est le cas de Proust dont la rédaction de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* avait débuté avant la guerre pour se poursuivre et être amendé pendant, avant le prix Goncourt de 1919. Il insiste sur l'écho assourdissant de la guerre à l'arrière, notamment lors des temps de lecture du journal, des discussions de salon, des réceptions et dîners donnés par le couple Verdurin.

Par la fiction, la littérature superpose les strates pour reconstruire un monde détruit. Le réel est réapproprié sans être reproduit. Mauriac réaffirme ce caractère volontairement fictionnel en 1933 dans *Le Roman-cier et ses personnages* : « L'histoire est un roman qui a été, le roman une histoire qui aurait pu être ». La fiction permet de tisser un lien, un rôle de médiateur, entre mémoire individuelle et mémoire collective. L'écriture de la guerre est en effet une lecture de la guerre dont elle offre une multitude d'interprétations et de positionnements possible. L'écrit fonctionne alors comme un cri ce que Patricia Célérier appelle « une esthétique du cri ».

Comme l'affirmait Camus en 1965 « il n'y a point de vérité, mais des



La mort du roi Tsongor, Laurent Gaudé, 2002. © Le Livre de Poche

vérités ». La littérature nous propose un nombre infini de possibilités d'interroger la guerre au XX^e siècle, sans pour autant ni rechercher la vérité absolue ni épuiser totalement le sujet. Contre-point à d'autres arts qui perdurent ou émergent alors, mais aussi à l'immédiateté journalistique ou à la distance historique, elle

offre un regard à part, entre fascination et rejet, sur les soubresauts de la continuité historique, et, même si la figure de l'intellectuel engagé s'est effacée depuis les années 1970, la littérature a conservé sa force de conviction et d'interrogation sur les derniers bouleversements de notre histoire. ■

BANDES DESSINÉES, LA RÉSISTANCE EN IMAGES



Xavier Aumage

Archiviste au musée de la Résistance nationale, commissaire de plusieurs expositions sur la BD et l'image du résistant

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la Résistance devient un thème prisé de la littérature. La bande dessinée, alors en plein essor, fixe une nouvelle représentation du combattant de l'ombre : celui du jeune maquisard, arme à la main, luttant contre l'occupant. Disposant aujourd'hui d'une vraie légitimité, le « 9^e art » constitue un moyen de transmettre la mémoire de la Résistance auprès d'un large public.

Le contexte de la clandestinité a forgé l'image d'un combattant invisible. Les photographies des maquis prises durant la période insurrectionnelle font du jeune homme sortant de l'ombre avec sa mitraillette Sten le stéréotype du résistant et de la Résistance. Les périodiques pour la jeunesse de la Libération suivent cette tendance et rivalisent dans l'évocation de « ceux du maquis ». Hormis *La Bête est morte!* de Calvo, les visées historiques ou pédagogiques des parutions de l'immediat après-guerre ne sont pas une priorité. Il s'agit surtout de distraire et de glorifier la Résistance pour unifier la société et réparer les blessures de l'Occupation. À l'exception des figures de la France libre, les vies de résistants morts tragiquement cristallisent l'attention des auteurs de BD. Dès 1947, l'évocation du sujet s'atténue, bientôt freinée par la loi du 16 juillet 1949 chargée de repérer, dans les publications pour la jeunesse, les récits abordant la violence sous un jour favorable.

« UN REGAIN D'INTÉRÊT POUR LA RÉSISTANCE »

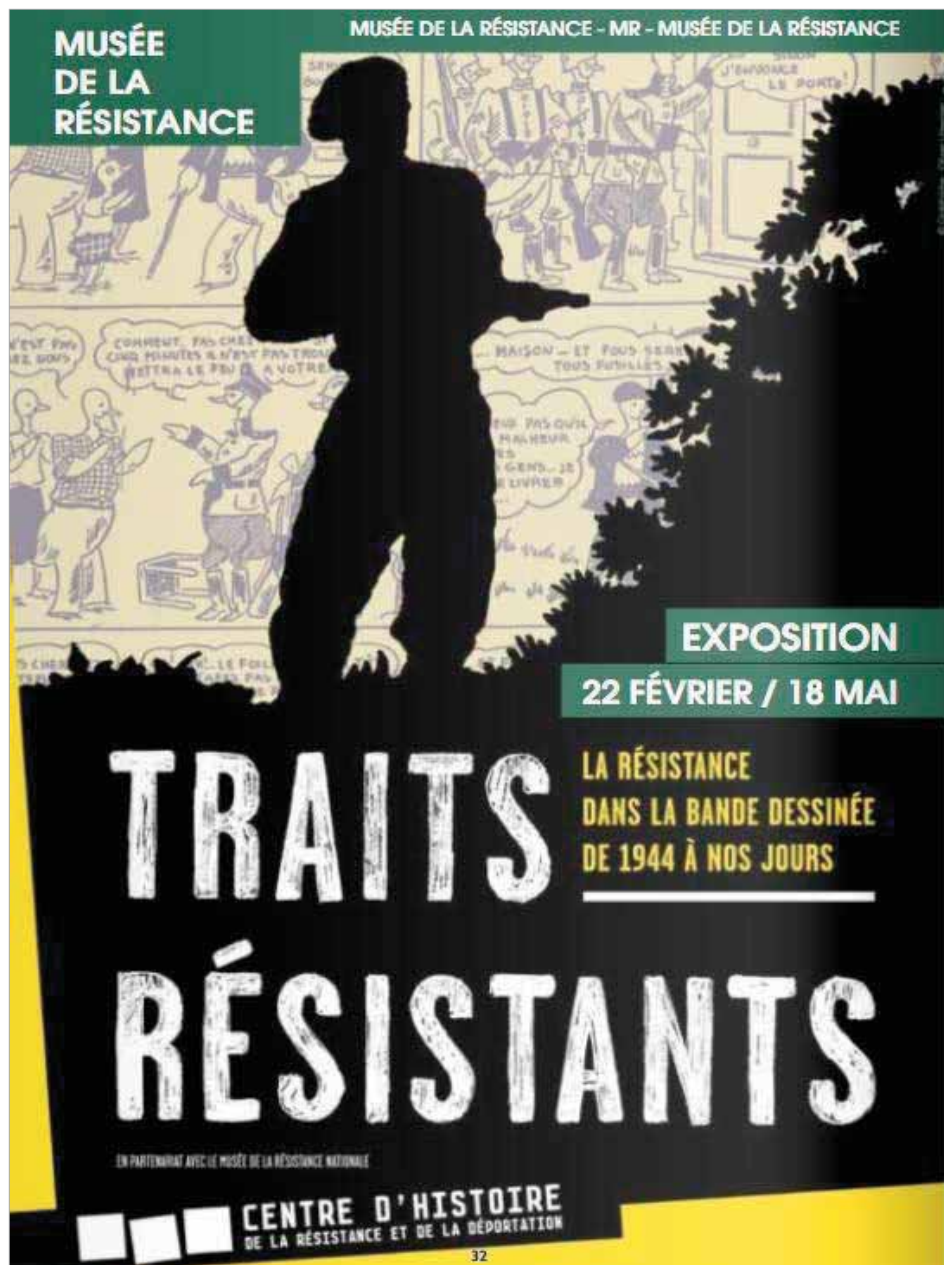
Le retour du général de Gaulle au pouvoir en 1958 et l'inauguration le 18 juin 1960 du Mémorial de la France combattante au Mont-Valérien amorcent un regain d'intérêt pour la Résistance dans la société. Des séries parues à la Libération sont rééditées. L'humour y est souvent convoqué pour mettre en avant le courage ou l'esprit d'ingéniosité jugé typiquement français. Les nouvelles productions relèvent de la commande et se placent dans la lignée des images d'Épinal, quand le milieu de la BD connaît, au contraire, ses premières transformations. Enseigné dans des



La bête est morte !, Calvo, 1945. © Gallimard

écoles supérieures d'art, scruté par les chercheurs, le genre se diversifie et s'adresse désormais à un public plus large.

À partir des années 1970, historiens, cinéastes et journalistes se penchent avec ferveur sur la période de l'Occupation autour de débats souvent po-



Affiche de l'exposition *Traits résistants. La Résistance dans la bande dessinée de 1944 à nos jours*, 2011. © Musée de la Résistance nationale

lémiques avec les acteurs des faits. Toutefois, la BD ne suit pas encore ces évolutions et les productions restent très classiques. Dans la décennie suivante, le développement des musées de la Résistance modifie la manière dont va désormais se transmettre la mémoire. Des albums commémoratifs au style hyperréaliste sont édités par des institutions et des musées, qui consacrent le succès de grandes fresques sur l'histoire de France en BD, avec notamment de nombreuses productions régionales (Bretagne, Gard, Isère...) scénarisées par des historiens locaux. Quelques rares auteurs commencent à aborder des sujets sensibles comme la trahison ou les dissensions au sein de la Résistance.

Avec l'inauguration, en 1990, du Centre national de la bande dessinée et de l'image à Angoulême, un nouveau pas est franchi dans la reconnaissance et la valorisation du neuvième art. Tandis que le 50^e anniversaire de la Libération renouvelle l'intérêt que l'on porte à l'Occupation, des colloques ouvrent de nouvelles pistes en matière d'analyse des images du Résistant. Marquées par le discours prononcé par Jacques Chirac en juillet 1995 au Vél' d'Hiv, les années 2000 voient les auteurs de BD s'emparer du thème de la Résistance via la thématique du sauvetage des persécutés. Ils abordent l'action d'hommes et de femmes ordinaires, loin de l'héroïsme qui caractérisait les

premiers albums de BD sur la Résistance. En 1997, Jean-Pierre Gibrat ouvre la voie avec *Le Sursis*, qui popularise la thématique de l'Occupation auprès d'un large public en retraçant l'histoire d'une communauté villageoise en 1943 observée par un réfractaire au Service du travail obligatoire. Sous l'influence du cinéma, des documentaires et des jeux vidéo, une autre tendance se dessine, celle de l'évocation de la Résistance en milieu urbain, avec des atmosphères citadines plus proches de l'univers des nouveaux lecteurs. À partir de 2007, la série *Il était une fois en France* ancre son récit au cœur du Paris des années noires et n'hésite pas à aborder ses aspects les plus polémiques avec la figure du très controversé Joseph Joanovici.

UN RÔLE ACCRU POUR LES MUSÉES

La BD a longtemps été un milieu exclusivement masculin autant par son lectorat que par ses producteurs. Avec le développement du manga, le public se féminise dans les années 2000 et de jeunes autrices bouleversent les codes de la BD. Pour la Résistance, Catel Muller ouvre le bal en 2009 en illustrant la vie de l'historienne de l'art Rose Valland. L'album comporte un dossier illustré d'archives inédites, issu de l'exposition éponyme que lui consacre le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (CHRD) de Lyon en 2010. Les musées de la Résistance deviennent en effet, dans cette période, acteurs des mutations. En 2011, l'exposition *Traits résistants. La Résistance dans la BD de la Libération à nos jours*, fruit du travail commun du CHRD et du Musée de la Résistance nationale (MRN), propose pour la première fois d'interroger la construction de l'image du Résistant au fil du temps. La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, principal prêteur de l'exposition, met alors au service du projet l'expertise de son équipe scientifique. Des historiens, des archivistes, des bibliothécaires et des journalistes spécialisés reviennent sur la présence du thème dans la BD. Le fil conducteur de l'exposition réside dans la constitution d'un collectif de dessinateurs qui travaille sur neuf objets de la collection du MRN pour créer neuf histoires inédites sur des sujets oubliés ou non



Extrait (p.34) de *La résistance du Sanglier*, Stéphane Levallois, 2008. © Futuropolis

traités, comme les étrangers dans la Résistance, la place des femmes dans la lutte armée ou encore la Résistance continuée dans l'internement et la déportation.

UNE ÈRE NOUVELLE OUVERTE PAR LA DISPARITION DES TÉMOINS

Les biographies de résistants représentent aujourd'hui la première forme de transmission de la mémoire de l'Occupation en BD. Cet engouement s'explique de différentes façons. La disparition des témoins a tout d'abord libéré la créativité d'auteurs, qui craignaient de trahir la mémoire des principaux acteurs des faits. Une nouvelle ère mémorielle

s'est par ailleurs ouverte sous la présidence Sarkozy, mettant davantage l'accent sur les parcours individuels. Sous l'impulsion de conseillers sensibles à l'histoire de la Résistance, on assiste également à une modification des politiques de mémoire et particulièrement des mémoires « vicimaires », accusées de fragmenter l'identité nationale. François Hollande confortera cette orientation, en mai 2015, en panthéonisant quatre résistants, dont deux femmes ayant survécu à la Déportation. Dès lors, les auteurs de BD privilégient les biographies des oubliés de la grande Histoire, tissant des liens avec des problématiques contemporaines. À partir de 2013, sur une idée originale de l'historienne Emma-

nuelle Polack, les éditions Casterman lancent une série sur les femmes résistantes remarquables. En 2015, à l'heure des polémiques autour de la notion d'identité nationale, l'album *Résistants oubliés* rend hommage aux étrangers et aux coloniaux ayant rejoint les rangs de la Résistance. Kamel Mouellef, co-scénariste de cette BD, œuvre pour la réhabilitation des combattants issus de l'immigration en intervenant dans des établissements scolaires. La série *Les Compagnons de la Libération*, dirigée depuis 2019 par l'historien Jean-Yves Le Naour chez Grand Angle, répond à un besoin de rattachement à des figures tutélaires, caractéristique de la période post-attentats du milieu des années 2010. Soutenue par l'Ordre de la Libération, qui souhaite inspirer les jeunes générations par la transmission de parcours exemplaires, cette collection a pris une autre dimension depuis la disparition du dernier Compagnon, Hubert Germain, inhumé le 11 novembre 2021 au Mont-Valérien.

La crise sanitaire, qui emporte les derniers témoins, accentue un sentiment de « fin d'époque », celle où l'intervention des résistants dans les musées et dans les classes était quasi quotidienne. Derniers réceptacles de cette mémoire, des petits-enfants de résistants utilisent la BD pour transmettre leur histoire familiale. La découverte d'une vieille photo est ainsi à l'origine de l'œuvre poignante de Stéphane Levallois, *La résistance du sanglier*, tandis qu'une cérémonie de remise de la Légion d'honneur en 2015 est le point de départ de l'histoire de Tiburce Oger, *Ma guerre de la Rochelle à Dachau*. L'auteur dédie l'album à son grand-père, auquel il s'est associé pour transmettre sa « précieuse mémoire ». En abordant la Résistance continuée dans la Déportation, sujet longtemps délaissé dans les BD, Robin Walter s'inspire également avec *KZ Dora* de l'histoire de son grand-père. L'œuvre est conçue comme un véritable outil pédagogique et s'accompagne d'un cahier qui contient le journal écrit à la Libération par Pierre Walter, des témoignages et des dessins. L'auteur transmet cette mémoire à travers une exposition itinérante de *KZ Dora* et intervient auprès des scolaires. Depuis une trentaine d'années, la reconfiguration des blocs géopolitiques



Extrait de *Madeleine, Résistante*. T1, « La Rose dégoupillée », Bertail / Morvan / Riffaud. © Éditions Dupuis

et des idéologies redéfinit les codes de la figure du héros résistant. Les destins tragiques laissent désormais la place aux survivants qui se sont donné comme mission de témoigner pour leurs camarades disparus. Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême 2022 consacre naturellement cet infléchissement. À 97 ans, Madeleine Riffaud et le scénariste Jean-David Morvan sont lauréats du prix René Goscinny pour *Madeleine, Résistante*, consécration d'une relation passionnée de 5 ans entre un auteur et une résistante. *Tête de mule* (prix international de la BD chrétienne) s'appuie sur les archives familiales de la cheftaine des guides de France, Alice Daul, pour évoquer l'action de jeunes guides de France alsaciennes engagées dans un réseau de passeurs. Aux antipodes du dessin réaliste, *Les Vivants* (prix Jeune scénariste) retrace l'histoire du réseau dit du « Musée de l'Homme », exclusivement à partir des matériaux laissés par les acteurs de l'époque : correspondance, journaux, procès-verbaux d'enquêtes, témoignages, etc.

« AIDER UN SECTEUR EN DIFFICULTÉ »

Sans conteste, la BD historique est parvenue à gagner ses lettres de no-

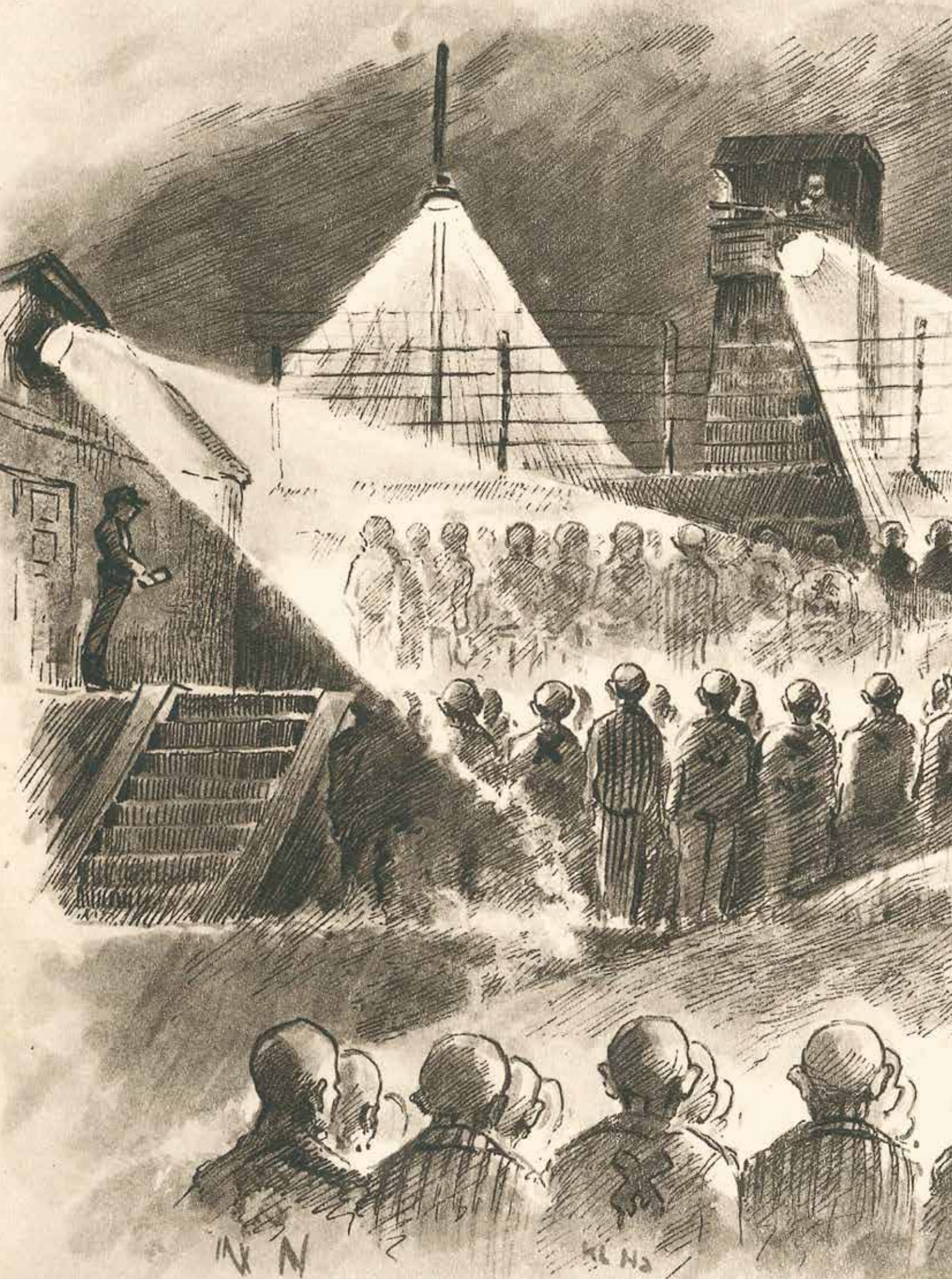
blesse avec des récits bien documentés, des scénarios qui gagnent en qualité pour un lectorat toujours plus varié. Les collections spécialisées, les salons de BD se développent. Dans le même temps, le milieu de la BD traverse une crise sans précédent. On assiste à la paupérisation de la majorité des auteurs, parfois contraints de renoncer à leur profession. Cette crise s'aggrave depuis la guerre en Ukraine, avec l'augmentation du coût de l'énergie doublé d'une grave pénurie de papier et d'encre dans toute l'Europe. Plus que jamais, les éditeurs privilégient la mise en exergue des auteurs les plus renommés.

Les institutions culturelles sont une piste pour aider ce secteur en difficulté. La BD reste le cadeau idéal des parents et grands-parents lors d'une visite au musée. Le succès de la série *Les enfants de la Résistance*, sortie en 2015, réside dans le principe judicieux de l'identification, racontant la guerre à des enfants du point de vue de personnages de leur âge. L'évocation de cette série lors de visites accompagnées pour les scolaires déclenche systématiquement l'enthousiasme. Des expositions temporaires accompagnent désormais cette BD dans les sites culturels. Le lecteur adulte non expert recherche également une lecture qui passe par

l'image. Pour tous, la BD permet d'éveiller l'intérêt pour cet objet complexe qu'est la Résistance.

Les éditeurs sont également rassurés quand leur production prend place au sein de la librairie d'un musée. Les sorties d'albums peuvent être associées à des commémorations, une date anniversaire et, quand le travail est de qualité, le titre devient une référence et bénéficie de rééditions. Les programmations culturelles ne manquent pas dans nos structures pour construire, avec les auteurs, des rencontres privilégiées à destination de tous les publics.

Si la BD est au cœur des recherches depuis maintenant près de 25 ans, c'est qu'elle est un outil formidable. L'étudier aide à comprendre les évolutions mémorielles tandis que l'utiliser permet de mettre des images sur des actions dont la trace n'a pas été gardée du fait de la clandestinité. Les parcours de Résistants collectés par les musées sont si riches qu'ils constituent une source intarissable d'inspiration. En renouvelant la manière de transmettre la Résistance, en ouvrant l'imaginaire du lecteur et en suscitant chez lui la curiosité, la BD peut à son tour donner envie d'entrouvrir la porte des musées et d'aller plus loin. ■



De jour comme de nuit, l'appel. Gravure de Henri Gayot. © CERD-Struthof. Avec l'aimable autorisation de la famille Gayot

2

UNE RECHERCHE DE SENS

Un « art des tranchées » ?

À l'intérieur des camps

Dépasser la guerre

« **N**ous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » écrit Paul Valéry en 1919. La Seconde Guerre mondiale, plus encore, interroge sur la condition humaine. Comment écrire, peindre, chanter, jouer de la musique... après Auschwitz? Les arts sont pourtant ce qui permet, au lendemain des deux guerres mondiales, de redonner du sens; la création ce qui permet aux musiciens, peintres, dramaturges, de dépasser l'apparente absurdité du monde. Plus encore, les arts sont présents jusqu'au cœur de la machine d'extermination nazie, témoignant de l'irréductible humanité des victimes, de leur volonté de témoigner et de résister jusqu'au bout à l'anéantissement programmé. Cette volonté de témoigner, la photographie la porte aussi, qui nourrit nos représentations des combats mais n'échappe pas toujours à une forme d'esthétisation problématique.

ART OU ARTISANAT ?



Nicole Durand

Auteur de *De l'horreur à l'art dans les tranchées de la Première Guerre mondiale*, Le Seuil, 2006

Pendant la Première Guerre mondiale, de nombreux soldats transforment des matériaux liés au conflit en objets usuels, symboliques ou artistiques. Conçues entre les combats, pour tromper l'ennui ou calmer les angoisses, ces œuvres atypiques racontent la guerre mais la transcendent aussi.

L'art des tranchées durant la Première Guerre mondiale fait débat. On sait qu'il est en filiation avec la tradition militaire d'artisanat-passe-temps ainsi qu'avec celle des trophées des guerres millénaires. Mais n'est-il que cela ? Replaçons-le dans son contexte.

DE L'OBJET FONCTIONNEL À L'ŒUVRE D'ART

Fin XIX^e – début XX^e, alors que c'est l'effervescence dans la littérature et dans les arts, l'industrie du monde occidental développe sa métallurgie, accélérant particulièrement sa production de matériel d'artillerie. Début août 1914, éclate une guerre que chacun imagine brève. Mais le conflit s'enlise et devient « une bataille de matériel [...] avec son déploiement de moyens titanesques », comme l'écrivit Ernst Jünger. Cette « guerre de fer » ainsi que la nomme Pierre Drieu la Rochelle, met à la disposition de millions d'hommes venus de tous les continents des centaines de millions de douilles, obus éclatés, balles, cartouches et autres déchets issus de l'artillerie, ainsi que des débris de zeppelins.

Avec ces matériaux de guerre, les combattants, en majorité des manuels (paysans, ouvriers, artisans), fabriquent d'abord les objets utiles qui manquent dans les cagnas [ndlr : abris de tranchée]. Ce sont, par exemple, des briquets pour remplacer les allumettes inutilisables dans l'humidité des tranchées ou des coupe-papiers pour ouvrir lettres et journaux apportant les nouvelles. Au strict nécessaire s'ajoute le besoin de tisser un lien avec les familles et amis de l'arrière. On crée alors des œuvres laissant libre cours à l'émotion, comme de petits avions ou de



Vases Apollon, collection Stephen Lamb. © Nicole Durand



Fabrication de bagues dans les tranchées : un poilu est en train de scier, un autre grave, 1915. © Agence Meurisse
© Bibliothèque nationale de France

minuscules dinettes pour le Noël des enfants, des écritoirs pour les adultes.

Parmi les hommes mobilisés, il y a aussi des bijoutiers et orfèvres. Entre les courts assauts, ils libèrent leur créativité en réalisant des bagues, bracelets ou pendentifs à partir de l'aluminium des fusées et du cuivre rouge des ceintures d'obus ramassées dans le *no man's land* entre les tranchées. Dans les aires de repos et les ateliers de réparation, de véritables artistes dinandiers, sculpteurs et graveurs façonnent ces vases, cache-pots, pichets, lampes en laiton que l'on retrouvera pendant des décennies dans les maisons rurales et bourgeoises, comme autant de témoignages d'affection, de mémoire.

LA FORCE DU SYMBOLE

À la dimension pratique et à la forme s'ajoute la représentation symbolique où s'exprime l'émotion : exaltation patriotique, appartenance à un groupe (esprit de corps), espérance, besoin de protection et, de façon plus intime, sentiment amical ou familial, voire même désir érotique. Très souvent, la mémoire d'une bataille est célébrée. Le « j'y étais » se traduit selon l'origine du

soldat artiste par une réalisation unique ou récurrente. L'interprétation symbolique est multiple, elle est immédiate comme le trèfle, la branche de laurier ou témoigne d'une véritable culture artistique, notamment grecque quand elle représente le dieu Pan ou Apollon.

Tous ces objets sont harmonieusement découpés, ciselés, gravés, repoussés, plissés, torsadés, rétreints par fluage dans le style « Art nouveau », tout en arabesques, ou le style « Art déco » naissant, aux lignes plus épurées. Sans oublier que, sur le front oriental, des œuvres magnifiquement damasquinées illustrent une autre forme d'art.

En transmutant ces objets de mort en objets de vie, combattants artistes et orfèvres des tranchées ajoutent à la nature, ce qui est la fonction de l'art. Qu'ils aient pratiqué un art naïf, brut, populaire ou inspiré de mouvements artistiques, les hommes du front n'ont-ils pas, par leur intelligence émotionnelle, donné à des matériaux ordinaires cette étincelle de génie que seuls les véritables artistes savent insuffler aux choses les plus anodines ? Il en fallait pour que, un siècle plus tard, ces « œuvres nous saisissent encore et sans permission » comme l'écrivait déjà le philosophe Alain.

« L'IMPÉRIEUSE NÉCESSITÉ DE CRÉER »

Écrivains, poètes, peintres, au coude à coude dans les tranchées avec les artistes anonymes, ne s'y sont pas trompés. Jean Cocteau, Henry de Montherlant, Henri Barbusse ou Blaise Cendrars reconnaissent comme leurs pairs ces poilus dont les œuvres témoignent de l'impérieuse nécessité de créer pour s'abstraire du chaos du front autant que pour laisser une trace. Aux compagnons plus habiles qui font du troc ou exercent un petit commerce avec les collectionneurs de l'arrière, ils commandent des bagues, des bracelets. Entre deux poèmes à Lou ou à Madeleine, Guillaume Apollinaire lui-même crée pour elles des bijoux. Fernand Léger, « ébloui par une culasse de 75 ouverte en plein soleil (qui lui fera) oublier l'art abstrait de 1912-1913 », repousse des douilles, tout comme Jean Emile Laboureur, tandis que André Mare modèle des masques. Cet art du front suscite un tel engouement à l'arrière que, en 1915, l'hebdomadaire *Le Pays de France* organise, dans les salles du Jeu de Paume des Tuileries, la première exposition d'œuvres des tranchées intitulée « L'Art à la Guerre ».

DES OBJETS CONVOITÉS

Le centenaire de la Première Guerre mondiale a donné lieu à un regain d'expositions mais l'art des tranchées survit principalement aujourd'hui grâce aux collectionneurs et experts qui, inlassablement, retracent et répertorient des œuvres souvent modestes, manquant parfois de virtuosité technique mais toujours émouvantes. Et ce que nous disent encore les poilus est tellement fort que « À travers ces œuvres [...] c'est l'art lui-même qui retrouve sa puissance de subversion » comme le remarque l'écrivain-essayiste Jean-Claude Guillebaud.

Certains doutent de la valeur artistique de ces œuvres mêlant artisanat et art. Mais alors que l'art s'est affranchi du carcan de l'esthétique et que des mouvements comme *Arts and Crafts* ou le Bauhaus ont pourfendu la distinction entre artiste et artisan, pourquoi ce patrimoine, mémoire d'une période historique dont il témoigne, n'aurait-il pas sa place dans l'histoire de l'art ? ■

ÉCRIRE SUR LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE



Nicolas Beaupré

Professeur des universités à l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB), Centre Gabriel Naudé

Pendant la Grande Guerre, nombreux sont ceux à avoir témoigné de leur expérience du front, qu'ils soient écrivains devenus combattants ou combattants devenus écrivains. Mais la fin du conflit s'accompagne d'un désintérêt pour cette littérature ancrée dans le réel. On lui préfère alors l'œuvre fictionnelle et le mélange des genres, ainsi qu'un regard davantage réflexif et critique.

« (...) je croyais m'engager sur les voies inconnues d'un monde bouleversé, et, le jour même de mon départ, je tombais déjà sur un écrivain de guerre. Dans le civil, il était ferblantier. » C'est ainsi que Roland Dorgelès racontait en 1929 dans ses *Souvenirs sur les Croix de Bois* son arrivée sur le front.

Pour aussi exagéré et sans doute reconstruit qu'il soit, cet épisode souligne la centralité de l'écriture de la guerre et sa mise en récit, tout comme sa dimension sociale et culturelle. Il y a sans doute chez Dorgelès, journaliste, devenu en 1919 un écri-

vain à succès avec la sortie des *Croix de Bois*, une part de dédain à l'égard de cet artisanat littéraire que fut l'écriture « à chaud » de la guerre, lui qui préféra publier immédiatement après le conflit.

DIRE LE RÉEL DE L'EXPÉRIENCE DE GUERRE

Il est néanmoins indéniable que l'écriture de la guerre, avant de prendre une dimension littéraire, fut déjà un phénomène social très large étroitement lié à l'expérience vécue. La guerre provoque la séparation et met

les individus en face de situations inédites, dont la violence est fortement susceptible de provoquer leur disparition.

L'écriture de guerre pendant la guerre est à la fois une écriture qui maintient le lien – via la correspondance –, qui partage en même temps qu'elle garde la trace, notamment via le journal de guerre, dérivé du journal intime. La « presse de tranchée » s'inscrit aussi dans cette volonté de mise en récit et de « médiatisation » de l'expérience de guerre.

L'écriture, dont on aura compris qu'elle est en fait plurielle, est aussi



Imprimerie du journal allemand *Hurrah* dans les tranchées, 1916. © Jacques Boyer / Roger-Viollet



Henri Barbusse (1873-1936), écrivain français. 13 octobre 1923. © TopFoto / Roger-Viollet

un loisir, un « passe-temps », une pratique culturelle parmi d'autres (jeux, musique, artisanat de tranchée, dessin, sport...).

Dans l'Europe en guerre, en particulier à l'ouest, les sociétés belligérantes sont des sociétés alphabétisées. Pour la première fois sans doute, même si des exemples existent dans les conflits précédents comme pendant les guerres napoléoniennes, la guerre de sécession ou la guerre franco-prussienne, le récit de la guerre d'en bas, celle des hommes et des officiers du rang et non des hommes politiques ou des officiers supérieurs, domine largement le récit collectif qui découle de l'addition de tous ces textes. Le caractère proprement massif du phénomène favorise l'émergence en son sein d'une écriture progressivement plus littéraire du conflit, et ce

dès les années de guerre. À côté, ou parfois au sein des correspondances, des journaux de guerre écrits pour soi ou pour ses proches, se cristallise un processus de littérisation de la guerre qui prend lui aussi plusieurs formes, variables selon les traditions littéraires des belligérants et dans le temps.

Ce phénomène prend lui aussi ses racines pendant la guerre avec notamment les genres poétiques, pratiqués aussi bien à l'arrière que sur le front, mais aussi avec une prose de guerre. Les éditeurs perçoivent très rapidement à la fois l'intérêt du public tout comme le potentiel éditorial et littéraire de ces « œuvres de guerre ». Il en va de même pour la critique, comme pour les prix littéraires qui couronnent auteurs du front et livres de guerre. Le prix

Goncourt ou encore le prix Kleist en Allemagne distinguent ainsi pendant la guerre ceux que l'on commence à appeler en France des « écrivains combattants » et en Allemagne des *Frontdichter*. Pour la prose, la forme la plus courante pendant le conflit reste le récit de guerre mais les premiers succès de la fictionnalisation de l'expérience datent des années de guerre. En France, *Le feu* d'Henri Barbusse, prix Goncourt en 1916, obtient un très beau succès avec plus de 200 000 exemplaires vendus pendant le conflit.

Cet élan scriptural et littéraire, de même que l'intérêt du public, sont donc étroitement corrélés à la guerre elle-même. Dès lors, la question du devenir de ces écritures de la guerre se pose, lorsque le besoin d'écrire à ses proches ou de consigner l'expérience individuelle s'amenuise et lorsque décline l'intérêt du public.

UNE FORME DE LASSITUDE

Du point de vue des auteurs, la fin du conflit tarit l'écriture épistolaire mais pose la question du devenir des écrits intimes et notamment des notes prises au front et des journaux de guerre. Dans certains cas, ils atterrissent au fond d'un tiroir pour ne réapparaître que des années plus tard. La patrimonialisation récente des écrits intimes et notamment des écrits de guerre, plus particulièrement durant le cycle du Centenaire, s'est traduite par une redécouverte par les familles de ce type d'écrits, qui sont alors publiés sous forme de livres, voire sur Internet, ou sont déposés dans des bibliothèques et centres d'archives.

D'autres scripteurs ont procédé, dans les mois qui suivent immédiatement l'armistice, à une mise au propre de leurs écrits, d'abord pour eux-mêmes et leur famille, sans nécessairement avoir de projet de publication. C'est par exemple le cas du tonnelier socialiste Louis Barthes, dont le journal, après une mise en forme dans l'immédiat après-guerre, sera finalement publié en 1977. Le Lyonnais Pierre Ballandras produit également, aux lendemains du conflit, une sorte de *scrapbook* en huit volumes sur son séjour au front d'orient, entre 1915 et 1916, dans lequel il reprend ses notes mais aussi colle les lettres de son frère, des photographies et des



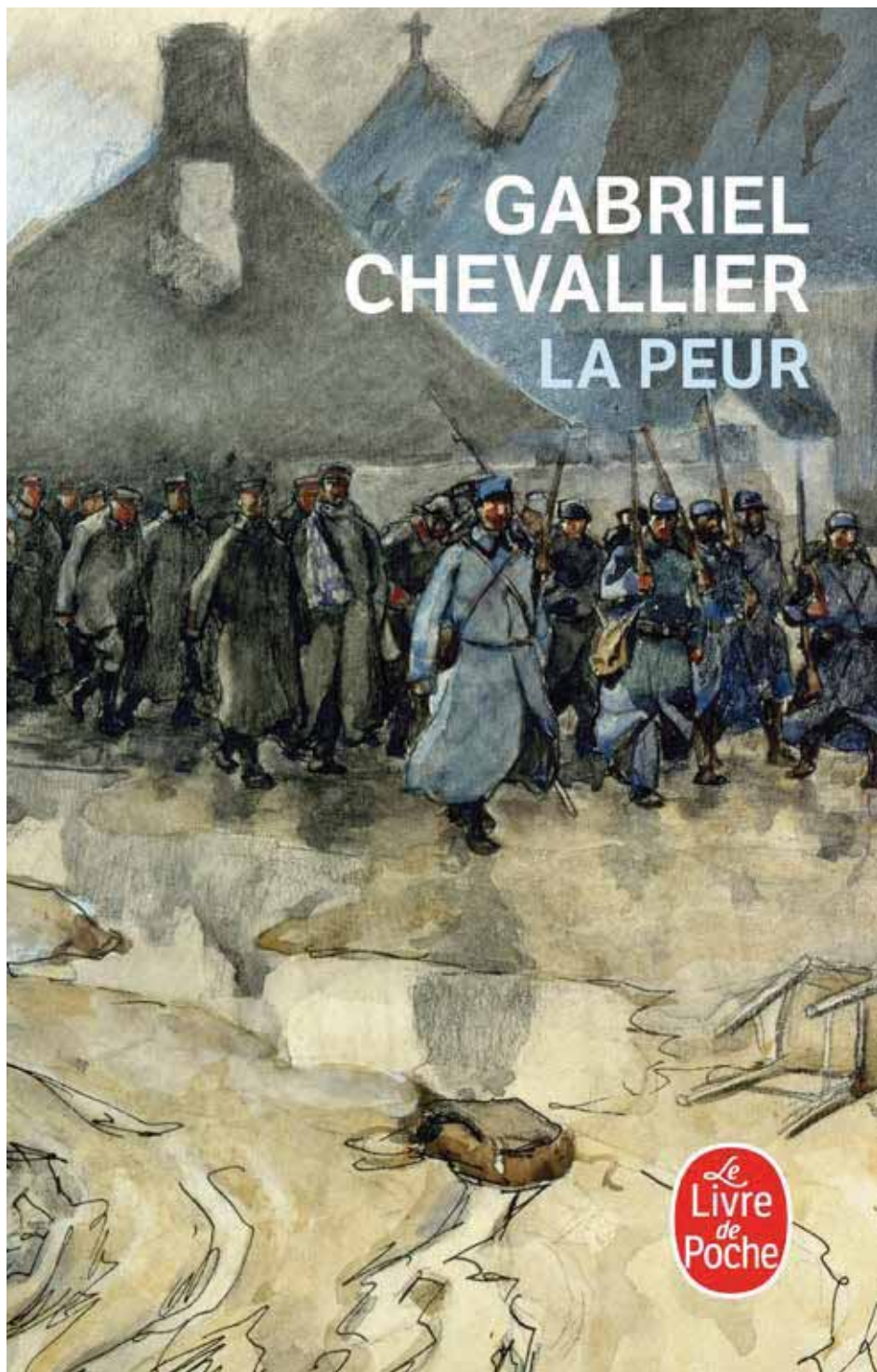
Pierre Ballandras, *En Serbie du samedi 2 octobre 1915 au mardi 21 décembre 1915*, p. 56. © Archives de Lyon (côte 276II/3)

coupages de presse. Le linguiste ardenais Charles Bruneau rassemble, en 1919, des notes issues de ses carnets de guerre, ainsi que les lettres envoyées à sa famille et à un ami. Il explique ainsi sa démarche :

« Je n'ai pas l'intention de publier ces « Mémoires » ; au cours de cette guerre, je n'ai rien fait et je n'ai rien vu qui puisse justifier cette publication. J'ai vécu la vie qu'ont vécue des millions d'autres Français – des millions d'autres hommes. Plus tard, je serai heureux sans doute de relire ces pages, et ceux qui s'intéressent à moi peuvent y prendre intérêt. Le public, saturé d'ailleurs par de nombreuses publications sur la guerre, ne pourrait y trouver rien de neuf. Je craindrais d'ailleurs que le souci de la publication ne vînt modifier le ton de ces mémoires ou même en altérer la franchise. »
De manière intéressante, même s'il

n'en fait pas la raison centrale de son absence de projet éditorial, Bruneau rend ainsi compte d'une saturation du marché du livre de guerre et, partant, de l'intérêt potentiel du public. La fin du conflit semble de fait marquer un coup d'arrêt pour la littérature des tranchées. En France, le prix Goncourt 1919 échappe au favori Roland Dorgelès et à ses *Croix de bois*, non sans créer une polémique, malgré la stature incontestable du lauréat Marcel Proust. Si le roman de Dorgelès obtient malgré tout un beau succès, les tirages et le nombre de livres publiés marquent indéniablement le pas dans la plupart des pays sortant de la guerre. Le recul du livre de guerre est net en Allemagne et en France. Dans le cas de la prose combattante française, l'étude de Jean Norton Cru, *Témoins*, parue en 1929, donne une bonne indication de cette baisse du nombre de livres publiés. Les années de 1916 à 1918

comptent chacune plus de cinquante titres, chiffre qui tombe à moins de 20 en 1920, puis moins de 10 par an dans les années vingt. Dans le domaine de la poésie, les catalogues de la bibliothèque La Contemporaine signalent une évolution plus nette encore, avec plus de 130 recueils par an entre 1915 et 1919, 85 en 1920 et moins de dix à compter de 1924. Il faut attendre la fin des années 1920 et le début des années trente pour voir, un peu partout en Occident, repartir le marché du livre de guerre. Cette littérature ne disparaît toutefois pas complètement dans les années 1920. Certains « classiques » du livre de guerre paraissent même pendant la période, comme *La Boue* (1921) et *Les Épargnes* (1923) de Maurice Genevoix. Certains auteurs de renom comme Henry de Montherlant, Georges Duhamel, André Maurois ou Henri Barbusse publient malgré tout pendant la période.



La Peur, Gabriel Chevallier, 1930. © Le Livre de Poche

**FICTIONNALISATION,
POLITISATION
ET DIVERSIFICATION**

Celle-ci est marquée par une triple tendance, qui s'observait déjà en fin de conflit mais qui devient plus nette encore passé 1918. Le livre de guerre en prose dans les années 1914-1918 était encore largement dominé par les différents genres du réel (journaux, récits...). La littérarisation du récit ou du journal, souvent

retravaillé à partir d'un matériau brut comme chez Maurice Genevoix ou encore chez Ernst Jünger en Allemagne avait constitué une première étape. La transformation de l'expérience vécue, pendant les années de guerre, en fiction, notamment chez Barbusse, Dorgelès ou encore Fritz von Unruh, poursuit en l'approfondissant un travail d'hybridation et de littérarisation de l'écriture de la guerre. À partir de la seconde moitié des années vingt, et notamment

à la fin de celles-ci, le roman de guerre triomphe sur le marché éditorial, même lorsqu'il s'agit de fiction laissant transparaître la propre expérience de l'auteur, comme dans le cas de *La Peur* (1930) de Gabriel Chevallier. Ce processus de fictionnalisation est une des raisons qui amène Jean Norton Cru à proposer en 1929 avec *Témoins* et l'année suivante avec *Du témoignage*, une analyse normative du corpus testimonial français très critique à l'égard de la littérarisation et de la fictionnalisation de l'écriture de guerre. Il ne l'est pas moins avec ce qu'il identifie également comme étant un grand danger, à savoir une politisation excessive.

La seconde tendance qui s'observe après 1918 est de fait celle d'une politisation marquée du livre de guerre. Pour être tout à fait juste, la dimension politique du témoignage comme de la poésie de guerre est déjà bien présente dès 1914 mais elle se coule alors généralement dans le moule du patriotisme. La fin de la guerre se traduit par la publication d'ouvrages à la tonalité plus critique, voire franchement pacifiste. Nombre de livres qui avaient été censurés ou bien dont les auteurs avaient d'eux-mêmes retenu la publication peuvent sortir en 1919 ou 1920. Il en va ainsi de *Clavel soldat* et *Clavel chez les majors* de Léon Werth, parus en 1919. *Le valet de Gloire* (1923) de Joseph Jolinon n'hésite pas à aborder frontalement la question des mutineries. En Allemagne, les années 1919-20 voient également la parution de nombreux ouvrages marqués par le pacifisme. La littérature devient dès lors un terrain d'affrontement autour du sens à donner à la guerre, qui s'exacerbe à la fin des années vingt et au début des années trente avec des romans tels qu'*À l'Ouest, rien de nouveau* (1929) d'Erich Maria Remarque, *Adieu à tout cela* (1929) de Robert Graves ou encore *Le grand troupeau* (1931) de Jean Giono. En Allemagne, le succès du roman de Remarque est néanmoins contrebalancé par des succès comparables d'auteurs franchement nationalistes comme Erich Edwin Dwinger ou Werner Beumelburg. Cette pluralité des points de vue politiques sur la guerre s'inscrit aussi dans une troisième tendance du livre de guerre des années vingt et trente,



Composition publicitaire pour *À l'Ouest, rien de nouveau*, du romancier allemand Erich Maria Remarque et ses traducteurs, au moment de sa parution en France. © Henri Martinie / Roger-Viollet

qui est celle de la diversification. La traduction rend ainsi disponibles des livres qui donnent le point de vue de l'ennemi. En Suisse, certains livres allemands avaient pu être traduits en français et inversement pendant la guerre, mais leur diffusion avait été entravée. L'apaisement des tensions dans les années vingt permet d'envisager plus sereinement le passage d'une langue à l'autre. Le premier roman d'un ancien combattant allemand traduit par un éditeur français est *Opfergang* de Fritz von Unruh, traduit en 1923 sous le titre *Verdun*. À la fin de la décennie, les éditions Valois lancent la collection *Combattants européens* dont la ligne éditoriale est « La guerre vue, vécue, jugée par ceux qui l'ont faite, sur tous les fronts et qui ont pressenti l'amitié euro-

péenne » avec des auteurs tchèques, portugais, autrichiens, allemands... Ils publient notamment Sofia Ferdochenko, une infirmière russe. Du combattant des tranchées, le regard se déplace vers les femmes à l'arrière chez Ernest Pérochon (*Les gardiennes*, 1924), les civils occupés chez Maxence van der Meersch (*Invasion 14*, 1935), le front d'Orient (Roger Verceel, *Capitaine Conan*, Prix Goncourt 1934) ou la guerre aérienne (Joseph Kessel, *L'équipage*, 1923).

GROUPES PRIMAIRES ET ANTI-HÉROS

Malgré cette diversification notable de l'écriture de la guerre, qui rend mieux compte de la variété des vécus, l'expérience combattante

demeure au cœur du travail littéraire de l'entre-deux-guerres. Les plus grands succès de cette littérature sont des romans qui mettent en scène des soldats des tranchées. *À l'Ouest, rien de nouveau* d'Erich Maria Remarque, paru en feuilleton en 1928, puis en volume l'année suivante à grand renfort de publicité, en est le meilleur exemple. Le bandeau du livre porte ces mots : « Le livre de Remarque est le monument de notre soldat inconnu. Écrit par tous les morts ». Il atteint rapidement le million d'exemplaires vendus en Allemagne et s'arrache également en traduction (dans plus de cinquante langues). Le livre est immédiatement porté à l'écran à Hollywood par Lewis Milestone. De nombreux livres de guerre connaissent une transposition similaire, comme *Quatre de l'infanterie* (1931) de Georg Wilhelm Pabst, adapté du roman de Ernst Johannsen, ou encore *Les Croix de bois* (1931) de Raymond Bernard.

La plupart de ces romans proposent deux trames narratives – qui du reste ne s'excluent pas et se retrouvent parfois combinées – qui s'imposent dans la manière de raconter la Grande Guerre et plus largement les guerres. La première est celle du « groupe primaire ». Le roman suit alors généralement un petit groupe de soldats. Cette trame est particulièrement adaptée à la description de la guerre des tranchées et des grandes batailles, les historiens ayant depuis souligné l'importance capitale de ces groupes dans la ténacité combattante. Elle permet de raconter la camaraderie, mais aussi de mettre en avant les différentes classes sociales confrontées à la guerre, les relations complexes entre les supérieurs et leurs hommes, la variété des destins de guerre (blessures, folie, mort...) et des affects (courage, terreur, souffrance...). Le livre de Remarque met ainsi en scène autour du lycéen Paul Bäumer, d'autres étudiants, un cordonnier, un extracteur de tourbe, un serrurier, un fermier, un caporal ancien postier et un lieutenant... L'autre trame narrative la plus courante après la guerre est celle portée par un anti-héros. Il permet de renverser précisément les clichés à l'œuvre pendant le conflit, qui faisaient du simple combattant un

Jaroslav Hašek

Les Aventures du brave soldat Švejk

Traduction nouvelle de Benoît Meunier
Édition de Jean Boutan



Les Aventures du braves soldat Švejk, Jaroslav Hašek. © Folio Classique

héros, grandi par son expérience et sanctifié par son sacrifice. La figure inversée du antihéros permet de ridiculiser l'armée, tourner en dérision les supérieurs comme c'est par exemple le cas pour *Les Aventures du brave soldat Švejk pendant la Grande Guerre* (1921-23) de Jaroslav Hašek. Bardamu, dans le *Voyage*

au bout de la nuit (1932), est le témoin ballotté de l'horrible absurdité de la guerre, présentée par Céline comme une boucherie dénuée du moindre sens. On n'apprend rien à la guerre, comme le soulignent Dorgelès et Walter Benjamin, et nombre de romans de guerre sont dès lors des subversions du roman d'appren-

tissage. Ils se terminent dans la mort, la souffrance ou la folie, sans qu'il soit possible d'être positivement transformé par l'affrontement.

Le antihéros, c'est aussi celui qui, comme le narrateur de *La Peur* (1930) de Chevallier, réalise que, pendant la guerre, les mots n'ont plus de sens et « que héros voulait dire victime. » Cette transformation du soldat en victime devient dès lors l'un des grands lieux communs de la littérature de la Première Guerre mondiale.

Ainsi, si le roman de guerre de l'après 1918 peut conserver certains topoï des années 1914-1918, comme la camaraderie du front ou la ténacité des combattants dans la « catastrophe terne » (Léon Werth) qu'est la guerre, il s'opère après 1918 un certain nombre de mutations, pour certaines déjà perceptibles pendant le conflit.

Parmi les points communs entre les années 1914-1918 et les années post-1918, les expériences sont au cœur de la littérature de guerre au sens large et tout particulièrement, parmi elles, les expériences combattantes. L'aura de « l'écrivain combattant » est aussi conservée dans l'après-guerre, même quand le sens et la forme des écrits changent. Le fait d'avoir « fait la guerre » reste un puissant moyen de légitimation de l'écriture, même si celle-ci est toute poétique ou fictionnelle, comme si la valeur de l'auteur dépendait au moins autant, sinon plus, du passage par la forge du front que du talent propre.

La nature hybride de la prose combattante, déjà en germe pendant le conflit, s'affirme de plus en plus. De ce brouillage des genres, notamment entre récit et fiction, émerge progressivement un « roman de guerre » nourri de l'expérience de son auteur. Cette fictionnalisation permet aussi aux auteurs de s'aventurer sur des terrains plus larges que la seule étroite bande de tranchées et de no mans' land qui traversa l'Europe en guerre. Elle se double d'une politisation qui peut prendre une dimension critique plus affirmée que pendant le conflit. La mutation est opérée dans les années trente qui ouvrent, après les années 1914-1918, une seconde période particulièrement féconde pour la littérisation du conflit. ■

LES ENJEUX DE LA CREATION ARTISTIQUE



ONAC-VG

Équipes du Département mémoire et citoyenneté et des hauts lieux de la mémoire nationale du ministère des Armées

Lieux de déshumanisation et de terreur, les camps et leurs antichambres sont aussi des lieux de production artistique dans lesquels les déportés s'emploient à créer. Leurs œuvres sont autant de témoignages pour la postérité qui rendent compte de la réalité de l'univers concentrationnaire, affirment des idéaux et l'irréductible humanité de leurs auteurs. Elles constituent aujourd'hui de véritables outils de transmission mémorielle.

Les représentations artistiques de l'univers concentrationnaire sont multiples et les arts ont donné à la mémoire des outils de transmission devenus aujourd'hui des classiques, tels les poèmes et les chants de la déportation, les grands témoignages littéraires ou les monuments. Certaines prises de distance artistique plus récentes, recourant notamment à la dérision pour mieux appréhender la réalité concentrationnaire, firent toutefois polémique. L'accueil réservé au film *La vie est belle* de Roberto Benigni, en 1997, en témoigne. De fait, certains l'accusèrent de donner de l'horreur concentrationnaire une vision outrancièrement éthérée ou euphémisée.

À ces réserves actuelles, on peut identifier plusieurs causes bien compréhensibles. Les arts, notamment la musique, furent en effet utilisés par les Allemands pour masquer leurs crimes, faire marcher les corps épuisés ou par simple sadisme avant, voire pendant, les exécutions ou les exterminations de masse. Le tango de la mort joué lors du massacre de 6 000 Juifs par des SS en 1943, dans les collines entourant le camp de Janowska, près de Lviv (ville actuelle d'Ukraine alors polonaise), en est un exemple, qui ne doit cependant pas masquer le rôle fondamental que joua la musique dans la transmission de ces mémoires, du Chant des marais à la symphonie n°13 de Dmitri Chostakovitch, construite autour du poème de Evgueni Evtouchenko dédié notamment aux victimes du massacre de Babi Yar.

Les arts furent en effet également, et peut-être même avant tout, une arme dans les mains des victimes du nazisme pour résister à la dés-

humanisation, notamment dans les camps. Ils constituèrent alors un véritable manifeste d'humanité face à une idéologie totalitaire dont le but suprême, au-delà peut-être de l'extermination, était la légitimation définitive de leurs actes par la chosification de leurs victimes et la négation de leur droit à l'existence. À ce défi lancé au présent comme à l'avenir par les génocidaires, les arts surent répondre en devenant un formidable

outil de transmission de la mémoire des victimes de la persécution, de la répression et de l'extermination.

L'Office national des anciens combattants et des victimes de guerre (ONAC-VG), principal opérateur de mémoire du ministère des Armées, entretient, gère et valorise aujourd'hui plusieurs lieux porteurs de cette mémoire : l'ancienne prison de Montluc (69), l'ancien camp de



Dessin de Gaston Morisse, réalisé au camp de Buchenwald. © Collection Musée de la Résistance nationale



Maquette d'un bateau réalisé par un déporté de l'annexe d'Obernai / CERD.2013.0.244. © CERD

concentration de Natzweiler-Struthof (67), l'ancien lieu d'exécution du Mont Valérien (92), le mémorial des martyrs de la Déportation (75) ainsi que des nécropoles nationales. Lieux de création artistique clandestine durant la Seconde Guerre mondiale, ils sont aujourd'hui des lieux d'hommage, mais également de transmission de cette mémoire et des valeurs de la République, dont les camps d'internement, de concentration et les centres de mise à mort furent une cruelle et radicale négation.

TÉMOIGNER DE CE QUE L'ON EST

Affirmer son identité, en laisser une trace sur tous les supports disponibles, pour ses proches ou les passants, lorsque le camp broie la mort plus ou moins imminente oblige à se concentrer sur l'essentiel : voici l'une des principales missions de l'art pour les victimes de la persécution et de la répression sous l'Occupation. Les graffitis laissés par les hommes enfermés dans l'ancienne chapelle

du Mont Valérien, dernier lieu de vie avant l'exécution pour certains résistants ou otages fusillés sur le site, témoignent de cette volonté farouche d'être, par-delà un système qui nie ce droit. Un nom ou une date suffisent alors à susciter le souvenir. La prison de Montluc offre des exemples similaires. Les gravures dans la pierre aident ces lieux à hurler en silence.

Les lettres laissées par les fusillés ou les internés attestent également d'une même volonté de témoigner de soi, associée naturellement à celle de laisser à sa famille le plus bel adieu possible. Les lettres des fusillés du Mont Valérien permettent ainsi d'appréhender la tragédie de la mise à mort dans toute son intimité.

Ces paroles sont remplies d'amitié et d'amour pour les êtres les plus chers, elles les incitent à se reconstruire voire, comme indirectement la lettre de Missak Manouchian à Mélinée, à le faire sans haine pour le peuple allemand. Il s'agit d'objets d'histoire mais aussi de vecteurs de mémoire d'une rare intensité, que l'ONAC-VG utilise naturellement aujourd'hui pour faire

se rencontrer le passé et le présent par l'identification la plus intime.

Le dessin ensuite, et notamment le portrait, permet de fixer sur tous les supports possibles l'individu, là où les SS aimeraient voir un *stück*, terme allemand qui, notamment employé par Germaine Tillion dans son œuvre *Verfügbar aux enfers*, pourrait se traduire par « morceau », « objet » ou « chose » vidée de son humanité. En témoignent notamment les portraits réalisés par France Audoul au camp de Ravensbrück, Hans Bellmer ou Robert Liebknecht, entre beaucoup d'autres, au camp d'internement et de transit des Milles, ou comme les peintures du prêtre déporté Jean Dalgaut à la prison de Trèves.

La broderie du résistant limayen Abel Plisson, membre du réseau « Buck-Master » et fusillé le 31 mars 1944 à l'âge de 22 ans au Mont Valérien, constitue également, outre un témoignage des raisons de son engagement, un éclairage sur l'intime. Les noms des membres de sa famille, entourés de cœurs, témoignent ainsi

d'une volonté d'exprimer l'essentiel pour la dernière fois. Cette pièce exceptionnelle, réalisée dans les conditions matérielles et psychologiques extrêmes d'un internement à la prison de Fresnes précédant son exécution, est aujourd'hui intégrée au patrimoine national.

Ainsi, l'affirmation de soi ou de l'irréductible humanité des individus constitue en elle-même une forme de résistance face à la machine totalitaire nazie. Cette dernière, en réduisant l'homme à une catégorie, aimerait transformer le réel en une représentation idéologique. Le témoignage d'un vécu au sein de l'univers concentrationnaire, dans les centres de mise à mort ou dans leurs antichambres, constitue également un acte de résistance, projeté non seulement dans le présent, mais aussi vers l'avenir.

RENDRE COMPTE DE CE QUE L'ON VIT

Témoigner des conditions d'existence et des exactions subies dans les camps de concentration ou leurs antichambres constitue un objectif majeur de celles et ceux qui osèrent prendre la plume, le crayon, le pinceau de fortune ou l'instrument face à la répression et aux persécutions. Certains devinèrent très tôt le dessein nazi d'effacer toutes traces des crimes commis et celui de leurs thuriféraires futurs d'en nier ou d'en relativiser l'existence.

Les esquisses réalisées par Henri Gayot, résistant interné à la prison de Montluc puis déporté *Nacht und Nebel* [ndlr : littéralement « nuit et brouillard », terme utilisé pour désigner la déportation dans le plus grand secret, de certains ennemis du Reich] au camp de Natzweiler-Struthof, sont autant un témoignage de terribles conditions de vie qu'une accusation contre les gardiens des camps. Les croquis réalisés par Boris Taslitzky et Léon Delarbre au camp de Buchenwald, ou par Violette Rougier-Lecoq à Ravensbrück, entrent dans les détails les plus abjects d'un quotidien déshumanisant, où chaque geste témoigne d'un indispensable compromis entre la survie et l'humanité. Dans un autre registre, l'ennui et l'absurdité de l'internement au camp des Milles ont été saisis par



Page du manuscrit de Germaine Tillion, réalisé à Ravensbrück, 1944. Illustration de France Audoul. © Collection du Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon

les artistes enfermés en nombre sur place, de 1940 à 1942, tout comme par Franck Séquestra lors de sa détention à la prison de Montluc.

La pièce écrite par Germaine Tillion au camp de Buchenwald, *Le Verfügbar aux Enfers*, ironiquement inspirée de l'opérette d'Offenbach *Orphée aux Enfers*, retrace la condition de Stück, d'objet constamment disponible, des déportés *Nacht und Nebel* dont elle est. L'humour utilisé par les déportés pour témoigner de leurs conditions, mais aussi résister au broyage concentrationnaire est, dans bien des cas, d'une noirceur difficilement imaginable aujourd'hui. Défense psychologique fondamentale pour qui voulait survivre, cet

humour comme mise à distance du réel irrigue de nombreuses œuvres laissées par les déportés et les victimes des répressions et persécutions nazies.

MANIFESTER SES CONVICTIONS

Les chants composés par des déportés sur leurs conditions laissent souvent place à un avenir radieux, tel le dernier couplet du *Chant des Marais* ou de la *Voix du Rêve* d'Arthur Poitevin, déporté au camp de Natzweiler-Struthof. Il peut s'agir d'une manière de sublimer le quotidien, mais c'est aussi un moyen d'affirmer que le système concentrationnaire n'a pas annihilé en soi l'espérance, notamment religieuse



Graffiti de Louis Calmel, Mont Valérien. © Bourdon, ONAC-VG

ou politique, à l'âge des idéologies. L'acte de création artistique, réalisé dans des conditions aussi extrêmes, souvent au nez et à la barbe des gardiens et avec les faibles moyens du bord, est en lui-même un acte politique, qu'il affirme explicitement ou non une conviction religieuse ou laïque.

Les cultes et les activités politiques ont pu se maintenir dans certains camps et lieux de persécutions, soutenus par les églises et les partis. Le cas du prêtre Jean Daligaut, interné à Trêves puis déporté *Nacht und Nebel* à Dachau, est un exemple parmi beaucoup d'autres. Ce dernier fit de certains de ses dessins des témoignages de foi. On retrouve également dans les graffitis de Montluc ou du Mont Valérien le témoignage des causes défendues et une forte politisation des derniers instants vécus. Les deux tiers des fusillés du Mont Valérien étaient en effet communistes.

Cette affirmation de convictions (ou la simple dénonciation des convictions de l'opresseur) est un objectif extrêmement répandu dans l'usage de l'art émanant de l'univers concentrationnaire. Elle marque souvent la

continuation d'une Seconde Guerre mondiale vécue comme profondément idéologique au cœur même de l'univers concentrationnaire, et y confisque aux geôliers leur victoire.

TRANSMETTRE AUJOURD'HUI PAR LES ARTS

Actes fondamentaux de résistance, les œuvres d'art réalisées dans le système concentrationnaire sont aujourd'hui des outils précieux de transmission pour l'ONAC-VG. Les arts comme vecteur sont d'ailleurs au centre des actions mémorielles de l'office.

Si la représentation par les internés eux-mêmes de l'univers concentrationnaire constitue en effet un témoignage de leur expérience de vie, elle permet aujourd'hui de transmettre ces mémoires sous un prisme artistique qui interpelle tout particulièrement le jeune public. Par le biais de visites thématiques, d'ateliers pédagogiques ou encore de lectures théâtralisées, ces représentations artistiques de l'univers concentrationnaire permettent ainsi aux internés eux-mêmes de prendre la parole et aux héritiers de cette histoire de se

l'approprier sous une nouvelle forme. Véritable outil pédagogique, l'œuvre d'art permet d'éveiller les consciences et de transmettre l'histoire et les mémoires liées aux politiques de répression et de persécution, tout en expliquant ce qu'elles disent de l'Homme. L'atelier pédagogique « Art pour mémoire », proposé par le Centre européen du résistant déporté (Struthof), permet ainsi par exemple aux élèves d'analyser les différents modes de transmission de la mémoire, tout en donnant des clefs d'analyse d'images. Cet atelier se base sur la confrontation entre les œuvres de l'artiste contemporain Jean-Jacques Morvan et la réalité historique des photographies sur lesquelles il a construit son travail.

Hier comme aujourd'hui, les arts permettent donc de témoigner, dénoncer, voire transmettre l'histoire et les mémoires des conflits contemporains. À l'heure de la disparition des témoins, le vecteur artistique représente un outil pédagogique précieux qui permet de libérer la parole, mais aussi de réaffirmer la réalité de ces crimes et la souffrance de ceux qui en ont été collectivement les victimes. ■

LA MUSIQUE JUIVE DANS L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE



Laetitia Petit

Maître de conférences HDR en psychologie clinique, Aix-Marseille Université. Accueil en délégation à Aix-Marseille Université, CNRS PRSM, Marseille, France

Pendant la Seconde Guerre mondiale, dans les camps de concentration, la musique est un élément fondamental. Instrument de terreur et d'oppression exploité par les bourreaux, elle offre dans le même temps aux victimes des moyens de résistance. L'exemple du camp de Terezin est particulièrement évocateur de cette dualité.

L'exposé développé ci-après se limite à la période de la Seconde Guerre mondiale et prend pour exemple la pratique de la musique à Auschwitz, à la fois camp de concentration et lieu d'extermination. Alors qu'un grand nombre de Juifs se faisaient assassiner à Auschwitz 2 (Birkenau), Auschwitz 1 et 3 étaient quant à eux des camps de concentration et de travail. L'étude s'intéresse aussi plus particulièrement à l'activité de composition musicale dans un camp de transit, celui de Terezin. Elle illustre le problème de l'instrumentalisation de l'art pris dans les enjeux toujours complexes de la sublimation, qui l'amène notamment à se confondre avec la culture.

INSTRUMENTALISER ET CONFISQUER LA MUSIQUE

On sait que la musique était l'art prioritairement instrumentalisé dans les camps, notamment à cause de son caractère ambigu pouvant conduire à un mouvement de désaveu de la mort (Quignard). À ce propos, Jean Améry, résistant rescapé des camps de concentration, rapporte que « ce qui se produisait d'abord, c'était l'effondrement total de la représentation esthétique de la mort. Il n'y avait pas de place à Auschwitz pour la forme conçue dans la forme littéraire, philosophique et musicale. [...] La mort en perdait finalement sa teneur spécifique sur le plan indivi-

duel aussi. [...] Des hommes mourraient partout, mais la figure de la Mort avait disparu » (Dossier pédagogique de l'opéra *Der Kaiser Von Atlantis*, 2014, p. 29). La musique, aussi impensable que cela puisse paraître, semblait pouvoir s'abstraire de contextes aussi atroces. Commandés par les nazis, les orchestres accompagnaient les déportés dans les chambres à gaz ou accueillaient les arrivants. Aussi, l'une des fonctions des Juifs consistait à nourrir le public allemand de cette langue qui traverse les frontières et, chaque dimanche après-midi, l'orchestre d'Auschwitz, composé d'une quarantaine de femmes, donnait un concert pour les SS.



L'orchestre du camp d'Auschwitz, constitué de déportés, accompagne le départ des détenus au travail. Pologne, 1942-1944. © Mémorial de la Shoah



Joseph Goebbels, ministre de la propagande, prononce un discours devant des représentants du monde de la presse et des arts, 28 novembre 1936. © AKG-images

L'ATTAQUE DE LA LANGUE À TRAVERS LA MUSIQUE

Pour comprendre le mouvement d'instrumentalisation de la musique dans les camps par les SS, ainsi que le statut de la dissonance sous le III^e Reich, quel qu'en soit le support d'expression, et ici en particulier « la langue musicale », posons deux repères incontournables. Le premier est la définition de l'Allemagne comme « le pays de la musique » (*Deutschland, das Land der Musik*) car c'est bien en tant que langue que la musique pose problème. En utilisant habilement la vulgate de « la musique, langage qui ignore les frontières », la langue finit par être unique, Une, celle du *Deutschland über alles* « L'Allemagne au-dessus de tout ».

Le second repère correspond à la mise en place de la machine administrative orientée vers l'éradication du peuple juif en Allemagne. Le 7 avril 1933, entre en vigueur la loi dite de « Reconstitution de l'administration » qui exclut les Juifs et les opposants politiques de la fonction publique, des universités et du gouvernement. Elle instaure également l'obligation pour les musiciens de tendre vers une « plénitude d'humanité ». Cette plé-

tude ici imposée serait impossible sans relation intime du musicien individuel à la vie musicale de son peuple, ce dernier étant entendu comme la réunion de tous ceux dont le destin est lié par une même origine, une même histoire, une même culture, une même patrie et une même langue, excluant ainsi les Juifs et les étrangers conformément au credo nazi. Ce concept de *Vollmenschentum* (plénitude d'humanité) constituera l'année suivante l'une des bases idéologiques de la fondation de la *Reichsmusikkammer* (Chambre de la musique du Reich), qui justifie l'exclusion des artistes refusant de se soumettre à la conception nazie des rapports entre l'art et le peuple (*Volk*). Instauré par le III^e Reich, un contrat est signé le 20 mai 1933, qui permet aux Juifs d'exercer leur art « entre eux », sous la « protection » des nazis. Précisons qu'en 1933, cette règle n'exclut pas seulement les Juifs, mais bien tous ceux qui refusent de se soumettre à cet idéal.

Commence alors la « ghettoïsation » des Juifs et de la culture dissidente, qualifiée de « dégénérée », qui s'oppose désormais à la culture d'État. Ce qualificatif de « dégénéré » découle de la condamnation par les nazis de certaines formes d'art. La Chambre

de la musique du Reich décide en effet de ce qui appartient à la Musique d'État et de ce qui appartient à la musique condamnée. Est qualifiée de dégénérée toute musique considérée comme d'origine juive, faisant référence au jazz ou jugée dissonante. Sont donc dégénérés la musique « nègre », le jazz, mais aussi la comédie musicale ou le cabaret.

TEREZIN, UN CAMP POUR LES ARTISTES ET INTELLECTUELS JUIFS

Si la musique fut instrumentalisée par les SS, un très fort mouvement de résistance a vu le jour, notamment chez les compositeurs qui trouvèrent le moyen d'écrire dans les camps, et en particulier à Terezin. Ces compositions répondent directement aux propos de Jean Amery puisqu'il s'agit dans ces œuvres de rendre à la mort ses vertus structurantes et humanisantes. Les deux compositions évoquées ci-dessous sont les œuvres de deux musiciens juifs déportés à Terezin, nom du camp de la ville de Theresienstadt (située en Pologne, au nord-ouest de Prague). Ce lieu fait exception pour au moins deux raisons. Terezin est un camp qui regroupe exclusivement des Juifs, ar-



Exposition « Entartete Musik » (musique dégénérée), Düsseldorf, 1938. © Ullstein Bild / Roger-Viollet

tistes et intellectuels. On peut donc le concevoir comme un espace où se perpétue une vie culturelle juive. De plus, Terezin n'est ni un camp de concentration, ni un lieu de mise à mort systématique. Au-delà de sa fonction de vitrine, l'issue obligatoire est pourtant bien l'extermination. Terezin peut donc se définir comme un camp de pré-extermination.

Ce camp finit enfin par recevoir la visite de la Croix-Rouge. Il sert de décor, en août 1944, au film documentaire sur la zone de peuplement juive *Le Führer donne une ville aux Juifs* de Kurt Gerron. S'il donne à voir la vie culturelle et artistique, alibi de ce ghetto présenté comme « modèle », il sert tout simplement de vitrine pour la propagande nazie. Pour ne donner qu'un exemple, l'exécution de l'opéra pour enfants *Brundibar* de Hans Krása en juin 1944 pour la Croix-Rouge, et mettant en scène artistes musiciens et enfants, fut suivie d'une déportation vers Auschwitz le 16 octobre 1944. La totalité des artistes ayant participé à *Brundibar*, mais aussi tous les autres musiciens furent assassinés, à l'exception de Karel Ancerl, chef d'orchestre.

Il semble qu'une vingtaine d'opéras aient été composés dans le ghetto. Hans Krása, né à Prague et qui suivit la formation d'Alexandre Von Zemlinsky puis d'Albert Roussel à Paris, avait initialement écrit *Brundibar* en 1938, en collaboration avec Adolphe Hoffmeister, auteur progressiste d'avant-garde. Il avait commencé les répétitions de *Brundibar* dans les orphelinats avant sa déportation. Arrivé à Terezin, il réécrivit complètement la partition en tenant compte des rares instruments qui se trouvaient sur place et réunit les enfants de Terezin pour les répétitions et les représentations (10 instrumentistes, 10 solistes et un chœur de 40 enfants). Si cette œuvre était destinée aux enfants, son intention était surtout portée sur la nécessité de la transmission et de la mémoire. Pourtant, des raisons plus profondes méritent d'être examinées. Écrire pour des enfants revient dans le cas qui nous occupe à résister à l'attaque de la langue, à sa confiscation, à redonner à la langue musicale, à défaut de la langue parlée et écrite, sa puissance expressive, précisément par son caractère « dégénéré », c'est-à-

dire spontané, pulsionnel. *Brundibar* (le Ronchon, symbole de l'oppression nazie), allégorie mettant en scène la victoire sur un tyran qui pouvait faire écho à l'oppression vécue par les détenus, sera donné 55 fois à Terezin en 9 mois. L'argument présente une sœur et un frère orphelins de père, Aninka et Pepicek. Leur mère est malade et le médecin recommande du lait. Mais les enfants n'ont pas d'argent. Voyant *Brundibar* s'enrichir en jouant de l'orgue de Barbarie, ils décident de chanter. Mais *Brundibar* étouffe leurs chants avec son orgue de Barbarie. Avec l'aide des enfants des rues, d'un oiseau vif, d'un chat gourmand et d'un chien savant, Aninka et Pepicek vont s'allier pour couvrir le chant de l'orgue de Barbarie. L'humour, la dérision jusqu'au cynisme, la vivacité, une force pulsionnelle exceptionnelle dominent dans cette écriture musicale.

La question de la transmission et de l'attention portée aux enfants n'est évidemment pas spécifique du contexte de captivité. Elle s'est posée de manière renforcée bien avant que la guerre ne fût déclarée. Des orphelinats furent en effet organisés



Représentation de l'opéra pour enfants *Brundibar*. © Yad Vashem

en Tchécoslovaquie ; sorte d'alternative, à la limite de la légalité, afin de maintenir la transmission malgré l'oppression nazie. Arrivés à Terezin, ces enfants furent à nouveau pris en main par le Conseil des anciens de Terezin. Une résistance à l'instrumentalisation de la musique par les SS permit donc à cette dernière de devenir, à son tour, un instrument de la résistance contre l'anéantissement.

« RÉSISTER À LA CONFISCATION SYMBOLIQUE DE LA MORT »

Un autre opéra est exemplaire de ce mouvement de renversement. Résister à la confiscation de la fonction symbolique de la mort est certainement ce qui caractérise le premier geste de l'opéra de Viktor Ullmann, *Der Kaiser Von Atlantis*. Ullmann remet en effet son opéra composé en cachette durant la captivité, ainsi que toute son œuvre, à son ami le professeur Emil Utitz qui tenait la bibliothèque de Terezin, avec conseil de confier le matériel au docteur Adler

s'il ne revenait pas après la guerre. À la fin de sa partition, il écrit : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort, donc pas longtemps. 22 août 1944 ». Ullmann fut en effet assassiné avec sa troisième femme, Elisabeth, le 16 octobre 1944 en même temps que son librettiste, Petr Kien, aussitôt arrivés à Auschwitz Birkenau.

Dans ce chef-d'œuvre, Viktor Ullmann qui suivit l'enseignement d'Arnold Schoenberg et d'Alexandre Von Zemlinski, ainsi que son librettiste Petr Kien, mènent une réflexion sur le pouvoir et la mort au XX^e siècle. L'intrigue est centrée sur l'intrication du pouvoir et de la mort, lorsque les sujets ne sont ni vivants, ni morts, mais des *morts-vivants*. Le désordre et la confusion règnent dès lors que le Kaiser a désavoué la mort et donc son pouvoir, mais Viktor Ullmann et Petr Kien s'efforcent de représenter la mort qui, en reprenant sa fonction, ouvre une fenêtre de lumière et d'utopie. Si Dieu n'est jamais

cité dans cette œuvre, l'Empereur Overall l'évoque pourtant à la fin de l'opéra, « Suis-je encore un homme ou la machine à calculer de Dieu ? » La mort propose alors au Kaiser de se sacrifier « en mourant le premier de la nouvelle mort ». La mort reprend ainsi son pouvoir et donc rétablit, par un renversement, la qualité humaine des personnages, dans leur finitude.

Il y a fort à parier qu'en écoutant la musique composée dans les camps, dont deux œuvres seulement ont été citées ici, on y entend des éléments qui la différencient définitivement d'une langue unique et consonante, répondant à l'idéal du III^e Reich. Rien ne saurait jamais remplacer l'écoute des œuvres, celles de Viktor Ullmann, Hans Krása, Pavel Haas, Gideon Klein et de tant d'autres qu'il faudrait ici nommer ; mélodies qui redonnent à la mort son pouvoir et travaillent la langue afin qu'elle intègre une idée de l'Autre, toujours dissonante. ■

RUPTURES ET BOULEVERSEMENTS APRÈS LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE



Catherine Wermester

Maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Ils étaient anarchistes, anticonformistes et extravagants. Les artistes Dada expriment la perte de sens et la faillite d'un monde qui disparaît dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. Au lendemain de celle-ci, le mouvement ouvre la voie à de nombreux bouleversements artistiques qui aspirent à poser les fondements d'une société nouvelle.

1914-1918 marque l'entrée véritable de l'Europe dans le XX^e siècle. Laissant à sa suite un champ de ruines, terme entendu aux sens propre comme figuré, et des millions de morts, la Première Guerre mondiale teinte la période qui suit d'un sentiment de deuil et de perte irréparable sensible dans les arts. Mais les années 1920, qui sont le théâtre de changements fondamentaux en matière d'organisation de la société, de politique et de mœurs, sont aussi caractérisées par un intense désir de renouveau. Pour l'avant-garde en particulier, cette fraction la plus novatrice de l'art dont les œuvres visent à être simultanément esthétiques et politiques, la guerre étant venue à bout du vieux monde, le moment semble arrivé où l'art et l'histoire pourront désormais avancer de concert. L'un se mettra au service de l'autre qui, de son côté, créera les conditions nécessaires à l'accomplissement de l'utopie indifféremment artistique et révolutionnaire du premier.

« SAUVER LES HOMMES DE LA FOLIE FURIEUSE »

Le mouvement dada apparaît en pleine guerre, dès 1916, et plus particulièrement en Suisse où, à partir de 1915, des artistes, poètes et photographes se retrouvent. Ils sont expressionnistes, futuristes ou encore cubistes et, venus de toute l'Europe, rejoignent Zurich, centre déjà très cosmopolite. Au même moment, les soldats s'affrontent avec les armes les plus meurtrières jamais connues. La mort vient de la terre, mais aussi du ciel, pour frapper les hommes entassés dans les tranchées avec les rats. Ignorant les nationalismes et la propagande haineuse qui dresse les peuples les uns contre les autres, Dada rassemble des

Allemands, comme Richard Huelsenbeck, Hans Richter, Walter Serner, ou encore Christian Schad, des Roumains, comme Tristan Tzara et Marcel Janco,

des Suisses, comme Sophie Taeuber, un Alsacien, Hans/Jean Arp, et bien d'autres. Âgés d'à peine vingt ans ou d'un peu plus, ils inventent en pays



General A German officer with a helmet pointed, holding in one hand a velo saddle and in the other a blood-maculee sword. Behind him, ruins. George Grosz, 1919. © Private Collection Luisa Ricciarini / Bridgeman © The estate of George Grosz, Princeton, NJ. / ADAGR Paris, 2022



Jean Arp, *Before my Birth*, 1914 (collage). © Private Collection / Bridgeman Images © ADAGP, Paris, 2022

neutre le « Mouvement Dada ». L'histoire du choix de « Dada », mot susceptible de résonner dans toutes les langues sans pouvoir être figé dans une définition précise, a connu plusieurs versions, ce qui n'étonne guère de la part d'un mouvement soucieux de toujours brouiller les pistes. La légende veut qu'il ait été trouvé par hasard, dans le dictionnaire Larousse. La question des conditions d'émergence du nom, ordinairement cruciale pour les historiens de l'art, est secondaire pour les artistes et les poètes. Hans Arp l'affirmera en 1921 : « Je suis persuadé que ce mot n'a aucune importance et qu'il n'y a que des imbéciles et des professeurs espagnols qui puissent s'intéresser aux dates ».

Bien qu'il soit contemporain de la guerre, Dada ne saurait cependant être considéré comme l'une de ses consé-

quences. La révolte en effet couve avant, dans les manifestes futuristes appelant à accélérer la destruction du monde ancien, et d'une autre manière dans les poèmes et peintures expressionnistes qui célèbrent le pourrissement des valeurs occidentales, rêvent d'un ailleurs et de l'émergence d'un monde nouveau, plus spirituel. Dans ce contexte, la guerre qui s'annonce est crainte autant que désirée. Une fois commencée, elle catalyse, amplifie et, par sa violence inattendue, transforme le rejet en insurrection radicale. En 1948, Arp se souvient : « À Zurich, désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux Beaux-Arts. Tandis que grondait dans le lointain le tonnerre des batteries, nous collions, nous récitions, nous versifions, nous chantions de toute notre âme. Nous cherchions un art élémentaire qui devait, pensions-nous, sau-

ver les hommes de la folie furieuse de ces temps ». Mouvement sans programme, polymorphe et iconoclaste, jugé tantôt scandaleux ou incompréhensible, régressif, gratuit, ou encore puéril, Dada n'est pas un caprice, mais bien davantage, selon Tristan Tzara, « l'expression d'une très forte douleur des adolescents, née pendant la guerre de 1914 et pendant la souffrance ». Le sabotage qu'entreprend Dada, pour contrer l'action du patriotisme et la sacralisation de l'art enrôlé par la propagande guerrière, ne doit pas faire oublier que, plus que jamais, faire table rase des valeurs en cours signifie faire place nette aux valeurs humaines les plus élevées. En 1916, aux yeux des adhérents de ce mouvement, l'art et la culture si prisés, compromis dans la grande boucherie par les dessins et peintures patriotiques, les chants et les poèmes guerriers, tous

les récits gonflés d'héroïsme, doivent être totalement réinventés. Tandis que partout en Europe l'on embrigade et l'on encaserne, Dada n'entend pas être un nouvel -isme donné en pâture à « messieurs les criquicques » (Kurt Schwitters). Il se passe de toute autorisation, toute reconnaissance, ignore délibérément l'avis des galeries, des amateurs et des collectionneurs qui constituent les principales instances de légitimation au sein du monde de l'art. Hugo Ball, fondateur du Cabaret Voltaire, l'exprime clairement : l'indépendance à l'égard de tout pouvoir n'est pas pour lui quelque chose qui est offert et dont on peut se contenter de jouir, c'est au contraire un état à atteindre et à prouver à tout moment.

FAIRE JAILLIR UN LANGAGE POÉTIQUE ET SANS LIMITES

Pour se libérer du poids idéologique des mots et des images, ratifier l'obsolescence du vieux monde et accélérer sa disparition, les Dada recourent à la poésie sonore, aux créations selon les lois du hasard censées couper court à toute interprétation symbolique comme inévitable recyclage. Dans son *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, 1916-1920, Tzara donne la recette d'un poème dada : « Pour faire un poème dadaïste, prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Copiez consciencieusement. Le poème vous ressemblera. » Arp choisit lui aussi le hasard contre la raison. L'artiste se donne pour matériau des morceaux de papiers colorés, formes géométriques sans signification particulière, qu'il pose comme elles viennent sur le support en carton. Les tableaux indemnes de toute intention, sans auteur au sens traditionnel du terme et d'ailleurs réalisés parfois à plusieurs mains, sont pour l'artiste « des réalités en soi », des cristallisations de « l'élémentaire et du spontané ».

DU DADAÏSME AU SURRÉALISME

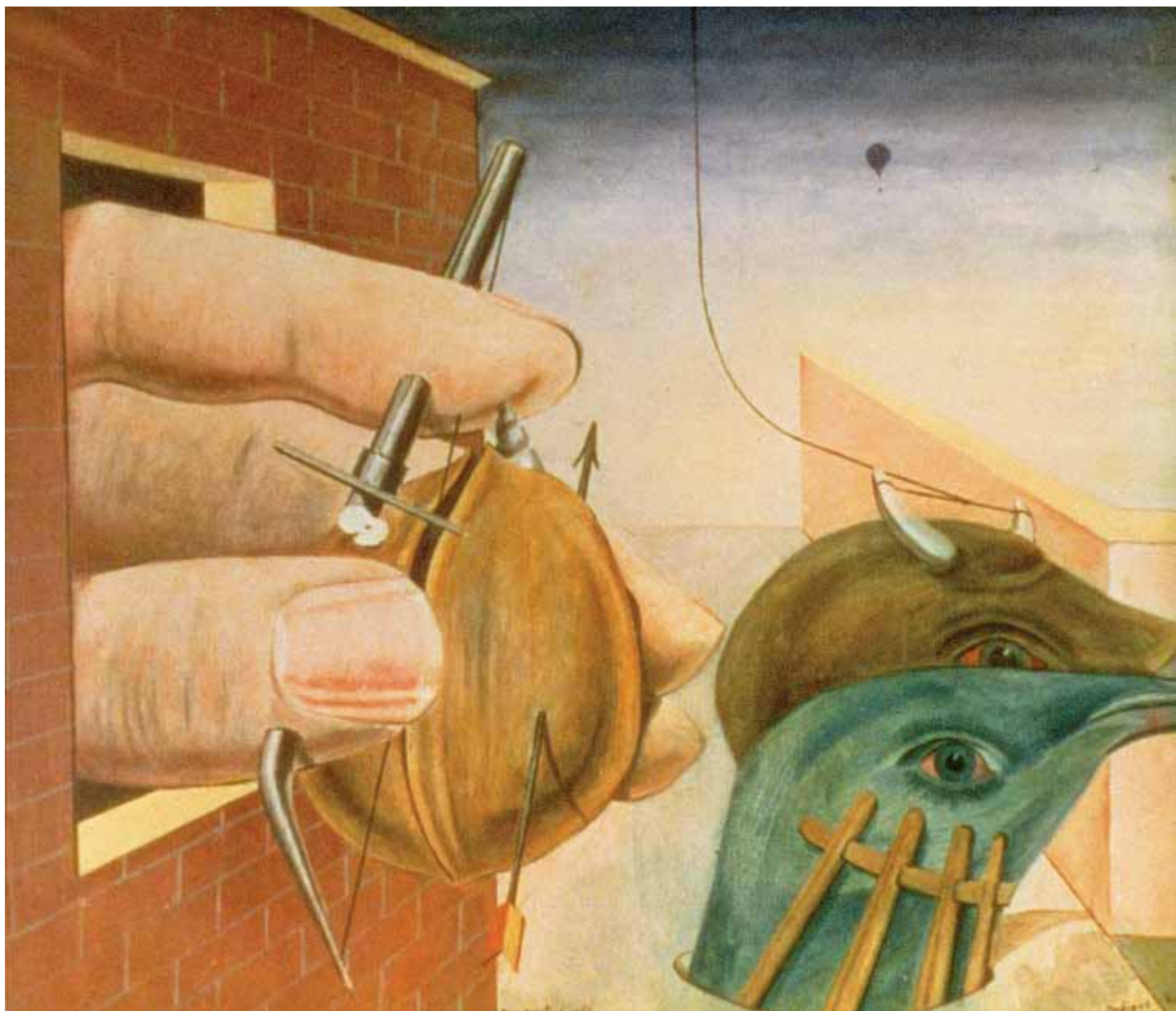
La guerre terminée, Dada se répand dans toute l'Europe et au-delà. À Paris,



Cadavre exquis, Breton André, Hérold Jacques (dit), Blumer Herold et Lam Wifredo (dit), Lam y Castilla Wifredo Oscar, 1940.
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat © Succession Jacques Hérold / ADAGP, Paris.
© ADAGP, Paris, 2022

il se réinvente à partir de 1924 dans le surréalisme. La quête d'émancipation individuelle se déplace vers le collectif. Le moment est venu de « changer le monde » pour reprendre les termes d'Arthur Rimbaud, essentiel pour les surréalistes car il est le poète des visions et du dérèglement du sens par le pouvoir sans limite du rêve et de la fantaisie. Il faut à présent que l'imagination poétique et les forces inconscientes fassent front commun avec l'action politique et sociale pour émanciper les êtres humains. Difficile de rendre compte de la multitude polymorphe de leurs créations. À défaut de pouvoir le faire ici, nous nous arrêterons sur quelques exemples. Parmi les grandes figures, on trouve Max Ernst. En 1925, il découvre le frottage et les

possibilités qu'il recèle. « Frappé par l'obsession » qu'exerce sur son « regard irrité le plancher dont mille lavages avaient accentué les rainures », il y pose au hasard des feuilles qu'il frotte à la mine de plomb. « En regardant attentivement les dessins écrit-il, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires ». Au plancher s'ajoutent bientôt toutes sortes d'autres supports comme autant d'étincelles propres à enflammer l'imagination. Ses frottages lui inspirent des figures inconnues, des forêts mystérieuses. Le collage est une autre source féconde d'images au sens surréaliste du terme, c'est-à-dire fruit poétique de la rencontre de deux réalités a priori sans rapport l'une avec l'autre et où celui qui les a choisies et



Max Ernst, *Oedipus Rex*, 1922, huile sur toile, 93 x 102 cm, Coll. part. Paris. © Collection of Claude Herraïnt, Paris, France / Bridgeman. © ADAGP, Paris, 2022

réunies, possiblement, se découvrira lui-même. Le collage pour Ernst n'est pas une technique. Comme il l'affirme lui-même avec esprit : « Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage ». Ainsi, une peinture mettant en scène des réalités décontextualisées, et par là source de découverte et d'énigme, pourra-t-elle être qualifiée de *collage*. Tel est le cas d'*Oedipus Rex*. L'artiste associe dans le même espace des éléments hétérogènes représentés à des échelles différentes, comme dans un rêve où le sens de la rencontre demeure caché. Sans doute n'est-ce pas un hasard si Ernst reprend le titre du texte de Sophocle précisément analysé par Sigmund Freud à qui les surréalistes s'intéressent immédiatement,

notamment en raison de l'importance qu'il accorde aux désirs inconscients. De l'histoire d'Œdipe aux pieds transpercés et gonflés au Cithéron, on croit reconnaître les instruments pointus qui, ici, transpercent des doigts. Mais tout récit cohérent, englobant le titre et l'ensemble des éléments représentés semble voué à l'échec. Le tableau est comme la sphinge [ndlr : sphinx à buste de femme] qui à toutes les réponses d'Œdipe répond par une autre énigme. Max Ernst représente une noix dont l'amande ressemble à un petit cerveau. L'instrument qui perce les doigts force aussi l'entrée de la coque. Originaire d'Allemagne, le peintre sait à coup sûr qu'en allemand, *avoir à briser une noix dure* signifie aussi tomber sur une difficulté ou un obstacle inattendu.

Tel est en effet le sort du spectateur voulant s'expliquer l'image dont le mystère restera entier.

Inventé en 1925, le *cadavre exquis* poétique ou plastique, qui lui aussi tient un peu du collage, offre un exemple de ces pratiques collectives prisées par le surréalisme et qui coexistent avec les expériences créatrices personnelles. La méthode est bien connue. Il s'agit de créer à plusieurs un poème ou une image sans qu'aucun des participants ne puisse voir ce que le précédent a fait. S'agissant des dessins, les quelques traces laissées visibles après la pliure fournissent cependant un point de départ. Garanties du caractère collaboratif du résultat final, elles constituent aussi une sorte d'ap-

pât pour l'inconscient de chacun des intervenants. D'abord activité ludique et expérimentale, le cadavre exquis se révèle finalement d'une grande portée. Les surréalistes y voient en effet la confirmation d'un certain nombre de leurs idées sur le potentiel politique et social de la création artistique. Témoignage enthousiasmant de la possibilité de mettre en commun les forces de l'imagination à des fins réellement créatrices, le cadavre exquis suspend en outre les oppositions entre principe de réalité et principe de plaisir, individuel et collectif, conscient et inconscient, etc. Il propose une *image* entièrement inédite, mais résultant de l'association d'éléments le plus souvent connus ; sollicite simultanément les forces de l'inconscient et la capacité d'organisation consciente. Enfin parfaitement identifiables, les interventions des différents participants sont en même temps mises au service d'une création collective qui ne les efface cependant pas, accordant au contraire à chacune la même importance. Pour les surréalistes, frappés le plus souvent par l'étonnante cohérence néanmoins sans logique du résultat obtenu, le cadavre exquis confirme la possibilité d'atteindre un autre sens, caché, de rendre présente une autre réalité. Ainsi, le surréalisme affirme-t-il la capacité de l'art à inventer une société construite sur des fondements radicalement nouveaux.

RÉVOLUTION À BERLIN

Dans l'Allemagne vaincue et en proie aux affrontements sanglants, le combat de l'art contre la pensée et les valeurs bourgeoises rassemble de jeunes artistes anarchistes et communistes qui prennent fait et cause pour le projet spartakiste mené par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht. Rejetant ce que George Grosz appelle « les petites histoires d'atelier », Dada se politise. Quel sens pouvaient bien avoir les valeurs prétendument sacrées de l'art quand « les généraux peignaient avec du sang » s'interrogeait rétrospectivement l'artiste. En 1920, à Berlin, la Première foire internationale Dada, qui sera aussi la dernière, ouvre ses portes. On y voit des collages, des assemblages d'objets et des photomontages réalisés à partir de fragments grossièrement découpés dans les périodiques. Puissamment critiques, ceux de Hannah



Hannah Höch, *Coupe au couteau de cuisine à travers la première ère allemande de la culture du ventre à bière de la République de Weimar*, 1919, papier sur carton, collage, 114 x 90 cm, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © Staatliche Museen, Berlin, Germany Luisa Ricciarini / Bridgeman Images © ADAGP, Paris, 2022

Höch en particulier attaquent l'idéologie de Weimar, ses préjugés et valeurs largement véhiculés dans les médias à grande diffusion. L'artiste cependant n'est pas toujours bien accueillie parmi ses pairs, hommes vaincus qui, tout en revendiquant pour eux-mêmes le titre de révolutionnaires, peinent à accepter la place nouvelle que les femmes entendent à présent occuper. De façon toute ironique, elle intitule son photomontage dada le plus célèbre *Coupe au couteau de cuisine à travers la première ère allemande de la culture du ventre à bière de la République de Weimar*. Exposé à proximité, l'*Archange prussien* accroché au plafond plane au-dessus de la salle, surplombant les photomontages, peintures, affiches et gravures. Le fruit de la collaboration des deux « monteurs », Rudolf Schlichter et John Heartfield, est

affublé d'une tête de porc et revêtu d'un uniforme d'officier allemand. Le ruban dont les compères ont ceint sa taille dit : « Je descends du ciel ». Sur la pancarte qui pend à son cou, ils ont écrit : « Pour bien comprendre cette œuvre d'art, on s'entraînera 12 heures par jour, en tenue de campagne avec tout son barda et son havresac plein sur le terrain d'exercice du Tempelhof. » L'attaque contre l'armée allemande témoigne de l'antimilitarisme virulent de Dada Berlin, dont plusieurs des acteurs seront traînés devant les tribunaux par la Reichswehr. Entretemps, les Dada berlinois auront prouvé que ni l'art ni l'artiste ne sont libres – en dépit des discours qui ne cessent de l'affirmer – et que ne pas choquer, ne pas encourir les tribunaux, c'est obéir aux discours et représentations dominantes. Pourquoi alors

continuer de penser que l'art serait une activité séparée, existant en quelque sorte à côté de la vie ordinaire ?

MONTRER ET DÉNONCER

Jusqu'en 1933, dans un contexte de crises qui ne connaît que de brèves pauses, la politisation de l'art prend à Berlin des formes plus directes et violentes qu'à Paris. Les œuvres qui en résultent sont alors dites « véristes ». Ainsi, George Grosz ayant clairement pris parti dans la lutte des classes entreprend-il de dénoncer par ses caricatures le vrai « visage de la classe dominante », ainsi qu'il intitule l'un de ses recueils de dessins politiques. Faussement narratives et imitatives, ses caricatures qu'il veut compréhensibles par tout un chacun, exposent et dénoncent frontalement le fonctionnement de la société capitaliste, fondée selon lui sur l'exploitation de l'homme par l'homme. Si l'artiste essaie d'aller au-delà du voile policé des apparences, ce n'est pas pour y découvrir une vérité plus haute ou plus essentielle, mais plus vile au contraire, et rendre visible l'organisation sociale. Plus tard, son ami John Heartfield, membre du parti communiste allemand dès 1918, et que Louis Aragon qualifiera de « prototype de l'artiste anti-fasciste », use du photomontage. Comme Max Ernst, il arrache les éléments à leur contexte initial, et efface les traces du découpage. Mais l'unité n'est que partielle et surtout, les visées de Heartfield différentes de celles du surréaliste. Dans *Le sens du salut hitlérien*, publié en 1932, en couverture de *L'Arbeiter illustrierte Zeitung* ou *AIZ* [Journal des Travailleurs Allemands], il propose une relecture du discours hitlérien affirmant « des millions sont derrière moi ». Les millions en question ne sont pas pour lui les foules d'Allemands dont le politicien charismatique revendique l'adhésion, mais des marks déposés dans sa main par le capitalisme, incarné dans la silhouette immense et anonyme d'un membre de la classe dominante. Dans les deux cas, empruntant des voies différentes, les artistes berlinois se donnent pour but d'exposer la vérité, rendue selon eux invisible par l'idéologie, la propagande et le mensonge politiques.

En dépit de différences sensibles, les avant-gardes surréalistes ou véristes, françaises ou allemandes, apparues



John Heartfield, *Le sens du salut hitlérien / Des millions sont derrière moi / Le petit homme réclame de gros dons*, photomontage, reproduit en couverture d'*AIZ*, n° 42, 16 octobre 1932. © Private Collection / Bridgeman © The Heartfield Community of Heirs / ADAGP, Paris, 2022

dans le sillage de Dada partagent néanmoins quelques points communs. On note en effet, chez les unes et les autres, l'abandon des déformations expressives de l'expressionnisme d'avant 1914 et de la pulvérisation des motifs indéfiniment fragmentés dans l'art cubiste et futuriste. Comme si les explosions et défigurations opérées par la guerre les avaient rendues insupportables. Dans le surréalisme, la clarté des formes affirme l'existence d'une autre réalité que celle ordinairement acceptée. Dans le vérisme, elle souligne la vertu analytique des œuvres, lesquelles ne s'autorisent la déformation caricaturale que pour être encore plus claires et montrer qu'elles ont choisi leur camp.

L'autre point commun réside dans la volonté des artistes de redonner à l'art un rôle social et politique, tout entier orienté cette fois vers l'émancipation du plus grand nombre, sans pour autant abandonner leurs recherches formelles. À tous, quoiqu'à des degrés divers, que l'on soit en France, ou dans l'Allemagne vaincue de la république de Weimar, l'effondrement d'un certain nombre de valeurs et croyances héritées du XIX^e siècle semble laisser le champ libre à la création d'un monde nouveau. Les dictatures des années 1930 marqueront la fin des espoirs d'un devenir également et solidairement émancipateur de l'art et de l'histoire. Momentanément pour les uns, définitivement pour d'autres. ■

LA SECONDE GUERRE MONDIALE VUE PAR LES AUTEURS DRAMATIQUES



Marie-Claude Hubert

Professeur émérite de littérature française à Aix-Marseille Université

Dire et mettre en scène la guerre. Les auteurs dramatiques le font depuis l'Antiquité. La représentation de conflits très actuels, ou d'un temps à peine révolu, nécessite toutefois de mettre en place des stratégies particulières, allant de l'évocation métaphorique à la description intimiste, en passant par la dénonciation franche et directe.

Si les romanciers ont souvent narré une guerre contemporaine, celle de 1914 par exemple dans *Voyage au bout de la nuit* de Céline, ou celle de 1939 dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, les auteurs dramatiques n'ont jamais représenté une guerre récente, et ce dès l'origine du théâtre. Lors de la représentation à Athènes de *La Prise de Milet*, tragédie perdue de Phrynico, prédécesseur immédiat d'Eschyle, la panique s'empara du public. À la vue de ce spectacle qui représentait des événements à peine vieux de deux à trois ans, la prise de Milet, cité alliée d'Athènes, par les Perses, les spectateurs éprouvèrent une vive souffrance ; ils étaient en larmes selon Hérodote, car ils ne supportaient pas le spectacle de ce malheur réel. S'il est possible d'assister à la représentation d'un malheur fictif, car la catharsis entre alors en jeu, en revanche le choc émotionnel est insupportable quand il s'agit d'un drame qui vient d'être vécu. Athènes interdit alors de représenter des événements politiques contemporains. Depuis, seul Jean Genet osa montrer sur scène la guerre d'Algérie dans *Les Paravents*, pièce écrite de 1955 à 1961 qui suscita, à sa représentation en 1966, un immense scandale.

Qu'en est-il de la Seconde Guerre mondiale ? S'ils ne peuvent évidemment la représenter, quelle place les auteurs dramatiques lui donnent-ils ? Est-ce que ceux qui l'ont vécue après avoir traversé la guerre de 14-18 et qui écrivent leurs premières pièces dans l'immédiat après-guerre, comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco ou Jacques Audiberti, l'évoquent de la même façon que ceux des générations suivantes, ceux qui étaient tout jeunes à la déclaration de guerre, comme Armand Gatti et Boris Vian,



Manifestation contre *Les Paravents* représentée au théâtre de l'Odéon par la Compagnie Renaud-Barrault, Paris, mai 1966.

© BHVP / Roger Viollet



Saint-Lô (Manche), détruite en 1944, ruines de la rue Torteron. © Neurdein / Roger-Viollet

et enfin ceux qui ne l'ont pas connue, tels Jean-Claude Grumberg ou Michel Deutsch ?

LA GUERRE PAR LE PRISME DE L'IRRÉEL

Ce n'est qu'indirectement que Samuel Beckett, né en 1906, évoque la guerre dans son œuvre théâtrale, alors qu'il a été pleinement engagé dans la Résistance. Dénoncé, il s'est réfugié à Roussillon chez un viticulteur, séjour auquel il fait une référence discrète dans *En attendant Godot* en 1953 : « Vladimir. (...) nous avons été ensemble dans le Vaucluse. Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon. » On ne peut noter qu'une allusion voilée aux chambres à gaz, lorsque dans un dialogue pathétique, les deux clochards disent : « Toutes les voix mortes. (...) Elles parlent toutes en même temps. (...) Ça fait comme un bruit de cendres. » Ce n'est pas au théâtre que Beckett fait part explicitement du drame de la guerre, mais dans un poème,

« Saint-Lô », écrit à la suite de son travail en tant que bénévole en 1945 à l'hôpital de Saint-Lô, ville presque entièrement rayée de la carte. Un an après, pour Radio Eireann, il témoigne du choc éprouvé. « Parmi ceux qui furent à Saint-Lô, écrit Beckett parlant de ses compatriotes, quelques-uns reviennent au pays en se rendant compte qu'ils ont reçu au moins autant qu'ils ont donné, qu'ils ont en réalité reçu ce qu'ils n'étaient pas en mesure de donner, la vision, le sens immémorial d'une conception de l'humanité en ruines, et peut-être même auront-ils pu entrevoir les termes dans lesquels il convient de repenser notre condition humaine. » Alors que la douleur est dite crûment dans le poème et dans l'émission radiophonique, ce n'est qu'allusivement qu'il porte à la scène cette vision d'horreur dans *Fin de partie*, pièce où il représente de façon allégorique un monde en cendres duquel toute vie, humaine, animale, végétale, a disparu. Les seuls survivants sont des moribonds. Quant à Ionesco, né en 1909, il a

vécu la montée du nazisme en Roumanie où, très vite, après l'accès d'Hitler au pouvoir, la Garde de fer s'est imposée et où une bonne partie de l'intelligentsia a épousé la nouvelle idéologie, expérience bouleversante qu'il évoque dans ses journaux intimes, écrits dans les années quarante, mais qu'il n'aborde pas dans ses premières pièces de théâtre. « Affreux exil, seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. Comment leur faire admettre mes valeurs, le monde intérieur que je porte ? En fait, étant comme le dernier homme de cette île monstrueuse, je ne représente plus rien, sauf une anomalie, un monstre. Oui, ils me semblent être des rhinocéros. » confie-t-il alors dans *Présent passé passé présent*. Il faudra attendre les années soixante pour qu'il porte à la scène les désastres du nazisme dans *Rhinocéros*. Il ne procède pas de façon réaliste mais par le biais d'une parabole. On apprend que la ville est contaminée par

une curieuse épidémie, la rhinocérite. Une force mystérieuse s'empare des habitants qui se transforment les uns après les autres en rhinocéros, sans même avoir le temps de s'en apercevoir. Le nombre de rhinocéros croît de façon exponentielle, ils détruisent tout sur leur passage. Au final, un seul homme n'a pas encore été écrasé, Bérenger, mais il est encerclé par une horde de rhinocéros et ne va pas tarder à périr. Jean-Louis Barrault, qui opta pour une mise en scène farcesque, souligna l'aspect physique de la transformation du corps en recourant à des accessoires scénographiques, comme le masque avec la corne, la transformation de la couleur de la peau, etc., irréalisme qui donnait par moments à la pièce une dimension comique. Par contre, lorsque certains metteurs en scène, comme ce fut le cas en Allemagne, interprétèrent cette métamorphose comme une transformation intérieure, le spectacle suscita une angoisse quasi insoutenable que le rire ne vint pas détendre. Sans les masques, les spectateurs se sentaient interpellés sur ce qui s'était passé chez eux une quinzaine d'années auparavant. Le détour par la fable rhinocérique confère l'irréalisme nécessaire pour qu'une distance se crée entre le public et le spectacle, si bien que les spectateurs peuvent ne pas se sentir immédiatement concernés. Ce n'est que bien plus tard, en 1987, deux ans avant sa mort, dans un livret d'opéra, *Maximilien Kolbe*, consacré à la figure christique de ce prêtre polonais qui descendit dans le bunker de la mort à la place d'un père de famille, que Ionesco montre crûment la réalité du camp nazi. Il n'épargne alors rien aux spectateurs, ni les violences des gardiens, ni les cris, ni les exécutions, ni la souffrance. S'il choisit la scène lyrique pour représenter le drame d'Auschwitz, c'est pour rendre supportable un tel spectacle grâce à la distance qu'introduit, dans son irréalisme, le chant.

Audiberti, né en 1899, adapte pour la scène, en collaboration avec Marcel Maréchal, *L'Opéra du monde*, roman écrit en 1947 quelques années après *Hiroshima*. Le texte est un cri d'épouvante face à l'horreur de la bombe atomique. De cette apocalypse qui a détruit l'humanité entière n'a survécu qu'une jeune femme, vendeuse dans un grand magasin. Elle chante



L'Équarrissage pour tous, mise en scène d'André Reybaz, Paris, théâtre des Noctambules, avril 1950. © Studio Lipnitzki / Roger-Viollet

au milieu des décombres et déambule parmi des mannequins qui, eux, ont échappé à la destruction. Seule parmi les ruines, devant le mystère du monde, elle clame malgré tout sa foi en l'avenir, face aux dieux, méchants, jaloux, qui, dans les hautes sphères, ne semblent même pas l'entendre. Pourtant l'espoir renaît au final, fragile, lorsqu'un mannequin s'anime dans ses bras. C'est la fin tragique de l'humanité et sa renaissance que représente ce texte avec un lyrisme cosmique qu'émaillent des accents burlesques.


Pour ces trois écrivains qui ont traversé les deux guerres mondiales, la dernière guerre, encore plus barbare, marque un point de non-retour. Pour Beckett, la guerre, c'est la fin du monde, pour Ionesco, c'est un enfer qui transforme l'homme en une bête immonde. Seul Audiberti, dont la foi en l'homme n'a pas été totalement anéantie, entrevoit tout de même un possible renouveau. Pour eux trois, l'allusion à une guerre si récente ne peut s'exprimer au théâtre sans le recours à l'irréalisme, qu'il s'agisse du monde allégorique de *Fin de partie*, de la fable rhinocérique ou du burlesque de *L'Opéra du monde*, irréalisme qui permet de canaliser l'émotion.

DIRE ET MONTRER SANS DÉTOUR

Pour la génération suivante, qui a vécu la guerre très jeune, le traumatisme, quoique tout aussi violent, s'exprime sans recourir à un quelconque détour métaphorique. Après s'être engagé pendant l'Occupation dans le maquis où il est arrêté, condamné à mort puis gracié en raison de son extrême jeunesse, Armand Gatti, né en 1924, est déporté en Allemagne dans un camp de travail. En 1962, lorsqu'il écrit *La Deuxième Existence du camp de Tatenberg*, camp dans lequel il a été emprisonné, il prête au protagoniste du drame des souvenirs lancinants, car il en est toujours victime lui-même. Moïssevitch revoit en permanence ses compagnons, détenus avec lui, le vieux juif de Cracovie, le solide Ukrainien, l'Espagnol dont une partie de l'existence s'est déroulée entre camps et prisons, la jeune femme morte dans le camp. Ils hantent tous tellement sa mémoire qu'ils s'incarnent par moment sur scène.


Anarchiste provocateur, foncièrement antimilitariste, Boris Vian, né en 1920, écrit *L'Équarrissage pour tous* en 1962, jeu de massacre dans lequel

Le tpc présente




L'ATELIER


de Jean-Claude Grumberg



2^e spectacle de la



* Théâtre Populaire de Châtelleraut
www.tpc86.info



L'Atelier de Jean-Claude Grumberg, théâtre populaire de Châtelleraut, saison 2016/2017. © Théâtre populaire de Châtelleraut

les actes les plus barbares s'accomplissent dans l'indifférence générale. L'action se passe en juin 1944, à Arronanches, en Normandie, où les Américains viennent de débarquer, dans l'atelier d'un équarrisseur de chevaux qui, après avoir dépecé les bêtes mortes, jette les carcasses dans une fosse. Tout aussi immatures les uns que les autres, inconscients de la gravité du drame dans lequel ils ont été engagés, soldats allemands, américains, japonais, membres des Forces françaises de l'intérieur, entrent chez lui comme dans un moulin. Ils se mêlent à une fête qui dégénère en bagarre générale, se termine dans la tuerie, la plupart des hommes finissant dans la fosse. Si le ton des deux pièces est différent, pathétique

chez Gatti, féroce, satirique chez Vian, c'est que Gatti a subi la guerre dans sa chair tandis que Boris Vian en démonte l'absurdité farcesque.

PORTER À LA SCÈNE LES VIES ORDINAIRES

Les auteurs dramatiques qui appartiennent à la génération suivante, lorsqu'ils évoquent dans leur pièce une guerre qu'ils n'ont pas connue, portent à la scène des vies de personnages ordinaires que la tourmente de la guerre a brisées. Jean-Claude Grumberg, né en 1939, dont le père et les grands-parents sont morts en déportation, victimes du génocide juif, représente dans *L'Atelier*, en 1979, le drame de la Shoah

à travers la vie quotidienne, saisie dans la banalité d'un petit atelier de confection tenu par un couple de juifs entre 1945 et 1952. Les employés de cet atelier racontent, tantôt avec tristesse, tantôt avec des rires, leur vie sous l'Occupation et dans l'immédiat après-guerre. Il y a là un juif qui a été déporté, un autre qui a pu se cacher en zone occupée, une femme dont le mari est parti en camp, une autre dont le mari a sans doute fait partie des collaborateurs.

Il en va de même pour les écrivains qui, nés une décennie plus tard, n'ont pas connu la guerre mais en ont entendu les récits dans leur enfance. C'est ainsi que dans *Convoi* en 1980, Michel Deutsch, né en 1948, retrace l'exode et la déportation au cours de la Seconde Guerre mondiale à travers l'histoire d'une vieille femme en 1942 dans le sud-ouest de la France. Dans *Inventaire après liquidation*, il explique que son théâtre est constitué « d'autant de fables de la vie privée, de la crise de la famille sous la pression de l'Histoire. Théâtre de l'Infra-Histoire en quelque sorte ». Pour ces écrivains nés après la guerre, si les conséquences de la guerre se font encore sentir, le traumatisme s'est éloigné. Une autre guerre, plus récente, habite leur esprit, celle d'Algérie. Si Bernard-Marie Koltès, né lui aussi en 1948, fait allusion en 1988 dans *Retour au désert* à la Seconde Guerre mondiale, puisque la pièce narre la vengeance, quinze ans après, d'une femme qui a été tondu pour avoir aimé un Allemand, l'action se passe dans une petite ville du nord de la France en proie au chaos causé par les plasticages de l'Organisation de l'armée secrète (OAS).

Le traitement de la Seconde Guerre mondiale par les auteurs dramatiques a ainsi évolué avec le temps. Ceux qui ont vécu les deux guerres, tels Beckett, Ionesco, Audiberti, ne la mettent en scène qu'au prix d'une série de détours métaphoriques ; ceux qui étaient très jeunes pendant la guerre, Armand Gatti ou Boris Vian, expriment directement leur horreur de la guerre. Quant à la troisième génération, qui n'a pas vécu la guerre, Grumberg ou Deutsch, c'est par le biais de l'intime, en portant à la scène des vies ordinaires, qu'elle aborde la grande Histoire. ■

LA PHOTOGRAPHIE DE GUERRE, ENTRE TÉMOIGNAGE ET ŒUVRE



Pierre Juhasz

Professeur agrégé d'arts plastiques - Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Représentations des conflits, témoignages de la réalité des combats, les photographies documentent la guerre et ses malheurs. Elles sont toutefois aussi des œuvres construites, dépendantes de la subjectivité de leur auteur, et expriment un regard particulier sur le sujet. Certaines d'entre-elles ont une véritable dimension artistique, ce qui nous interroge sur le statut de l'image et le bien-fondé d'une forme d'esthétisation de la guerre.

**« (...) même rayé à mort,
un simple rectangle
de trente cinq
millimètres
sauve l'honneur
de tout le réel »**

Jean-Luc Godard

« L'honneur de tout le réel » qu'évoque Jean-Luc Godard parlant du cinéma, cet honneur sauvé par un photogramme qui n'est rien d'autre qu'une photographie parmi les vingt-quatre photographies par seconde qui constituent un film, cette image, que peut-elle nous dire du réel, lorsque ce réel est celui des conflits, celui de la guerre ? C'est une

question qui traverse aujourd'hui une double actualité : celle de la guerre en Ukraine, dont la proximité temporelle et géographique nous implique directement, à laquelle nous assistons en direct, à travers toutes les images que les médias et les réseaux sociaux véhiculent, mais aussi une autre actualité, culturelle cette fois-ci : la concomitance de plusieurs expositions consacrées à la photographie de guerre.

« Dès leur origine, les arts s'emparent de la guerre, exaltent les combats, les héros et leurs exploits, fustigent les carnages, les horreurs, pourfendent une inutile tragédie, tracent la fracture entre instinct de vie et pulsion de mort », écrit Fran-

çoise Denoyelle. Or, dans le flot des images de conflits, la photographie, à côté des autres images, a joué un rôle précurseur et elle continue à occuper encore une place paradigmatique dans ce que l'on pourrait appeler les informations visuelles ou audiovisuelles qui participent à écrire l'histoire, notamment celle des conflits armés, peut-être parce qu'à côté des images en mouvement, la photographie a ce pouvoir de suspendre le temps, tout en étant hantée par ce qui a été, durant les siècles passés, la peinture d'histoire. Or quel est le véritable statut de ces images ? Comment ces images qui se veulent être initialement des documents, des témoignages, vont-elles migrer jusqu'à devenir de véritables icônes, jusqu'à parfois acquérir un statut d'œuvre à part entière ? N'assureraient-elles pas, alors, une valeur artistique, voire une valeur esthétique, au risque d'esthétiser la guerre ? Enfin, comment la création artistique elle-même va-t-elle s'emparer de ces images pour interroger leur nature ? Telles sont les questions auxquelles les lignes qui suivent vont tenter d'apporter un éclairage.

DE L'IMAGE À L'ICÔNE

« La mémoire procède par l'arrêt sur image ; son unité de base est l'image isolée (...) » écrit Susan Sontag. « Qu'on mentionne seulement la photographie la plus célèbre de la guerre civile espagnole – celle du soldat républicain « touché » simultanément par l'appareil de Robert Capa et par une balle ennemie – et quiconque ou presque a entendu parler de cette guerre pourra se figurer l'image granuleuse, en noir



Sophie Ristelhueber, *Eleven Blowups #1*, 2006, photographie couleur, 110 x 133 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

© ADAGP Paris, 2022



Conversation d'une troupe morte (une vision après l'embuscade d'une patrouille de l'armée rouge par les mujahidin, près du village de Moquor, Afghanistan, hiver 1986), Jeff Wall, 1992, duratrans sur boîte lumineuse, 229 x 417 cm. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

et blanc, d'un homme vêtu d'une chemise blanche aux manches retroussées tombant à la renverse sur un monticule, le bras droit projeté en arrière tandis que son fusil lui échappe ». S'il est une image emblématique - nous pourrions dire mythique -, du photojournalisme des temps héroïques, c'est bien cette photographie prise au plus près de l'action, comme choisissait de le faire Robert Capa. Ce sens du courage et du risque lui coûta la vie, sautant sur une mine au Tonkin, au cours de la guerre d'Indochine, le 25 mai 1954. Or l'image qui est devenue rapidement une icône en même temps que le symbole du drame de la guerre d'Espagne a été l'objet d'une polémique : est-elle une image véridique, un terrible témoignage factuel, saisi à un « instant décisif », pour reprendre l'expression d'Henri Cartier-Bresson concernant l'instantané ou bien s'agirait-il, comme le suppose le journaliste et historien anglais Philipp Knightley, en 1975, d'une image posée, soit d'une mise en scène ?

Il en va du doute quasi ontologique de toute photographie. Des enquêtes très méticuleuses ont été menées pour savoir si l'image était celle d'une réalité ou bien d'une ré-

alité « fictionnalisée ». Et pourtant, c'est bien parce que l'image contient en elle tous les indices d'un instantané - le léger flou, l'angle de vue, la proximité de la scène - qu'elle nous entraîne à voir un mouvement arrêté, comme elle donne à voir l'instant infinitésimal qui précède la chute : celui de la mort du soldat. Bien sûr, la véracité historique nous importe. Comme l'écrit Roland Barthes, la photographie est toujours l'indice d'un « ça a été », « (...) une hallucination tempérée en quelque sorte, modeste, partagée, (d'un côté « ce n'est pas là », de l'autre « mais ça a bien été ») : image folle, frottée de réel ». L'image photographique possède donc ce pouvoir d'être une preuve, un témoignage. Elle informe, documente le réel et pourtant elle laisse toujours planer le doute sur la véracité de ce qu'elle donne à voir et ce malgré cette propriété que Philippe Dubois nomme « la verisimilitude » de la photographie. À propos du rapport au réel, André Rouillé note qu'il y a un « inconvénient à considérer l'image photographique comme une simple découpe d'un réel existant, alors que photographeur consiste à transformer du réel en un réel photographique (...). La photographie

reproduit moins qu'elle ne produit ; ou plutôt, elle ne reproduit pas sans produire, sans inventer, sans créer, artistiquement ou non, *du réel* - en aucun cas, *le réel* ». Pour revenir à l'image devenue icône de Robert Capa, deux hypothèses viennent alimenter la réflexion concernant la façon dont les photographies parviennent à écrire l'histoire : l'éthique du photographe qui rejoint en somme une esthétique : comme pour Cartier-Bresson, « l'instant décisif », la prise sur le vif, l'absence du recadrage et l'absence de manipulation de l'image en laboratoire ; mais aussi, a contrario, l'hypothèse même que la photographie ait pu être mise en scène n'anéantit pas pour autant ce qui relève en elle d'un régime de vérité. Ce que le philosophe Walter Benjamin a pu appeler « la teneur de vérité de l'œuvre ». Car nous savons que le soldat républicain frappé par une balle, même dans l'improbable et macabre hypothèse d'une mise en scène, donne à voir de façon emblématique tous les soldats morts au cours de la guerre d'Espagne, un peu comme le soldat inconnu, qui, dans une forme de condensation, symbolise tous les combattants tombés sur le champ de bataille.

LA PROPAGATION DES IMAGES

Si la photographie de guerre s'est développée depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle - la première représentation photographique connue de la mort sur un champ de bataille date de 1859 - elle doit son essor à sa diffusion, dans la première moitié du XX^e siècle, liée à celle des revues et à leur circulation, la guerre d'Espagne ayant été un tournant décisif. Alliant les progrès techniques de la photographie avec ceux de l'imprimerie, les images vont gagner le grand public.

Après l'âge d'or du photojournalisme, schématiquement entre la guerre d'Espagne (1936-1939) et la guerre du Vietnam (1955-1975), les autres modes de diffusion des images, en particulier la télévision, sont venus concurrencer les photographies véhiculées par les revues. Dans ce que certains appellent la crise du photojournalisme, notons le rôle qu'a joué et que joue le développement technologique dans le mode de réalisation des images et dans leur diffusion, transformant radicalement le rapport que nous entretenons avec les images et, par voie de conséquence, notre rapport au monde. L'apparition des appareils numériques dans la dernière décennie du XX^e siècle, puis des smartphones, d'Internet, des réseaux sociaux a bouleversé le régime des images permettant à tout un chacun de prendre des photographies ou

des vidéos et de les transmettre en direct.

Un autre aspect, cette fois-ci plus politique, a aussi transformé les images témoins de leur temps : le contrôle exercé par le pouvoir sur l'information. En effet, il est vite apparu que la photographie pouvait être une source d'informations et un instrument de propagande ou bien un vecteur de dénonciation et de critique qui pouvait retourner l'opinion publique. Ce fut le cas au cours de la guerre du Vietnam où les photographies ont joué un rôle majeur dans la perception de la guerre par la population. Ce qui a conduit aussi à ce que la première guerre du Golfe ait été une guerre que l'on a appelée « sans image ». Sans entrer dans les détails de ces aspects historiques, il va sans dire que l'image photographique a pris une place majeure dans la représentation des conflits ; et que certaines images, comme celle de Robert Capa, sont devenues des icônes à part entière, infiltrant la mémoire collective, devenant des représentations emblématiques de ce que l'on peut montrer des conflits, des tragédies individuelles et collectives. « Un simple bout de pellicule, écrit Georges Didi-Huberman à propos de quatre photographies prises clandestinement par des membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau (...) est capable d'engendrer un nombre illimité de tirages, de générations et d'agrandissements

en tous formats. La photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle possède donc l'éminente *puissance épidémique* ».

Cette « puissance épidémique », qui lie photographie, mémoire et histoire tient pour certaines images de leur caractère exceptionnel leur conférant un puissant potentiel de témoignage, mais aussi une puissante charge émotionnelle. On pense bien sûr à la photographie de Eddie Adams montrant une exécution à Saïgon, en février 1968 ou bien à celle de Nick Ut, prise au Vietnam le 8 juin 1972, d'une enfant courant nue, brûlée, après un bombardement au napalm. Peut-on imaginer que l'extrême violence de ces images ne s'imprime pas dans les mémoires tout en façonnant celles-ci, tel un traumatisme ? Mais un autre aspect est à considérer aussi : la morphologie de l'image, ce qui en elle relève, au-delà de ce qu'elle donne à voir comme fragment de réalité, de sa plasticité qui demeure prioritairement vecteur de sens.

« LE VECTEUR D'UN POINT DE VUE »

Ces images acquièrent ainsi une autre valeur que simple témoignage. Elles deviennent le vecteur d'un point de vue, d'un regard singulier, d'un regard d'auteur. N'est-ce pas ce que donne à voir la célèbre photographie de Don McCullin, prise juste avant l'explosion d'un mortier, selon le commentaire du photographe. Le soldat américain est en état de choc, immobile, pétrifié. Le point de vue du photographe se situe à la hauteur du soldat assis. Le cadrage est serré et il engendre un face-à-face presque intime avec le soldat dont le regard hagard est perdu dans l'ombre de son casque. « Vient un moment où mon métier ne ressemble plus à rien, confie Don McCullin. A Huê, je n'étais pas un photographe de guerre, j'étais au bord de l'extrême. Dans ces moments-là, le reportage est un voyage dans la folie ». Dans une perspective analogue, la photographie de Christine Spengler, montrant Phnom Penh bombardé en 1975, est aussi le fruit d'un regard singulier.

Un paysage lunaire, quasi panoramique s'étend à la lumière d'un soleil

qui peine à percer la fumée épaisse qui s'élève à la suite du bombardement. Un champ de ruine, un chaos. Un Vietnamien se retourne au premier plan et croise notre regard, c'est-à-dire celui de la photographe. Quelques silhouettes humaines sont là, dans ce paysage dévasté, baigné par la pénombre. Le noir et blanc de l'image tire vers l'antracite. L'image dans son étrangeté pourrait même paraître poétique si nous ignorions la terrible réalité qu'elle montre. Ainsi, tout en étant une image de photojournalisme, cette image, comme bien d'autres, celles qui deviennent de véritables icônes, ne migrerait-elle pas, par le regard singulier qu'elle offre, du domaine de l'information et du reportage vers la sphère de l'art? Ce regard qui d'ailleurs ne montre pas le bombardement lui-même et ses atrocités, mais la destruction qu'il vient de faire advenir. Ce regard et l'image qu'il instaure ne seraient-ils pas hantés par toute l'histoire de la peinture ce qui conduirait ainsi notre propre regard à non seulement percevoir l'image comme photographie mais comme tableau? Risquant ainsi de porter un regard esthétique sur une image de guerre, ce qui ne va pas sans poser des questions d'ordre éthique.

DE LA PHOTOGRAPHIE AU TABLEAU, DE L'IMAGE À L'ŒUVRE

De ce passage qui s'opère de la photographie de reportage vers la sphère de l'art, plusieurs démarches ont vu le jour à partir des années 2000. Soulignons celle de Luc Delahaye qui, jusque-là était un photographe de guerre reconnu et plusieurs fois récompensé par des prix internationaux, couvrant des événements comme les conflits en ex-Yougoslavie, en Afghanistan ou en Tchétchénie. À partir de 2001, Luc Delahaye décide que ses photographies vont quitter le domaine du reportage pour devenir des œuvres à part entière et pénétrer la sphère de l'art. Il limite le nombre de photographies à trois ou quatre par an et il réalise cinq tirages grand format. Ces photographies sont alors exposées dans les lieux de l'art contemporain. Cette démarche avait soulevé une polémique opposant

deux points de vue : les défenseurs de l'œuvre estimant qu'il s'agit là de la continuité par la photographie de la peinture d'histoire, et ceux qui estimaient qu'il était problématique de transporter ces images violentes sur la scène artistique car leurs qualités plastiques entraînent, sinon une esthétisation de la guerre, du moins une « artialisation » du reportage. « Je ne travaille ni avant, ni après l'événement, mais pendant », confiait Luc Delahaye. « J'avais

deux mots : vitesse, indifférence. La recherche du geste parfait, pur dans son efficacité. Cet ensemble de gestes qui n'ont pas d'autre finalité que leur propre accomplissement, cela, pour moi, relève très clairement de la performance artistique ». Ce mouvement qui conduit le reportage vers l'art, nous le rencontrons aussi chez un autre photographe, Antoine d'Agata, mais à partir d'un tout autre enjeu. Dans son œuvre, sa propre expérience personnelle et



Bataille de Huê, Sud-Vietnam, février 1968. Un marine américain, commotionné et en état de choc, attend d'être emmené à l'arrière, pendant l'offensive du Têt. Don McCullin. © DON MCCULLIN / CONTACT PRESS IMAGES



Huis clos, Antoine d'Agata, 2000. © Antoine d'Agata / Magnum Photos

son implication dans les situations qu'il photographie passent au premier plan, souvent au détriment des qualités formelles de l'image.

Envoyé par un journal américain à Jérusalem, Antoine d'Agata confie : « Je me suis retrouvé pour la première fois en position de photographe dans une situation de conflit. Ce n'est pas le regard que porte le photographe sur le monde qui m'intéresse, mais ses rapports les plus intimes avec celui-ci. Dans les photographies, dans ma pratique ordinaire du mensonge, je ne peux pas prétendre décrire autre chose que ma propre situation – mes états ordinaires, mes déséquilibres intimes (...). Les choix restent inconscients mais les obsessions sont les mêmes : la peur, l'obscurité, la mort... ». Ici, ce n'est plus le risque d'esthétisation qui se profile, mais plutôt la volonté d'expression d'une

subjectivité par les choix formels, le flou, le refus de la frontalité, le cadrage, l'appareil photographique penché, la composition chaotique, toute une démarche formelle visant à partager une expérience. « J'explore l'espace entre la photographie et l'expérience (...). La photo m'a permis d'aller là où je n'aurais pas eu la force d'entrer (...) ».

METTRE EN SCÈNE LE RÉEL

Si ces exemples concernent des photographies d'auteurs, d'autres voies artistiques prennent cette fois-ci appui sur les images de conflits pour développer un écart, un regard critique ou tout du moins un regard oblique qui interroge la nature des images de guerre et leur rapport au réel. C'est alors la mise en scène qui sert d'opérateur. Dans

cette perspective, Jeff Wall, dont les œuvres se présentent comme des tableaux lumineux retro-éclairés, de grands formats, compose une scène de guerre de toutes pièces, à partir de plusieurs prises de vue assemblées, en référence à une embuscade d'une patrouille de l'armée rouge en Afghanistan en hiver 1986. La composition s'inspire du tableau *Le Radeau de la Méduse* peint par Géricault en 1818-1819 et l'image produite se présente d'emblée, par son caractère outrancier et par son titre, comme un simulacre. La mise en scène produit une mise à distance qui interroge nos représentations d'un réel exacerbé, infusées par notre culture visuelle et historique. Dans une orientation analogue, des artistes comme Eric Baudelaire ou Emeric Lhuisset vont jouer sur la mise en scène, pour le premier par



Déconstruire Oussama. Le Dr Fasquiyta-Ul Junat menant une incursion de la guérilla des talibans d'Al-Qaïda dans la zone de combat au nord de Mazar-e-Sharif, Joan Fontcuberta, 2003, tirage à développement chromogène (Joan Fontcuberta). © ADACP, Paris, 2022

la reconstitution en studio, à Los Angeles, de scènes de guerre, dans un sens filmique et pour le second, à la jonction du reportage et de la composition plasticienne, dans un travail complexe sur le terrain du conflit. Sous un autre angle, le choix que fait une artiste comme Sophie Riestelhuber est, quant à elle, de montrer, en les suggérant, les meurtrissures de la guerre, comme des « cicatrices du paysage ». Ici, ni victimes, ni combattants, et pourtant la puissance métonymique de la photographie, par le montage, est une image en creux de la violence de la guerre. Enfin, un regard plus distancié et non dénué d'humour est celui de l'artiste et théoricien de la photographie, Joan Fontcuberta. Cette fois-ci, le simulacre est poussé à l'extrême, lorsque Joan Fontcuberta met en scène, dans une fiction humoristique qui mêle le vrai et le faux dans une production parodique de photographies et de divers documents, un dirigeant d'Al Qaïda

qu'il incarne lui-même. Le regard est ici iconoclaste. Il déconstruit ce que les images véhiculent comme croyance dans le négoce qu'elles entretiennent avec le réel, car selon Joan Fontcuberta, « toute photographie est une fiction qui se prétend véritable ».

Que peut-on montrer de la guerre et pourquoi le montrer ? Quelle position prendre face aux images de meurtrissures, face aux meurtrissures de l'Histoire, « devant la douleur des autres », pour paraphraser Susan Sontag ? Être au plus près du réel afin de pouvoir se le représenter, afin de pouvoir le penser ou bien éprouver la nécessaire distanciation afin d'échapper à la fascination parfois malsaine des images ? Souvenons-nous des mots écrits par Walter Benjamin en 1935 : « Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle est suffisamment aliénée à elle-

même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre ». Les questions restent pour autant posées et l'art est là, non pour leur apporter une réponse, mais pour les faire résonner jusqu'à ce que raisonnent et s'éveillent les consciences par la sensibilité qu'aiguisent les œuvres de l'art, grâce à leur teneur de vérité autant qu'à la mesure de leurs artifices salvateurs. Et comme nous le rappelle Maurice Blanchot par une équation à double sens : « Il y a une limite où l'exercice d'un art, quel qu'il soit, est une insulte au malheur. Ne l'oublions pas ».

PHOTOGRAPHIES EN GUERRE



Lucie Moriceau-Chastagner

Responsable des collections photographiques du musée de l'Armée, adjointe à la cheffe du département Beaux-Arts et Patrimoine

Les origines des collections photographiques du musée de l'Armée remontent aux débuts de l'histoire du médium. Elles-mêmes objet d'histoire, elles permettent de documenter les conflits contemporains et font aujourd'hui l'objet d'une politique d'enrichissement dont témoignent plusieurs expositions récentes.

« Les morceaux choisis en littérature ont le défaut d'être toujours choisis par les autres. De même en photographie. C'est dire qu'il est impossible d'être complètement comblé. Mais il est des cas où le choix opéré est révélateur, et où la personnalité des auteurs de la sélection est perceptible autant que celle des auteurs des photographies. »

En 1985, le photographe Jacques-Henri Lartigue, convié à préfacer un ouvrage dédié à la photographie ancienne au musée de l'Armée, cernait, en ces quelques lignes, les enjeux intellectuels de la construction d'une collection en convoquant l'esprit qui sélectionne l'épreuve, le négatif ou l'album remarquable, dans la diversité des thèmes, des expressions et des formats qu'offre le médium. Ainsi le fonds photographique originel du musée provient-il de l'héritage de l'ancien musée historique de l'Armée créé en 1896, progressivement enrichi par des dons et des acquisitions de diverses collections particulières d'importance majeure, parmi lesquelles figure celle du général Émile-Joseph Vanson (1825-1900), son premier directeur. Légua en 1901 plus de 25 000 dessins, estampes et photographies à l'institution, ce dernier contribua à la création du socle du cabinet d'arts graphiques. Ses choix, tout autant que ses goûts en matière de photographie, dévoilent l'éclectisme des sujets et révèlent, dès les prémices, une vision plurielle des registres et des usages du procédé. Dans une visée documentaire d'abord, afin de se « daguerréotyper dans la tête tous ces uniformes » – comme il l'écrivit en 1851 dans une lettre à ses parents –, tant du côté français que des armées étrangères, puis en qualité d'objet de remémo-

ration historique de ses campagnes (Crimée, Italie, Mexique, guerre franco-allemande de 1870), et enfin, sans doute, par amour de la « belle image », à l'instar du portrait de groupe de chasseurs d'Afrique par Roger Fenton en 1855.

PHOTOGRAPHIE ET FAIT MILITAIRE

Forte d'environ 80 000 items recouvrant une variété de supports et de procédés (daguerréotypes, calotypes, épreuves sur papier salé et albuminé, mais également diapositives sur verre, autochromes, négatifs sur support souples, épreuves argentiques non montées et albums) et s'étendant de 1845 à nos jours, la collection du musée de l'Armée constitue, en soi, une histoire vivante de la photographie au prisme du fait militaire. Ce vocable recouvre trois faisceaux de production non exclusifs : des reportages de guerre, à la fois du côté de ceux qui la font et de ceux qui la subissent ; des photographies de sujet militaire – essentiellement issues de regards de la société civile caractérisés, entre autres, par les très volumineuses collections taxonomiques Misset-Glain et Levert, presque exclusivement constituées de photo-cartes de visites réalisées par les plus grands studios parisiens du Second Empire (Disdéri, Meyer et Pierson, Nadar, Reutlinger) ou encore des deux prestigieux albums du Camp de Châlons par Le Gray – et enfin, des photographies prises par des militaires de toute origine, amateurs ou professionnels, portant leur intérêt sur le quotidien de leur activité, en temps de guerre ou de paix, sur le territoire national ou à l'étranger. De fait, plébiscitée dès son invention par nombre

d'officiers à la formation d'ingénieurs, comme les auxiliaires de la cartographie et du renseignement, la photographie, miroir du « vrai », poursuit, tout au long du XIX^e siècle, un développement technologique permanent dont témoigne la collection du musée.

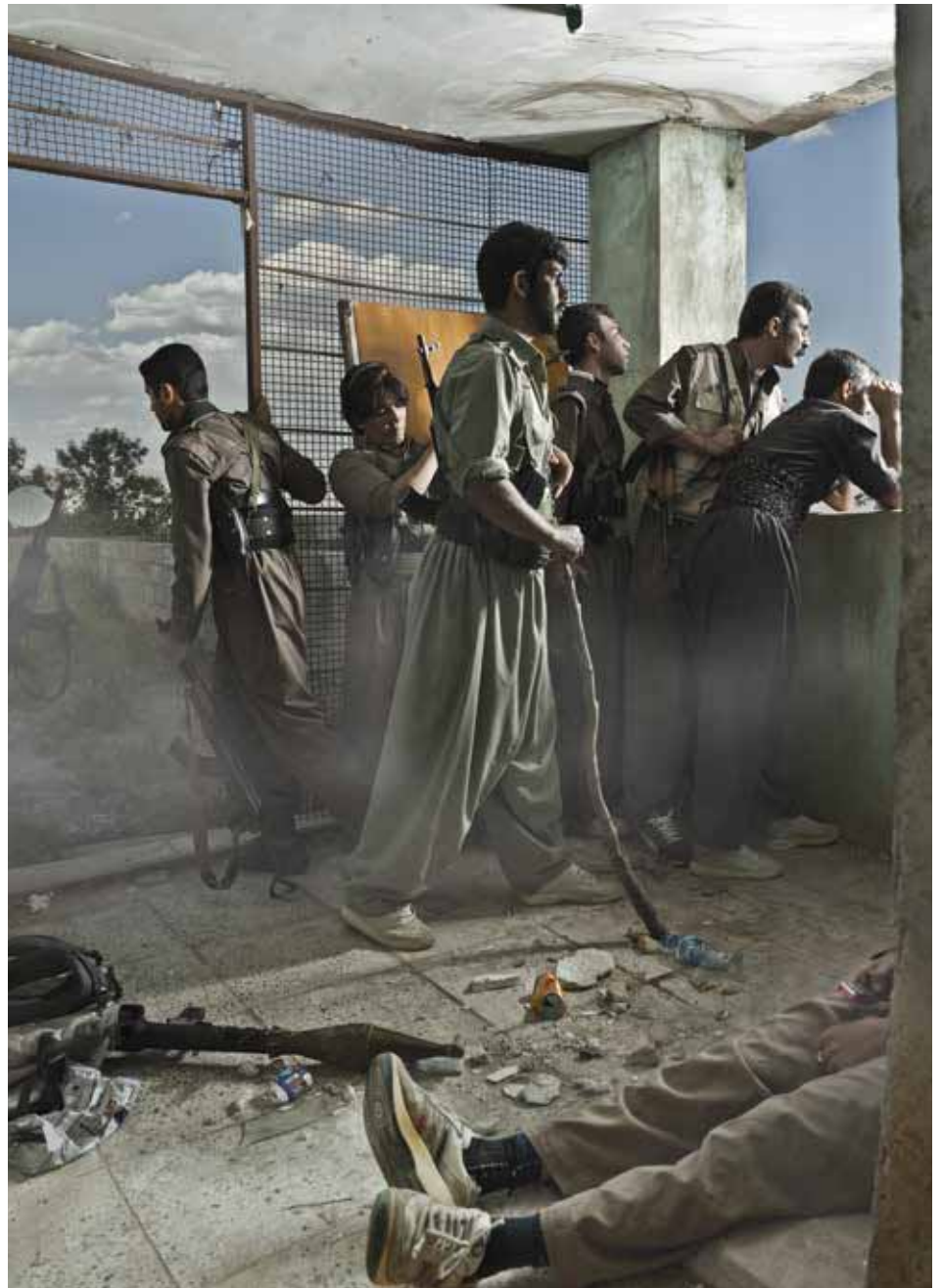
UN OBJET PLURIVOQUE

À l'orée du XX^e siècle, la photographie, forte de l'avènement de l'instantané, de la miniaturisation des appareils et de la maturité des procédés photomécaniques qui lui assurent une diffusion très large, notamment dans la presse, s'affirme davantage comme un outil de conduite de la guerre, en particulier dans le champ de la reconnaissance aérienne. Les fonds des observateurs aériens Hallo, d'Harcourt et Pépin en constituent des exemples saisissants. Qu'elle soit source d'information, document, preuve scientifique, vecteur de propagande ou témoignage intime de l'expérience combattante, la photographie, objet polysémique, connaît une réussite sans pareil dans la massification de son emploi pendant la Première Guerre mondiale, définissant dès lors toute la grammaire de ses usages, poursuivis et enrichis au cours des décennies suivantes qui sont marquées par l'intensification des conflits. Distincte de la production dûment habilitée des soldats de l'image conservée par l'établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), institution héritière de la Section cinématographique, puis photographique des Armées créée en 1915, la collection du musée de l'Armée s'attache à broser un panorama photographique d'une infinie richesse et diversité, dans ses formes, ses fonctions et destinations. Privilégiant le regard

décentré et buissonnier aux vues institutionnelles grâce à la photographie étrangère et vernaculaire, le point de vue officiel y est néanmoins représenté au travers des albums protocolaires offerts au musée ou acquis par ses soins, tels les trois volumes de la Section photographique de l'armée italienne réalisés entre 1914 et 1918, ceux des voyages du maréchal Joffre ou encore le très rare album *Ansichten vom Kriegsschauplatze, 1870-1871* (« Vues du théâtre de la guerre »), œuvre de l'un des tout premiers services photographiques officiels, le *Feldphotographie-Detachement*, attaché à l'armée prussienne et déployé en France pour rapporter la geste des vainqueurs.

UNE POLITIQUE DYNAMIQUE D'ENRICHISSEMENT DES FONDS

Au-delà de cette forte variété des provenances et des sujets, la collection n'est pas exhaustive et présente, encore aujourd'hui, des zones blanches d'ordres chronologique et géographique, même si, tout récemment, l'acquisition réalisée auprès de l'historien et cinéaste Éric Deroo de son fonds de référence sur l'Empire colonial français est venu considérablement renforcer les ensembles historiques. De fait, la grande partie des phototypes conservés traite surtout d'une période comprise entre 1855 et les années 1920. Ils documentent la vie militaire en métropole et dans les anciennes colonies, les conflits armés auxquels ont participé l'armée française, les opérations militaires, l'histoire de l'Hôtel des Invalides, du musée de l'Armée et de ses collections. Outre les dons spontanés régulièrement proposés par des particuliers qui étoffent le corpus, l'établissement mène, depuis 2009, une politique dynamique et raisonnée d'enrichissement, tant en matière de photographie ancienne que contemporaine. Inscrits dans son projet scientifique et culturel adopté en 2020, les axes d'acquisition du musée soulignent la question de la représentation des conflits, des usages et du langage propre à l'image. Ils s'articulent autour d'achats ciblés de gré à gré auprès de photojournalistes, free-lance ou engagés au sein d'agences, ayant couvert des opérations extérieures et des guerres civiles (Édouard Elias pour Sangaris en



Théâtre de guerre, photographie avec un groupe de guérilla kurde, Irak, 2011-2012, Émeric Lhuisset. © Paris - Musée de l'Armée

République centrafricaine en 2014, Yan Morvan au Liban en 1983, José Nicolas pendant la guerre du Golfe en 1991 ou Emmanuel Ortiz au Kosovo en 1999); auprès d'artistes plasticiens ou de leurs galeries (Carole Fékété, Émeric Lhuisset, Sophie Ristelhueber, Lisa Sartorio, Richard Mosse), ces derniers éclairant sous un jour nouveau le fait militaire ou les traces de la guerre qu'ils réinterprètent; enfin, sous la forme de commandes (Éric Bouvet sur l'Afghanistan en 2009, Philippe de Poulpiquet sur l'Institution nationale des Invalides (INI) entre 2017 et 2019, Édouard Elias sur les forces spéciales en 2022), proposant « à hau-

teur d'homme » un autre récit de la guerre et de ses conséquences. En résonance à cette ambition pour la photographie, soutenue et encouragée de longue date, l'exposition « Photographies en guerre », présentée au printemps 2022, a bien montré toute la place que le musée de l'Armée compte davantage jouer dans le concert des institutions patrimoniales ouvertes au médium. En interrogeant la représentation des conflits par la photographie, elle a témoigné de l'engagement de l'institution tant dans son rôle d'éducation à l'image que dans la formation d'un appareil critique favorisant la compréhension du monde contemporain. ■



3

GUERRE ET CINÉMA

Un nouveau média

Le 7^e art mobilisé

Filmer de nouveaux conflits

Nouveau média apparu à la fin du XIX^e siècle, le cinéma connaît un essor fulgurant dont la popularité attire bientôt l'attention des propagandistes de tous les États en guerre, autoritaires ou démocratiques. S'il répond à une volonté documentaire, permettant dès la Première Guerre mondiale d'illustrer les conflits contemporains, c'est toutefois par la fiction qu'il accède au rang de 7^e art et séduit le public. Entre divertissement, mobilisation et engagement, les films de guerre sont aussi des films sur la guerre qui permettent de comprendre, d'informer et de sensibiliser. Ils peuvent susciter de fortes polémiques, notamment quand ils évoquent les guerres de décolonisation, et renseignent aussi sur les représentations de leur époque de réalisation. À cet égard, ils sont eux-mêmes objets d'histoire.

FILMER LA GUERRE : ENTRE FICTION ET « RÉALITÉ »



Laurent Véray

Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Membre de l'Institut de recherche en cinéma et audiovisuel (IRCAV)

À la fin du XIX^e siècle, le cinématographe des frères Lumière permet des prises de vues « sur le vif ». Les films de fiction, qui se multiplient durant la Belle Époque, participent parallèlement à la création d'un imaginaire commun. Le cinématographe devient alors un phénomène social et culturel majeur, ce qu'illustre la très large représentation à l'écran de la Première Guerre mondiale.

Avec l'apport du mouvement, l'exactitude des images enregistrées mécaniquement dans le monde réel paraît supérieure à celles de la photographie. La rhétorique de l'objectivité est en phase avec l'esprit positiviste ambiant.

Mais le spectacle cinématographique c'est aussi et surtout de la fiction. Apparaissent ainsi des genres de films différents, dramatiques ou comiques, dont les récits, inspirés de l'Histoire, de la littérature ou du théâtre, mais aussi de la vie courante, attirent toutes sortes de spectateurs. En août 1914, le cinéma, comme on l'appelle désormais, est devenu un loisir de masse. C'est un divertissement populaire et, avec le succès des actualités filmées, une source d'information très appréciée. Pendant toute la durée des hostilités, il va jouer un rôle mobilisateur dans l'effort gigantesque entrepris par la nation pour accompagner et justifier la guerre.

Les autorités politiques et militaires cherchent d'abord à contrôler le cinéma avant de l'utiliser plus ou moins efficacement en faveur de leurs intérêts. Les films sont ainsi intégrés à un système médiatique afin de défendre la cause de la France. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que le premier conflit mondial fait date dans l'histoire des représentations visuelles de la guerre. En effet, le cinéma capte pour la première fois un événement extraordinaire, dans ses enjeux, ses implications et sa durée, tout en modifiant sa portée. Il devient un phénomène technique, social et culturel à part entière.

« DEUX CATÉGORIES DE FILMS DE GUERRE »

Entre 1914 et 1918, coexistent sur les écrans deux catégories de films de guerre : les fictions et les vues documentaires (c'est-à-dire les actualités). Dans le premier cas, il s'agit de tournages en studio, ou dans des décors naturels, réalisés par des cinéastes connus non mobilisés, tels Léonce Perret, Louis Feuillade ou Henri Pouctal. Quelle que soit la qualité de ces « drames patriotiques » (ainsi nommés à l'époque), ils font partie intégrante de la culture visuelle des contemporains. Fondés sur l'héroïsation, la glorification des combattants et sur le soutien sans faille des civils, notamment des femmes et des enfants, ils restent fortement déterminés par des représentations plus anciennes. Avec l'arrivée des longs-métrages américains (par exemple *Civilization* de Thomas Harper Ince) en 1917, la guerre à l'écran devient plus spectaculaire sinon moins emphatique. De l'avis des articles de presse, ces films, très appréciés du public français, frappent par la qualité de leur mise en scène et la façon dont ils montrent la violence des combats. Réalisés avec des moyens exceptionnels, ils reposent sur des figures de style, des propositions esthétiques et narratives novatrices. Ils contribuent à la standardisation des pratiques du cinéma (en particulier du montage), à sa reconnaissance artistique.

Dans le second cas, les prises de vues « sur le vif » ont été effectuées par des opérateurs en reportage. L'apologie du « réel » dont le cinéma serait porteur atteint son point d'orgue, mais aussi ses limites, avec

la Grande Guerre, dans un contexte où nombreux sont ceux qui croient à la force du visible. C'est donc logiquement l'argument mis en avant par Léon Gaumont, le fondateur de la firme cinématographique du même nom, dans sa lettre au gouvernement destinée à obtenir des accréditations pour ses opérateurs, en 1914 : « Le film constitue le document le plus intéressant, parce que sa sincérité ne peut être mise en doute », écrit-il.

LA SECTION CINÉMATOGRAPHIQUE DE L'ARMÉE

Tout au long des hostilités, cette conviction que les actualités filmées sont des représentations analogiques du réel apparaît régulièrement sous la plume des journalistes. Pourtant, ce n'est qu'au printemps 1915 que les autorités autorisent des opérateurs à se rendre sur le front. Deux structures voient alors le jour : la Section photographique de l'armée (SPA) et la Section cinématographique de l'armée (SCA). Cette double création a pour objectif de satisfaire aux exigences de l'information dans le pays, de la propagande à l'étranger et de constituer des archives du conflit. La SCA regroupe des professionnels mobilisés appartenant aux quatre grandes firmes cinématographiques : Pathé, Gaumont, Éclair et Éclipse.

Les vues enregistrées montrent les zones de combat, mais aussi l'effort de guerre entrepris à l'arrière. Une partie seulement est diffusée par le biais des actualités filmées ou des documentaires de guerre. Les autres, écartées pour des raisons de confidentialité militaire ou parce qu'elles



Le caméraman Amédée Eywinger et le photographe Emmanuel Mas de la Section photographique et cinématographique de l'armée (SPCA), lors d'un reportage effectué à Soupir (Aisne), 16 avril 1917. © Maurice Boulay / ECPAD / Défense

pourraient choquer les spectateurs, sont soigneusement conservées dans les archives, pour constituer une mémoire visuelle des événements. Une attention toute particulière est apportée à la représentation des faits expurgés des violences extrêmes de la guerre. Les plans assemblés, triés sur le volet, avec leurs commentaires optimistes dans les intertitres, donnent une vision rassurante du sort réservé aux soldats. Il faut rappeler que, techniquement, il n'est pas possible de filmer en pleine action sur le champ de bataille. Dès lors, les opérateurs doivent procéder à des simulations ou à des reconstitutions de combat dans des secteurs plutôt calmes. Au moment des grandes offensives de la Somme et du Chemin des Dames, en juillet 1916 et avril 1917, des départs

d'assauts authentiques sont néanmoins filmés. Ces séquences remarquables seront montées et remontées maintes fois par la suite. Toutes ces vues documentaires, neutres ou saisissantes, rares ou pittoresques, sont souvent perçues à l'époque comme des témoignages oculaires véridiques. La spécificité du filmage, encore proche du cinématographe Lumière, tient en particulier à la longueur des plans qui favorisent la contemplation et le mode d'implication du spectateur. La guerre à l'écran donne lieu à une représentation à la fois massive et réaliste, mais aussi incomplète et parfois inexacte. En tout cas, les projections, dont l'audience dépasse largement celle de la presse écrite, deviennent un moyen pour l'armée et le pouvoir politique de s'incarner,

de communiquer et de valoriser leurs actions.

La Grande Guerre a été une onde de choc aux incidences multiples. Devenue totale dès 1915, elle imprégna en profondeur toutes les composantes de la société, d'autant qu'elle se donna à voir, et par conséquent à comprendre, à travers une profusion d'images fixes et animées. À tel point que l'on peut presque parler d'un « tournant visuel ». Si la guerre des Boers (1899-1902), la guerre russo-japonaise (1904-1905) et les conflits balkaniques (1912-1913) ont été filmés, ce qui est nouveau en 1914-1918, c'est la masse des images enregistrées. D'où l'émergence d'une culture visuelle de guerre qui, pendant toute la durée des hostilités, mais également après, a irrigué l'imaginaire social. ■

ILLUSTREZ LA GRANDE GUERRE



Jean-Yves Le Naour

Docteur en histoire, spécialiste de la Première Guerre mondiale

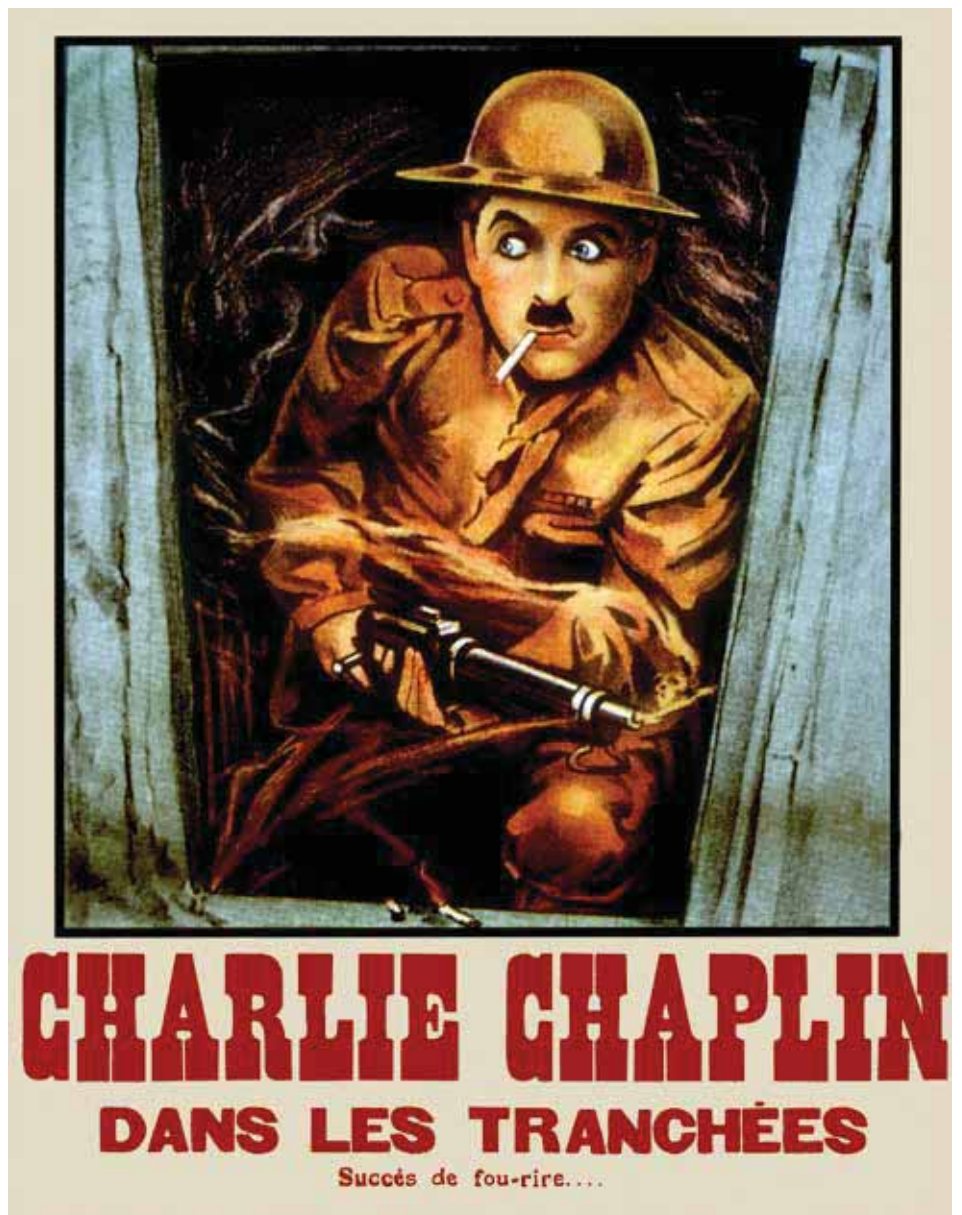
Le cinéma est rapidement devenu, aux côtés de la littérature, un des modes de représentation et de perception privilégié de la Grande Guerre. Les thèmes portés à l'écran n'ont cessé d'évoluer, reflétant les préoccupations et questionnements mémoriels des époques auxquelles les réalisateurs appartiennent.

Parce que le cinéma reflète les attentes, les certitudes et les angoisses de son époque, la représentation de la Grande Guerre au cinéma éclaire non pas l'histoire mais la mémoire de cet événement traumatique qui n'en finit pas de nous interroger. En la matière, le cinéma épouse parfaitement les trois régimes mémoriels qui structurent notre souvenir de la Grande Guerre : l'héroïsme, le patriotisme ardent teinté d'une dose croissante de pacifisme dans l'entre-deux-guerres ; la dénonciation de la guerre et de ses bourreaux de 1945 aux années 1970 ; et enfin, depuis les années 1980, le retour spectaculaire de la Grande Guerre au centre de notre mémoire avec un long lamento inconsolable.

HONNEUR AUX HÉROS

Si le cinéma fut lui aussi mobilisé durant la guerre, nulle œuvre ne se distingue aujourd'hui, tellement les films d'époque sont associés plus ou moins grossièrement à la propagande. Qui se souvient des *Poilus de la revanche* ou encore de *L'Angélu de la victoire* ? Ils n'ont pas imprégné notre mémoire et on le comprend ! Il est vrai que le bellicisme n'a plus parlé aux Français une fois la paix retrouvée.

Il faut attendre octobre 1918 pour que Charlie Chaplin dynamite toute cette piètre production nationaliste avec le comique *Shoulder arms* (*Charlot soldat*) où le rire devient une arme de démythification massive. Mais les Américains n'avaient vécu la guerre que de loin et très tardivement. Ils déploraient 53 000 hommes morts au feu quand la France pleurait 1,5 million de ses enfants. C'est cette dette vis-à-vis des morts qu'Abel



Shoulder arms (*Charlot soldat*) avec Charlie Chaplin. © Collection ChristopheL

Gance entend explorer avec *J'accuse* (1919), le premier grand film français sur la guerre. Certains y ont vu un message pacifiste mais ce n'est pas le cas : *J'accuse* est tout simplement un

appel à l'avènement d'une humanité meilleure après le grand massacre, un thème pas si éloigné des illusions lyriques de 1914. Le film vaut surtout pour la scène finale où les morts se

relèvent du champ de bataille pour aller demander des comptes aux profiteurs et à tous ceux qui les ont oubliés. Les cadavres obsèdent les (sur)vivants, ils sont tellement nombreux qu'ils débordent des ossuaires et des grands cimetières sous la lune.

Curieusement, les années vingt ne sont pas des années prolifiques pour le cinéma de guerre. Sans doute les événements sont-ils trop proches, la blessure ouverte et le trauma à vif. Il faut donc attendre 1928 en France pour qu'un grand film soit à l'affiche et enregistre un véritable succès populaire: *Verdun, vision d'histoire* de Léon Poirier. Celui-ci mêle fiction et images d'actualités pour donner l'illusion du vrai. Pour les besoins de la cause, le réalisateur a demandé à Pétain de jouer son propre rôle, saluant les poilus devant son QG de Souilly. Faute d'images d'archives, on les invente! Poirier a si bien réussi que des scènes de son film, l'assaut notamment, sont reprises dans des documentaires historiques et livrées au public comme des scènes authentiques. C'est oublier également que le « vrai » n'est pas uniquement dans la reconstitution mais dans ce que l'on veut dire, et, à ce propos, le film de Léon Poirier est très conformiste: des poilus valeureux, un appel à l'unité nationale comme hier dans la tranchée et l'espoir d'un rapprochement entre anciens vainqueurs et vaincus – nous sommes au temps du pacte Briand-Kellogg.

Les Croix de bois de Raymond Bernard (1931) est un film bien plus réaliste. On y suit un petit groupe de soldats qui, pour être des héros, n'en sont pas moins des hommes qui souffrent, qui rient et qui ne veulent pas mourir, fût-ce pour la patrie. Un film humain, avec un grand cri de pitié final: « Au secours! On assassine des hommes! » Malgré l'horreur, le patriotisme n'est pas mis en cause, et il l'emporte sur les rapports de classe dans *La Grande illusion* de Jean Renoir (1937). On y sent toutefois une touche de lassitude sinon de désespoir, propre à ce nouvel avant-guerre où les bruits de bottes se font à nouveau entendre de l'autre côté du Rhin. En Allemagne, justement, pas d'états d'âme. *Opération Michel* de Karl Ritter, sorti la même année que *La Grande illusion*, exalte la force brute des soldats allemands et leur



Verdun, vision d'histoire, Léon Poirier, 1928. © Collections La Cinémathèque de Toulouse

refus de capituler. À l'heure où les Français communient dans le plus-jamais-ça, les films allemands, eux, parlent de revanche et rêvent de violence. Quel contraste avec la nouvelle version de *J'accuse* (1938), parlante cette fois-ci, où les morts se relèvent du champ de bataille pour aller sauver la paix que les vivants n'ont pas su sauvegarder. La peur d'une nouvelle guerre travaille donc les Français et ils l'abordent dans une situation de division prononcée. Sauront-ils retrouver le chemin de l'Union sacrée en cas de menaces? Raymond Bernard veut le croire. Il tourne *Les otages* en pleine crise de Munich, l'histoire d'un village de la Marne occupé par les Allemands en août 1914. À la suite de la mort d'un officier, cinq otages sont désignés qui, tous, se détestent et continuent d'entretenir leurs inimitiés même sous les yeux des Allemands, avant d'opter pour une attitude plus

patriotique. Mais de 1940 à 1944, plongés dans une guerre civile attisée par l'Occupation, les Français n'auront pas tous cette dignité.

EN FINIR AVEC LA GUERRE

En 1945, à l'issue d'un nouveau drame, la Grande Guerre est à peu près balayée de la mémoire nationale et le cinéma ne s'y intéresse plus guère. Le héros, dorénavant, c'est le résistant et non plus le poilu mort. Certes, celui-ci a fait le sacrifice de sa vie mais sans l'emporter puisqu'il a fallu de nouveau se battre vingt ans plus tard. Le résistant, en revanche, a triomphé de l'ennemi. Il est un homme debout quand le héros de 1918 était un homme couché. Quant aux Français de 1945, ils n'entrent pas dans l'avenir à reculons pour paraphraser Paul Valéry, ils ne se lamentent pas sur l'âge d'or perdu, ils regardent au



Les Sentiers de la gloire, Stanley Kubrick, 1957. © Collection ChristopheL © Bryna Productions

contraire devant eux avec confiance, enthousiasme et rejettent le passé traumatique. Quelle différence entre les deux après-guerres !

La Grande Guerre oubliée, ou plus exactement recouverte par la mémoire prégnante de la Seconde Guerre mondiale, elle disparaît naturellement des préoccupations cinématographiques. Elle y revient par la bande, via de grands films étrangers qui ont en commun de dénoncer la guerre, de la mettre en accusation et de s'en prendre à l'armée et à ses chefs qui ont fait peu de cas de la vie des hommes. Tout commence avec *Les sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957) adapté du livre d'Humphrey Cobb, lui-même tiré de faits réels, notamment l'exécution du lieutenant Chapelant et des fusillés de Souain. Si cette histoire d'injustice se passe dans l'armée française, c'est bien de toutes les guerres et de toutes les armées qu'il s'agit. Une charge antimilitariste qui n'a pas été bien reçue en France, en pleine guerre d'Algérie. Non officiellement censuré, comme on le dit trop souvent, le film ne fut tout simplement pas distribué. En Belgique, où il fut programmé par quelques salles de

cinéma, des anciens combattants protestèrent et organisèrent des manifestations pour dénoncer un film scandaleux. Mais n'étaient-ce pas ces exécutions pratiquées par une justice expéditive qui étaient scandaleuses ?

En 1964, un nouveau film américain aborde ce sujet épineux des fusillés pour l'exemple, mais dans l'armée britannique cette fois-ci. Dans *King and country*, traduit en *Pour l'exemple* en français, Joseph Losey raconte l'histoire d'un soldat choqué qui marche droit devant lui et qui, arrêté comme déserteur, est passé par les armes. La guerre ne se contente pas de tuer les hommes, elle anéantit la justice et confine à l'absurde puisqu'une armée en vient à tuer ses propres soldats. Là encore, la Première Guerre mondiale et le champ de bataille des Flandres ne sont qu'un prétexte pour une mise en accusation plus large. La génération des *sixties*, dégoûtée par le Vietnam, s'en prend à 14-18 pour dire non à la guerre. En 1914 comme en 1964, certains avaient cru à l'idée qu'il fallait faire la guerre à la barbarie avant de découvrir que c'était la guerre qui était la barbarie. Et pour ceux qui en doutent, Dalton Trumbo les vaccine avec *Johnny got his gun* (1971), un

récit effrayant d'un mutilé sur son lit d'hôpital et qui rêve de suicide.

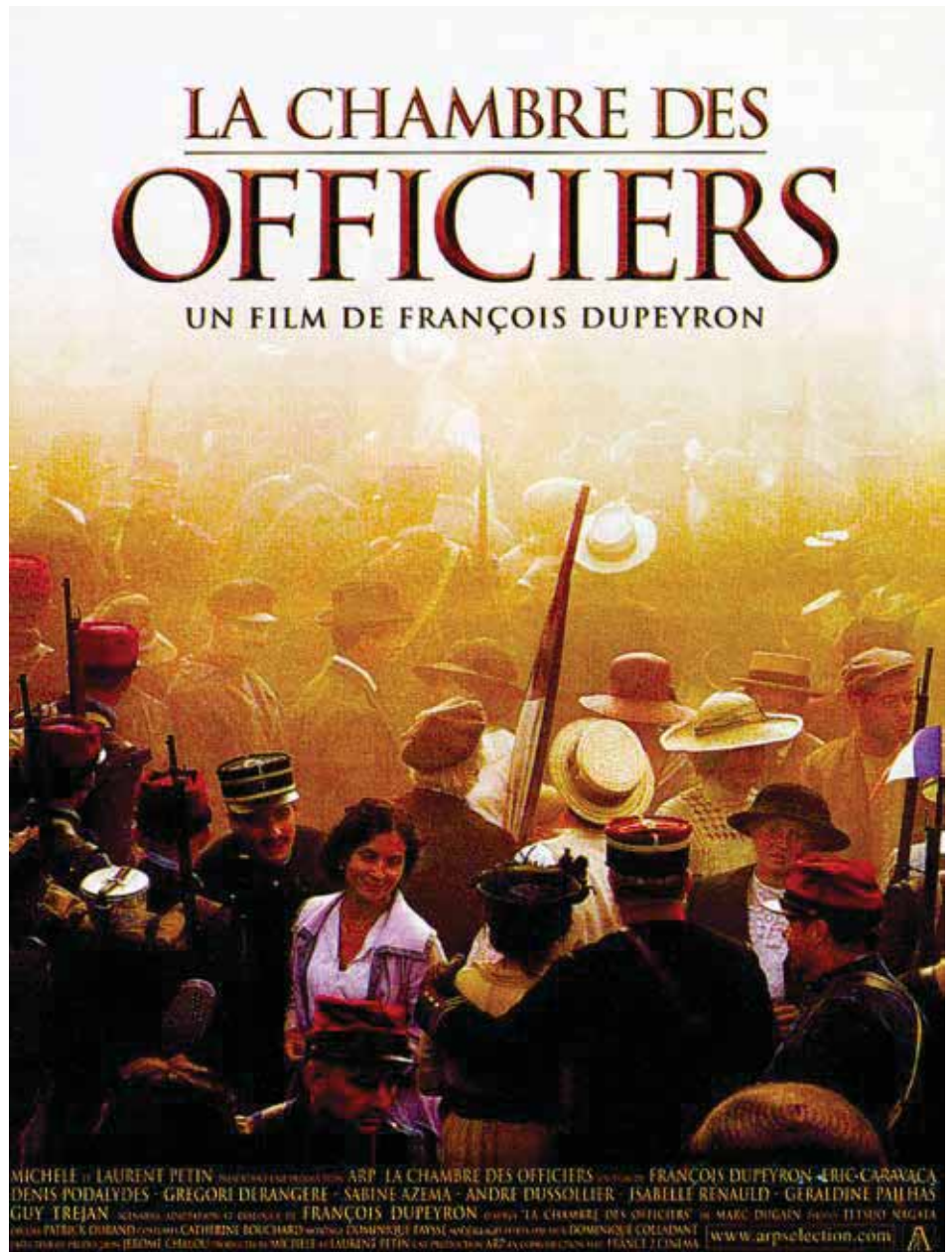
L'année précédente, c'est d'Italie que vient le vent de la contestation avec *Les hommes contre* de Francesco Rosi. Sur le modèle des *Sentiers de la gloire*, on y retrouve un général indifférent et sanguinaire qui ordonne des offensives impossibles sur le front des Alpes jusqu'à ce que les soldats n'en puissent plus et se révoltent. La différence avec Kubrick, c'est que les poilus commandés par le colonel Dax (Kirk Douglas) retournent au combat, le cœur lourd mais obéissants, tandis que ceux de Francesco Rosi ont compris que l'Autrichien n'est pas l'ennemi mais que celui-ci est intérieur, l'ennemi de classe. L'antimilitarisme se mue ici en combat révolutionnaire. Et la France dans tout cela ? Pas grand-chose. Tout juste peut-on mentionner *Les honneurs de la guerre* de Jacques Rouffio (1967) où l'on sent le carcan du moralisme patriotique craquer de toutes parts. Terminée l'exaltation des héros et de leurs souffrances, place aux récits moins glorieux des tentatives d'embuscage, de désertion et d'un arrière ambivalent. Avec *La victoire en chantant* (1977), Jean-Jacques Annaud utilise

les codes de l'humour pour se moquer de l'absurdité de la guerre entre Français et Allemands, et ce d'autant plus que cet affrontement est placé dans le cadre dérisoire d'un comptoir africain, devant les yeux goguenards des colonisés bien plus civilisés que ne le sont leurs maîtres. Ainsi, durant trente ans, la Grande Guerre est essorée par des productions cinématographiques qui, la dénonçant ou la ridiculisant, pointent la culpabilité du nationalisme et du militarisme.

LA FIGURE DE LA VICTIME

À partir de la fin des années 1980, une nouvelle révolution copernicienne est à l'œuvre dans notre mémoire. Le nationalisme, plombé par la construction européenne et la réconciliation franco-allemande, se porte mal ; le marxisme, qui a dominé le monde intellectuel dans les années soixante et soixante-dix, recule à vue d'œil. Les analyses qu'ils portaient de la guerre – la faute aux Allemands ou la faute à l'impérialisme – s'en sont trouvées liquidées et l'interprétation de la guerre est devenue un nouveau terrain vierge. À l'heure où le XX^e siècle agonisait, avec la disparition de l'URSS, née de la révolution de 1917, et le retour de la guerre nationale dans les Balkans, à Sarajevo même, là où tout avait commencé, les Français s'interrogeaient sur cet événement matriciel qui revenait les hanter. Car l'oubli ou le refoulement depuis 1945 n'avait rien réglé de la souffrance d'une société frappée par le deuil de masse. La dénonciation iconoclaste des années 1960 et 1970 prouvait que 1914-1918 conservait malgré tout une dimension sacrée. La Première Guerre mondiale revenait donc avec force, tant dans la littérature, la bande dessinée, le théâtre et, naturellement, le cinéma.

Même si le thème de l'antimilitarisme connaît une queue de comète avec *Le pantalon* d'Yves Boisset (1996), l'histoire à demi-romancée du soldat Bersot fusillé pour avoir refusé de porter un pantalon souillé, de nouveaux thèmes s'imposent qui témoignent de notre rapport au passé. Le deuil tout d'abord, sujet de *La vie et rien d'autre* (1989) de Bertrand Tavernier. Le trauma ensuite, avec par exemple *La Chambre des officiers* (2001) et son histoire



La Chambre des officiers, François Dupeyron, 2001. © ARP selections / Française 2 cinema / DR © Collection ChristopheL

de reconstruction physique et psychologique d'une gueule cassée sous la baguette de François Dupeyron, ou encore *Les Fragments d'Antonin* (2006) de Gabriel Le Bomin, qui raconte le drame d'un soldat psycho-névrosé. On voit surgir des personnages féminins forts, bien plus solides que les hommes tourmentés, à l'instar de Mathilde dans *Un long dimanche de fiançailles* (2004). Les poilus, hier héros, sont devenus des victimes, ballotés par les événements et par la violence. Et même quand ils sont énergiques, acteurs de cette violence, tel *Capitaine Conan* (1996), un loup qui a du mal à redevenir un agneau après l'armistice, ils sont malgré tout des jouets de l'histoire et condamnés à ressas-

ser les souvenirs, un verre à la main. Revenus de l'enfer, ils sont abandonnés, livrés à eux-mêmes, comme le montrent les rescapés d'*Au revoir là-haut* (Albert Dupontel, 2017). Oui, nous sommes des victimes de l'histoire, nous dit notre mémoire contemporaine. Nous sommes d'ailleurs tous victimes, anciens alliés et anciens ennemis confondus, comme le souligne *Joyeux Noël* de Christian Carion (2005), où les fraternisations de Noël 1914 servent à interroger sur le sens d'une guerre qui nous paraît aujourd'hui absurde, à nous autres Européens. Ce qui est absurde, en réalité, en histoire, c'est de relire le passé à l'aune du présent. Voilà tout ce qui sépare l'histoire de la mémoire. ■

LA FRANCE OCCUPÉE À L'ÉCRAN



Sylvie Lindeperg

Professeure à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France

Dans les décennies d'après-guerre, l'histoire des « années noires » fut constamment revisitée par le cinéma français. Au fil du temps, ces films ont façonné un imaginaire composite de la France occupée. Leurs couches d'écriture superposées révèlent ainsi, à la manière d'un palimpseste, les évolutions de la mémoire et des représentations du passé.

Le cinéma des années 1944-1946 marque la construction d'un roman national qui vante l'héroïsme d'une nation virginale. Les productions communistes et gaullistes sont les premières à fixer sur les écrans ce grand récit rédempteur. Les réalisateurs se livrent, dans le même temps, une bataille politico-symbolique pour l'hégémonie de la mémoire résistante.

« LA CÉLÉBRATION D'UNE COMMUNAUTÉ RÉCONCILIÉE »

Les films du Service cinématographique des Armées (SCA) et du Comité de libération du cinéma français (CLCF), proche du Parti communiste français (PCF), redéfinissent à leur avantage le rôle des acteurs de la Libération. Les documentaires militaires privilégient sans surprise les Forces françaises libres et forgent le mythe d'une patrie infaillible, unie autour d'un général de Gaulle déifié. Le Comité de libération privilégie les combats de la Résistance intérieure et les soldats sans uniforme, reléguant les troupes de la France libre au rang de force supplétive. *La Libération de Paris* (CLCF, 1944) accredité ainsi la thèse d'une bataille gagnée par les insurgés parisiens avant l'arrivée des avant-gardes de la division Leclerc. L'équipe réalisatrice rejoint toutefois la geste gaullienne en célébrant, sur un ton irénique, la capitale de la France luttant collectivement pour sa libération. À une logique partisane qui eut glorifié les seuls Francs-tireurs et partisans (FTP) et leur chef Rol-Tanguy, le Comité de libération préfère une stratégie de séduction auprès d'un large public.

Dans le même temps, la remise en route du cinéma commercial apporte son lot de « fictions résistantes ». Exploitant avec opportunisme les ressources épiques et pathétiques de la lutte clandestine, ces films contribuent à fixer un imaginaire cristallisé sous l'Occupation sur le mode de la rumeur et du fantasme.

La célébration d'une communauté réconciliée constitue donc le dénominateur commun de la production cinématographique de l'immédiat après-guerre. Elle alimente largement l'espoir collectif en un avenir radieux. Dès 1946 cependant, sur le ton léger de la comédie, l'épilogue du *Père tranquille* (Clément/Noël-Noël) remet

en cause la foi dans les lendemains qui chantent. Quelques mois plus tard, dans un registre noir et amer, Marcel Carné et Jacques Prévert en prennent ouvertement le deuil avec *Les Portes de la nuit* : « le magnifique été de la Libération de Paris » a cédé le pas au « dur et triste hiver » de 1945 ; les collaborateurs et les profiteurs de guerre redressent la tête tandis que les ouvriers héroïques retournent à la misère des faubourgs.

RÉCUPÉRATION ET RÉORIENTATION

L'entrée en guerre froide inaugure une transformation radicale de l'usage de la Résistance marqué au



Yves Montand dans *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné, 1946. © Roger-Viollet / Roger-Viollet



La grande vadrouille, Gérard Oury, 1966. © Collection ChristopheL – Les films Corona / The Rank Organisation / Victor Rodrigue

sceau du désenchantement et de la désunion. En témoigne la récupération, par le PCF, du documentaire de Jean-Paul Le Chanois sur le maquis du Vercors. Le projet a été lancé dès juin 1944 par le CLCF qui a envoyé des opérateurs sur le plateau pour filmer la vie et les combats des maquisards. Mais le documentaire ne sort qu'en 1948 au terme d'une douloureuse gestation, pris dans le feu des conflits entre les anciens résistants. *Au coeur de l'orage* est enfin détourné par la presse communiste qui accuse sans fondement de Gaulle et les Américains d'avoir trahi les maquisards du Vercors. Naguère outil de légitimation, la Résistance est retournée comme une arme par les anciens alliés devenus des adversaires politiques.

La nouvelle donne hexagonale et internationale coïncide également avec une réorientation significative du cinéma de fiction. Dans *Le Silence de la mer* (1949), Jean-Pierre Melville rend hommage à la littérature clan-

destine et limite la Résistance à une simple posture morale. Si les fictions de guerre exaltent encore les combats de la France libre, la lutte clandestine déserte peu à peu les écrans. La figure du résistant fait place à celle du prisonnier de guerre devenu le porte-parole des désillusions d'un après-guerre dégrisant.

VALORISER LES INDIVIDUS

Avec le retour du général de Gaulle en 1958, naît une nouvelle vague de films sur la Résistance, dont la pleine amplitude se développe après la fin du conflit algérien. Attirés par ce créneau redevenu porteur, de nombreux réalisateurs épousent la nouvelle version officielle du passé : la glorification de l'Armée de l'ombre prend le pas sur les abstractions de la « France éternelle » ; l'homme du 18 juin est célébré en sauveur et père de la nation. Tandis que la Résistance s'institutionnalise, une alliance de circonstance s'opère entre le PCF et les gaullistes pour le contrôle de cette nouvelle

geste héroïque. La valorisation des individus se conjugue désormais avec celle des familles politiques. Dans *Paris brûle-t-il?* (1966), René Clément est ainsi contraint de réévaluer le rôle de chaque personnage de résistant en fonction de sa trajectoire ultérieure. Les fidèles et les ministres du Général (Chaban-Delmas ou Edgard Pisani) sont particulièrement flattés. À l'inverse, l'ancien président du Conseil national de la Résistance (CNR), Georges Bidault, n'apparaît pas dans le film. *Persona non grata* du régime, il paye son opposition à la politique algérienne du gouvernement.

L'individualisation des modes de représentation profite avant tout au général de Gaulle incarné à l'écran par des images d'archives ou la prestation de quelques doublures. La célébration d'un peuple en armes fait place au culte de l'homme providentiel, la mise en scène des foules et des héros anonymes cède le pas aux figures charismatiques. Cette philo-

sophie personnaliste de l'Histoire se retrouve dans les comédies résistantes dont l'éclosion constitue un autre trait marquant du cinéma de la République gaullienne. En 1966, le succès triomphal de *La Grande vadrouille* (Gérard Oury) témoigne de l'adhésion du public au nouveau mythe de l'infailibilité française, désormais décliné sur le mode ludique du « héros-malgré-lui ». Réconciliant les aspirations égotistes de leurs personnages et la défense de la patrie profanée, les comédies résistantes rompent avec la culture sacrificielle héritée de la Libération.

Le renouvellement générationnel au sein du monde cinématographique transfigure enfin et diversifie les motivations des réalisateurs. Bousculé par l'entrée en lice et les critiques de la Nouvelle vague, René Clément assure la promotion de *Paris brûle-t-il?* en idéalisant la période de ses débuts professionnels. Et si Jean-Pierre Melville, dans *L'Armée des ombres*, rend compte avec hiératisme d'une expérience collective, il se retourne aussi avec nostalgie sur l'époque de sa « jeunesse lointaine ». Sorti en 1969, son film marque l'ultime passage de relais à la génération des enfants de la guerre.

REDÉFINIR LE SENS DE L'ENGAGEMENT

Sous la présidence de Georges Pompidou, Marcel Ophüls revisite la période de l'Occupation dans un documentaire qui bouscule radicalement la mémoire collective des Français. Mis en route dans le sillage de mai 68, *Le Chagrin et la Pitié* (1969-71) s'inscrit dans une logique d'opposition farouche au culte de l'homme providentiel et au mythe d'une nation virginale. Ophüls remplit méthodiquement les espaces laissés blancs par l'histoire gaullienne en évoquant la collaboration d'État, le régime de Vichy, l'antisémitisme et les divisions franco-françaises. Le réalisateur redéfinit également le sens de l'engagement résistant : à une lecture patriotique du combat, il substitue les valeurs de l'antifascisme et dépeint la lutte clandestine comme un combat contre l'ordre établi. Son film vérifie l'analyse de Barthes selon laquelle la meilleure arme contre le mythe consiste à produire



Le Chagrin et la Pitié, Marcel Ophüls, 1974. © Collection Christophel.

un « mythe artificiel » qui fonde le premier en « naïveté regardée ». Car si *Le Chagrin* brise opportunément l'autosatisfaction cocardière qui s'était emparée si longtemps de la France, il crée en retour la vulgate d'un pays lâche et méprisable qui aura, elle aussi, la vie dure. C'est dans l'héritage revendiqué du *Chagrin*, que Louis Malle inscrit *Lacombe Lucien* (1974), temps fort de la vague dite « rétro ». Cette filiation apparaît recevable sous l'angle des thèmes abordés - la collaboration et l'antisémitisme ; elle n'en reste pas moins discutable sur le plan des visions de l'Histoire. Malle substitue en effet les caprices du hasard à la logique d'un engagement choisi ; Lucien, son triste héros,

traverse les événements en acteur passif, dépossédé de sa propre histoire. De fait, l'influence du *Chagrin* se trouverait plutôt du côté des cinéastes « anti-rétro » comme Franck Cassenti (*L'Affiche rouge*, 1976) ou René Gilson (*La Brigade*, 1975) qui se tournent vers la lutte antifasciste et les laissés-pour-compte de l'histoire officielle, ces immigrés de l'unité des Francs-tireurs et partisans - Main-d'œuvre immigrée (FTP-MOI) engagés dans les rangs de la résistance communiste. En 1983, Mosco Boucault revient à son tour sur les combattants de la MOI dans *Des terroristes à la retraite*. Son documentaire, conçu pour la chaîne Antenne 2, est censuré pendant deux ans sous la pression du PCF que le

film accuse implicitement, par la voix de Mélinée Manouchian, d'avoir trahi les membres de l'affiche rouge.

**QUESTIONNER L'HÉRITAGE
DES « ANNÉES NOIRES »**

Si les septennats de François Mitterrand (1981-1995) sont également marqués par des polémiques autour du régime de Vichy, le cinéma y joue moins, désormais, un rôle d'éclaireur. Le passage du temps et la montée en puissance de réalisateurs issus de l'après-guerre amplifient par ailleurs les effets d'échos et de citations cinématographiques. *Papy fait de la Résistance* (Jean-Marie Poiré, 1983) s'inscrit dans une logique de l'intertextualité filmique : pastiche des fictions héroïques, hommage au *Père tranquille*, pot-pourri des gags inaugurés par les « comédies résistantes », zest de cinéma rétro, parodie burlesque de la grand-messe télévisuelle des *Dossiers de l'écran...* Né en 1945, le fils du producteur Alain Poiré se joue des imageries sédimentées depuis la Libération dont il possède une mémoire d'emprunt, médiatisée par le cinéma et la télévision. Plus subversif est le portrait d'un imposteur proposé par Jacques Audiard en 1995. *Un héros très discret* revisite la Libération comme l'époque matricielle du « grand mensonge » et de la mystification d'une France héroïque dont le cinéaste se déclare la victime au nom des générations d'après-guerre. Cette dénonciation virtuose et fausement vertueuse des « manipulations de l'histoire » surfe sur la vague médiatique suscitée par l'évocation du passé vichyste de François Mitterrand, dont le nom est évoqué avec insistance par Jacques Audiard et son principal interprète, Mathieu Kassovitz.

L'arrivée au pouvoir de Jacques Chirac marque la fin d'une ère politique qui vit se succéder au pouvoir des présidents ayant vécu la guerre à l'âge adulte et dont ils se trouvaient, de ce fait, comptables. Le cinéma éclaté des décennies suivantes pose en des termes nouveaux la question de l'héritage des années noires et de la Résistance. Sa principale dominante consiste en un recentrage sur les enjeux biographiques et en une vision renouvelée d'un passé devenu très lointain.



L'Armée du crime, Robert Guédiguian, 2009. © Collection ChristopheL © Agat Film

Avec *Lucie Aubrac* (Claude Berri, 1997) ou *Laissez-passer* (Bertrand Tavernier, 2002), auxquels s'ajoutent plusieurs téléfilms sur Jean Moulin et le général de Gaulle, le cinéma et la télévision s'essayaient aux genres anglo-saxons du *biopic* et du *Film Heritage*. Ces fictions apparaissent à l'image d'une époque dédiée à la célébration du privé et à la transmission patrimoniale du passé. Elles confient sous forme testamentaire aux jeunes générations une résistance vidée de sa substance historique et politique pour être reformulée en préceptes moraux et en enjeux romanesques. En 2009, *L'Ar-*

mée du crime de Robert Guédiguian ne parvient pas à corriger cette tendance. Sur les écrans français, la Résistance apparaît désormais comme le masque mortuaire posé sur un visage défunt. Ce passage de la mémoire au patrimoine concerne aussi bien la Résistance que le régime de Vichy et la collaboration. Serge Daney l'avait pressenti dès 1991, lors de la sortie médiatisée d'*Uranus* de Claude Berri : « Quand le passé devient à ce point décoratif » écrivait-il, « c'est qu'il a cessé de travailler notre présent [...] preuve que les deuils collectifs ont eux aussi une date de péremption ».

LE CINÉMA DE L'ALLEMAGNE NAZIE ET DE L'ITALIE FASCISTE



Jérôme Bimbenet

Historien du cinéma

L'Italie fasciste et l'Allemagne nazie ont exercé un contrôle permanent sur les différents moyens d'information et de loisir, presse, radio, cinéma, en cherchant à en faire de véritables outils de propagande. Il faut néanmoins relativiser le poids du septième art dans la soumission et le formatage des esprits.

« Comparé aux autres arts, le cinéma, par sa faculté d'agir directement sur le sens poétique et l'affectivité – donc tout ce qui n'est pas intellectuel – a dans le domaine de la psychologie des masses et de la propagande, un effet pénétrant et durable » (Fritz Hippler, *Film-Kurier*, 5 mai 1941).

Outil privilégié du divertissement populaire, le cinéma fut récupéré rapidement par les régimes totalitaires qui espéraient en faire une arme mobilisatrice de l'opinion publique. Les puissances de l'Axe avaient développé une remarquable industrie cinématographique et les cinémas italien et allemand dominèrent l'Europe durant l'entre-deux-guerres. Mais l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie comprirent très vite que la propagande ne pouvait fonctionner durablement dans les salles et que le cinéma de fiction n'était pas le meilleur vecteur pour soumettre les esprits. La mobilisation des masses passe en priorité par les actualités, facilement contrôlables, et les documentaires qui imposent la vision partielle voulue par le régime. Toutefois, l'Italie et l'Allemagne n'agirent pas avec la même rigueur dans la maîtrise de l'image cinématographique. La question qui guide notre approche ici est celle de l'efficacité du cinéma long-métrage de fiction dans la mobilisation des esprits, avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.

« LA CINEMATOGRAFIA È ARMA PIÙ FORTE »

Le fascisme ne s'est pas intéressé spontanément au cinéma long-métrage de fiction. La propagande privilégiait les reportages et les documentaires. La création de l'institut



L'immense décor de carton-pâte représentant le Duce derrière une caméra de l'institut Luce avec le slogan « Le cinéma est l'arme la plus forte ». © CC BY-SA 4.0

Luce (*L'Unione per la cinematografia educativa*) par Mussolini en 1924 est destinée à la production des actualités. Au fronton de l'Institut figurait cette phrase de Lénine « Le cinéma est l'arme la plus forte ». La propagande entérine alors un état de fait, l'Italie est devenue fasciste et la population l'a accepté tacitement. L'éducation des masses passe par les nombreux ciné-journaux (*Cinegiornali*) produits et diffusés par l'Institut en première partie des grands films. Mussolini contrôle toutes les images produites par *Luce*. Le cinéma long-métrage de fiction n'a pas vocation à faire de la propagande, si ce n'est à rappeler l'origine glorieuse de l'Italie fasciste à travers quelques films à grand spectacle (une spécialité italienne) comme *Sci-*

pion l'Africain de Carmine Gallone ou *Condottieri* de Luis Trenker, tous deux sortis en 1937. Quelques films posent le mythe de la Marche sur Rome et de l'influence fasciste (*Camisia nera* de Giovacchino Forziano par exemple en 1933) mais l'accueil pour le moins mitigé du public n'a pas incité le pouvoir à réaliser d'autres films de propagande.

En 1934, Mussolini crée les studios de Cinecittà, pour rivaliser avec Hollywood sans pour autant avoir la mainmise sur la production. Le cinéma abusivement nommé « fasciste » bénéficiait d'une grande liberté puisque le pouvoir n'intervenait pas directement, celui-ci ayant compris que les Italiens préféraient le divertissement au film à thèse. Toutefois, à travers les histoires in-

sipides contées sur l'écran, ces films inoffensifs, pâles imitations d'Hollywood, n'en diffusaient pas moins la morale fasciste et confortaient le régime. On y découvre un cinéma où l'ordre moral est conforme à la doxa fasciste mais bien peu mobilisateur. Le cinéma est libre à condition de ne rien dire contre le régime, de faire apparaître un peu de nationalisme, d'encenser les valeurs familiales dans le cadre rigoureux de la petite bourgeoisie, rien de très transcendant. Pierre Milza évoque un cinéma « lénifiant et conformiste d'une petite bourgeoisie restée très attachée aux valeurs traditionnelles. » Ces films légers et harmonieux sont appelés les « téléphones blancs » en raison de la fréquence de cet accessoire dans les décors. Mussolini voulait que le cinéma soit distrayant et non politique. Leurs productions croissent avec la guerre. L'arrière doit être divertit. Les films de propagande proprement dits exaltent les racines romaines, l'italianité, le fascisme, le colonialisme (au moment de l'invasion de l'Éthiopie) le militarisme, l'impérialisme et l'anti communisme mais n'obtiennent que peu d'écho et sont peu nombreux.

UN MÉDIA QUI NE CONVAINC GUÈRE LES MASSES

L'entrée de l'Italie dans la guerre en 1940 ne change guère les données. Le cinéma ne peut exalter une armée mal préparée qui s'est déjà embourbée en Éthiopie. On filme alors, au plus près, les individus pris dans les rouages d'un conflit qu'ils maîtrisent mal. Le cinéma s'oriente vers la représentation du quotidien du soldat, la vraisemblance, le réalisme. On montre l'homme en proie à des peurs qu'il surmonte grâce à son courage et son dévouement envers la patrie. Un engagement sans limite qui fleure bon le message fasciste mais qui reste bien dérisoire. Le cinéma fait l'apologie du « sublime quotidien » et valorise les gestes anodins mais nécessaires qui permettent la survie. Cette proximité engendre une empathie et une identification des spectateurs que le néo-réalisme, dans son dépouillement et son aspect quasi documentaire, va imposer dès 1943 avec les premiers films de Visconti ou Rossellini. Des films historiques, comme *La corona di ferro* (La couronne de fer, 1941) de Alessandro



Scipion l'Africain, Carmine Gallone, 1937. © Consorzio 'Scipio l'Africano' / Collection Christophel

Blasetti, prennent leurs distances avec le régime et apparaissent pacifistes, voire hostiles à l'allié allemand. Restent les actualités qui diffusent la propagande et exaltent le chef. Le vrai héros y est Mussolini qui fait l'acteur mieux que quiconque. La scénographie façon *commedia dell'arte* participe du culte de la personnalité, seule véritable propagande acceptée par les Italiens.

Le cinéma a finalement exercé peu d'influence sur les esprits, il a sûrement divertit les masses, les a confortées dans la morale et l'ordre fasciste mais n'a pas eu de rôle politique ma-

jeur. Comme l'indique Jean A. Gili : « Le film de propagande n'a pas trouvé pendant la période fasciste un terrain favorable à son développement. »

L'IMPACT LIMITÉ DU CINÉMA DE PROPAGANDE NAZIE

Dans l'Allemagne nazie, l'image avait un statut quasi officiel. Il faut rappeler d'abord que le cinéma était partie intégrante de la *weltanschauung*, la représentation nazie du monde. Le nazisme, au-delà de l'idéologie mortifère, est une mise en scène per-

manente, une imitation du cinéma que celui-ci reprend et démultiplie à travers les documentaires de Leni Riefenstahl (*Triomphe de la volonté et Olympia*), des reportages et des films pontifiants et signifiants, un cinéma de fiction efficace et esthétisé. L'esthétique doit combler les vides du discours, le beau doit faire oublier l'horreur du but à atteindre. L'esthétique permet d'appivoiser la crainte, l'horreur, l'inacceptable. On déguise l'image, on scénarise le discours, la propagande est discrète mais bien présente, l'harmonie rassure le spectateur et le rend plus disponible à la rhétorique du régime. Lorsque le réel éclate sur l'écran, il est violemment rejeté.

Dès 1933, le cinéma allemand est placé sous le contrôle de Goebbels qui lance la production de trois films de propagande, le triptyque fondateur de la cinématographie propagandiste nazie : *SA Mann brand*, de Franz Seitz ; *Hitlerjunge Quex (Le Jeune hitlérien)*, de Hans Steinhoff ; *Hans Westmar*, de Franz Wenzler. Ces trois films développent le mythe du jeune héros qui s'extirpe de la masse jusqu'au sacrifice, installent l'idée militaire et dictatoriale du régime, confortent les esprits sans mobiliser. Mais les images montrent une réalité, les défilés de chemises brunes et les violences de rue, qui sature le spectateur. Les films sont des échecs. De même lorsque le documentaire antisémite *Der ewige jude (Le Péril juif)* de Fritz Hippler sera projeté en 1941, il provoquera un rejet immédiat tant les images réalistes sont insupportables. Le cinéma est certes un rouage essentiel dans la politique, il doit éclairer les masses (*Aufklärung*), les éduquer, les doter d'une « culture parallèle » (Marc Ferro) mais il doit rester un art ludique et distrayant.

L'ENDOCTRINEMENT DE LA JEUNESSE

Après l'échec du triptyque nazi, Goebbels décide que la propagande explicite ne passera plus par la fiction, mais il faut bien « fanatiser la jeunesse ». Alors, les nazis prennent soin de contrôler dès le plus jeune âge l'éducation des enfants, l'asservissement des esprits au Führer. Ce sont les jeunes garçons des années



Triomphe de la volonté, 1935, Erich Ludwig Stahl (auteur).

Source : <https://www.ushmm.org/propaganda/archive/poster-triumph-will/>

trente qui formeront la Wehrmacht. Goebbels considérant le cinéma comme un « instrument d'éducation nationale », l'image fut largement mise à contribution dans l'endoctrinement de la jeunesse. Chaque mois, les établissements scolaires devaient montrer un film de propagande politique, d'une durée de vingt minutes, intégré dans un cours d'une heure. Les projections étaient préparées dans les cours précédents et donnaient lieu à une analyse suivie d'un devoir noté. La propagande diffusée dans les écoles s'y révéla bien plus efficace que celle montrée en salles. De leur côté, pour encourager la fréquentation des salles de cinéma, les Jeunesses hitlériennes instaurent la *Jugendfilmstunde* (*L'heure du film pour la jeunesse*). Un dimanche par mois, des membres du parti nazi (et parfois Goebbels en personne) venaient présenter le meilleur de la production allemande. Chaque film était suivi d'une discussion que l'on encourageait à poursuivre le soir avec les parents. De nombreux films de propagande furent projetés à cette occasion. Il est vraisemblable qu'ils eurent un impact sur la formation des esprits des futurs membres de la Wehrmacht, biberonnés dès leur plus jeune âge à l'idéologie du régime.

En revanche, l'impact de la propagande filmée est nettement plus discutable auprès du spectateur allemand, habitué des salles, cinéphile, éduqué et critique vis-à-vis des images qu'on lui propose. Durant la guerre, les Allemands se déplacent en masse pour voir des opérettes et des comédies où la propagande n'a que peu sa place. De temps en temps, la production d'un film historique rappelle le passé glorieux et les héros fondateurs du Reich auquel on ne manque pas de rattacher le Führer. Rien de plus. Les actualités, contestées après les victoires de 1940, commencent à lasser un public de plus en plus réfractaire aux images assourdissantes des combats. Les spectateurs attendent la fin des actualités pour entrer en salle et assister à la projection du grand film, ce qui déplaît aux autorités qui exigent que la séance commence quand tout le monde est installé. Les salles sont dorénavant gardées et surveillées durant les projections pour pallier toute contestation.



Joseph Goebbels prononçant un discours lors de l'ouverture de la *Jugendfilmstunde* organisée par les Jeunesses hitlériennes. Berlin, cinéma du Zoo Palast, novembre 1939. © Ullstein Bild / Roger-Viollet

À partir de 1943, alors que s'annonce la défaite de l'Allemagne, Goebbels veut, en désespoir de cause, convaincre les Allemands de rester unis, de se battre et de défendre la patrie jusqu'à la mort. Il demande à Veit Harlan de tourner *Kolberg*, qui reconstitue la résistance vaine mais héroïque de la ville éponyme durant les guerres napoléoniennes, empêchant ainsi une victoire complète des Français. En 1944, ce sont les Soviétiques qui doivent être freinés. Des moyens considérables sont alloués au tournage, Goebbels allant même jusqu'à prélever de nombreux soldats du front russe pour effectuer de la figuration. Ce film fut le chant du cygne de la propagande et n'eut aucun effet sur les spectateurs et le moral des soldats (alors que l'on prit

soin de parachuter les bobines sur les dernières poches de résistance allemandes!) Le Reich s'effondre alors dans l'ultime soubresaut de ceux « dont l'imaginaire puisait pour l'essentiel au monde de l'image. »

On voit à travers les exemples des puissances de l'Axe que la propagande filmée eut un impact bien limité sur l'opinion avant et pendant la guerre. Les spectateurs furent nombreux à se précipiter dans les salles mais ne payaient pas pour subir une propagande par ailleurs largement présente dans la société. Seules les actualités trouvèrent grâce aux yeux des Allemands et des Italiens, tant qu'elles flattaient leur orgueil par les victoires militaires. Après 1940, ne suscitent l'intérêt des spectateurs que les films de pur divertissement. ■

LES DOCUMENTAIRES DE PROPAGANDE SOVIÉTIQUES



Irina Tcherneva

CNRS - Centre de recherche sur les cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane (Eur'ORBEM)

Comme en Allemagne ou aux États-Unis, la propagande de guerre soviétique liée au second conflit mondial s'est illustrée à l'écran. Le documentaire a été l'une des formes privilégiées pour montrer l'indicible, mais aussi mobiliser largement en prenant en compte la diversité ethnique et linguistique des populations auxquelles les films étaient destinés.

Le haut degré de centralisation qui distingue le cinéma soviétique des industries filmiques alliées permit, durant le second conflit mondial, d'orienter massivement la production pour préparer la population à la guerre et l'y impliquer. Avant 1941, l'année où l'historiographie soviétique fait commencer la « Grande guerre patriotique » (désignation de la Seconde Guerre mondiale en URSS et en Russie), le cinéma soviétique avait entrepris de modeler une interprétation du conflit mondial pour les spectateurs. Dès l'au-

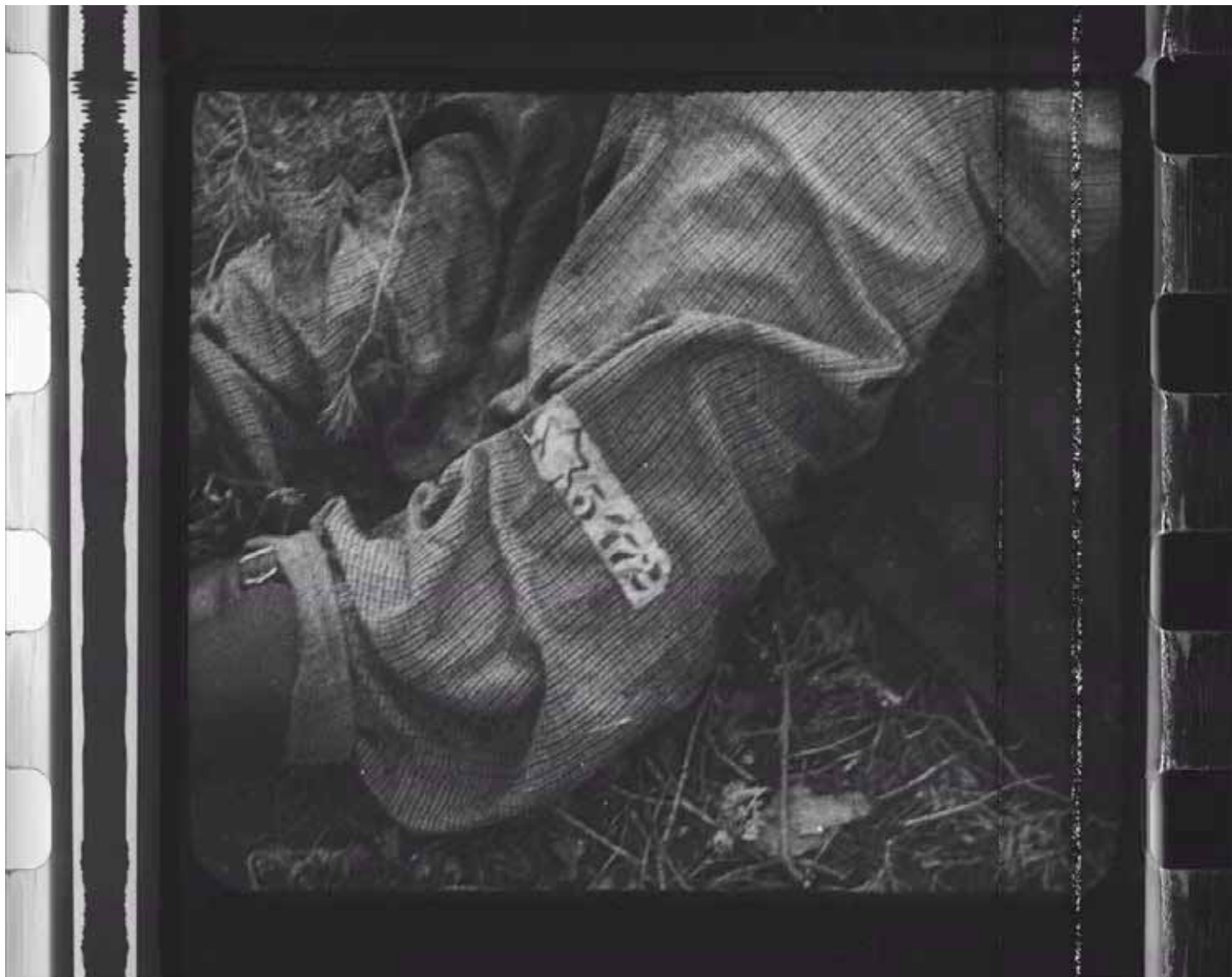
tomne 1939, après la mise en œuvre du pacte Molotov-Ribbentrop, les cinéastes avaient abordé à l'écran l'annexion des confins polonais orientaux à l'URSS, leur incorporation dans les républiques de Biélorussie et d'Ukraine, la satellisation de l'Estonie, de la Lettonie et de la Lituanie, puis leur intégration dans l'Union soviétique en 1940. Une série de films dits « de libération », tournés sur place avec la participation de professionnels locaux et coordonnés depuis Moscou, réitéra le mythe de la guerre défensive, mit en avant les cultures

ethniques et linguistiques locales (tout en les reforgeant) et réécrivit l'histoire des inégalités économiques internes, faisant fi des réformes économiques menées auparavant dans ces territoires. Si la majorité des « films de libération » estompaient la présence de l'armée rouge dans ces territoires (alors que les prises de vues avaient été faites), d'autres documentaires, étroitement corrélés aux besoins de la formation militaire et de la confrontation de plans stratégiques au terrain, portaient sur l'engagement soviétique en Extrême-Orient (1938-1939) et sur la guerre d'Hiver (1939-1940). Après l'invasion de l'URSS par l'Allemagne en juin 1941, l'engagement du cinéma devint très intense. Films de fiction, animation et documentaires appelaient les recrues au combat, exhortaient les populations de l'arrière à travailler pour le front, narraient aux publics soviétiques et étrangers les souffrances endurées par les habitants des territoires occupés, puis plaidaient pour l'ouverture de futurs procès de criminels de guerre...

Grâce à un renouveau de l'histoire de la propagande soviétique durant le second conflit mondial, nous avons une compréhension fine du fonctionnement de diverses institutions (presse écrite, radio, affiche, photographes-reporters, etc.), des mécanismes de censure et des fenêtres d'autonomie qui s'ouvrirent aux praticiens, des modalités de leur travail, des thématiques transversales telles que l'exhortation à l'abnégation et la glorification de héros, la ridiculisation de l'ennemi et le recours aux figures militaires du passé prérévolutionnaire, la construction de la légitimité de l'Église et la promotion du senti-



Fiche et capsule d'identification appartenant à l'opérateur Mark Troïanovski. En cas de décès de l'opérateur soldat, ces documents étaient envoyés à la famille et à l'armée. © Archives de la famille Troïanovski / DR



Capture d'écran du film *Klooga koonduslaager* (*Klooga - Camp de la mort*), 1944. Production : studio de Leningrad. Réalisation : Sergueï Iakouchev. © Droits réservés / Rahvusarhiivi filmiarhiiv / Estonie

ment national russe. Cette histoire est aussi marquée par des omissions, contradictions et revirements fréquents de messages propagandistes dans une conjoncture politique changeante. Notre équipe de recherche « Cinéma soviétique pendant la Seconde Guerre mondiale, 1939-1949 » (projet Agence nationale de la recherche (ANR)/Centre national de la recherche scientifique (CNRS), piloté par Valérie Pozner et Alexandre Sumpf) a exploré les vecteurs de la mobilisation par le cinéma soviétique. Les membres du projet se sont penchés sur la fabrique des films, les procédés professionnels ainsi que l'interpellation par le cinéma de populations non-russes de l'Union soviétique et dans des territoires périphériques. L'efficacité de ce cinéma et sa diffusion ont aussi été étudiées.

LE DOCUMENTAIRE, VECTEUR PROTÉIFORME DE MOBILISATION

De multiples institutions d'État agissent en qualité de commanditaires (explicites et latents) de films documentaires, ce qui se traduit par une diversité et une hybridité des techniques et formes de persuasion. Ce type de cinéma embrassait des films éducatifs destinés aux militaires et civils ; des enregistrements d'enquêtes de crimes de guerre nazis, dans le sillage de la collecte par la Commission extraordinaire d'État, depuis 1942, des informations sur les exactions ; des actualités filmées et numéros spéciaux (dédiés, par exemple, à certains centres de mise à mort comme Majdanek ou Auschwitz filmés par les Soviétiques) ; des moyens et longs métrages portant

sur des batailles (*Stalingrad*, 1943) ou centrés sur des territoires (*La Défaite des troupes allemandes devant Moscou*, 1942, *La Bataille pour notre Ukraine soviétique*, 1944, etc.) ; ou encore des films-chansons qui proposaient, sur fond de montage d'images de combats, des airs patriotiques à scander dans les salles. La visée mobilisatrice traverse toute la vie sociale de l'image, dès la formation professionnelle, qui oriente le regard des cinéastes, jusqu'à la distribution des films achevés, en passant par le travail sur le terrain qui consiste à choisir des fragments de réel particulièrement frappants à filmer, à les cadrer d'une façon souhaitée la plus expressive possible, à tisser un récit. Cette préoccupation pour une stimulation des spectateurs irrigue ensuite le travail des réalisateurs : visionnement et sélection des rushes,



Document d'identité délivré par le Studio central du cinéma documentaire attestant que l'opérateur Georgii Goloubov agit en qualité de correspondant militaire spécial, 1945. © Droits réservés / Musée du cinéma de Moscou

montage, sonorisation – procédés qui avaient pour objectif de créer des formes filmiques susceptibles de marquer durablement les publics.

CONDITIONS DE TOURNAGE

La confrontation du milieu filmique à la réalité de la guerre en 1939 révéla une coordination déficiente entre l'administration du film et l'armée, des manques d'équipement technique, de moyens de transport, etc. L'effort de guerre exigeait une organisation nouvelle. Qui plus est, l'évacuation des studios et de l'administration du cinéma en Sibérie et en Asie Centrale en 1941 contribua à un desserrement des liens de contrôle, mais aussi des échanges entre divers professionnels. À l'inverse, sur le front, 258 opérateurs de guerre sous uniforme militaire furent regroupés en petites équipes. L'armée, qui devint leur deuxième instance d'affiliation après la Direction des actualités filmées, assurait leurs transport et approvisionnement, les orientait vers des sujets à traiter. En son sein, les opérateurs se positionnaient comme des instructeurs politiques, autrement dit des propagandistes, et ce statut aiguillait leur approche des faits. Dotés d'un stock de pellicule et de caméras portatives, ils devaient envoyer tous les 5-7 jours leurs prises de vues accompagnées d'explications écrites. Ponctuellement, dans des conditions de communication difficiles, ils recevaient des évaluations de leur studio : images acceptées et intégrées dans les actualités filmées ou films, images censurées ou reconnues défectueuses... Les opérateurs procédaient donc à des choix à partir des

ordres (y compris informels) de militaires et de circulaires ponctuelles de la Direction des actualités filmées. Du reste, leurs journaux intimes et mémoires post-conflit attestent l'intensité de leur engagement personnel. Constatant l'impact immédiat et l'importance historique de leurs témoignages visuels, ils centrèrent l'attention sur des portraits et « exploits de combattants », les « atrocités » commises par les nazis et les mouvements des troupes.

THÈMES ET APPROCHES FILMIQUES

Au premier chef, le documentaire soviétique, à l'instar de l'affiche et de la poésie, généra un puissant appel à la vengeance, utilisant les images des exactions perpétrées par les nazis. Des titres tels que *Sang pour sang*, réalisé par Dziga Vertov en 1941, en sont représentatifs. Compte tenu de la violence extrême de la guerre à l'Est et de la confrontation précoce aux divers modes opératoires de la mise à mort, les documentaristes braquèrent leurs caméras sur les charniers des dizaines de milliers de victimes juives à Kyiv et à Taganrog, dans les camps où les prisonniers de guerre soviétiques étaient détenus dans d'effroyables conditions à Kharkiv et dans la région de Minsk, dans les villages brûlés en Biélorussie et les ghettos dans la région balte, ainsi que sur les tentatives d'effacer les traces de massacres et les camps que les Soviétiques qualifiaient de « fabriques de la mort ». Les cinéastes optaient généralement pour des plans rapprochés de suppliciés saisis dans des poses qui mettaient

l'accent sur les souffrances endurées. Ils mettaient également en évidence les enfants qui figuraient parmi les victimes et une détresse suprême des proches lors des reconnaissances de dépouilles (mains tordues, lamentations). Ces filmages s'inscrivaient en partie dans un registre d'investigation et d'enquête médico-légale et se destinaient aux futurs procès, même si les filmeurs cherchaient inlassablement une forme visuelle dramatique. Ces images étaient fréquemment incorporées dans un montage avec, d'une part, des portraits de prisonniers de guerre allemands et, de l'autre, des visages sévères de civils soviétiques. Ce montage-choc suscitait une accusation collective des militaires allemands et canalisait la douleur vers le soutien à l'armée rouge. Une aversion à l'égard des prisonniers de guerre allemands pénètre jusque dans les rapports de tournage où certains opérateurs suggéraient comment il fallait « lire » les expressions de leurs visages. Les réalisateurs intégraient aussi des clichés trouvés sur des prisonniers allemands ou des passages des actualités *Die Deutsche Wochenschau*, afin de souligner l'obscénité qui consiste à garder les traces visuelles de son propre crime. De tels montages, placés en ouverture de films de procès, atteignaient le summum de leur impact émotionnel sur les spectateurs.

Un autre volet de mobilisation fut l'adaptation du propos véhiculé par le cinéma à la diversité ethnique et linguistique du pays. Les unités combattantes étant généralement mono-ethniques, les cinéastes (à la manière d'autres artistes) promurent



L'opérateur Roman Karmen à Majdanek, août 1944. © Droits réservés / RGAKFD

à l'écran les cultures et les passés héroïques de chaque groupe ciblé et se référèrent à leur patrimoine artistique. Ce faisant, ils convoquaient les mythes révolutionnaires (dressant par exemple une continuité entre les recrues lettones et les tirailleurs lettons qui avaient soutenu la révolution bolchevique) et n'hésitaient pas à faire allusion au passé tsariste (le cas du filmage d'une unité cosaque). La mort des soldats soviétiques restait globalement hors cadre, tandis que des cimetières allemands filmés à répétition dans des villes et villages libérés devaient donner à voir l'ampleur des pertes de la Wehrmacht. Par souci d'interpellation efficace des troupes et des civils, le documentaire exhibait aussi des signes religieux, s'attardait sur des habitants en train de se signer, sur les ruines des églises et les funérailles chrétiennes (organisées même dans les lieux marqués par l'extermination des Juifs), et singularisaient des ecclésiastiques parmi les membres de commissions d'enquête sur les crimes.

DIFFICULTÉS DE TOURNAGE ET CENSURE

Le silence et les omissions sont tout aussi révélateurs de la capacité d'entraînement de ce cinéma. Ainsi, très tôt les opérateurs signalèrent que les nouvelles pratiques militaires (nombre d'opérations nocturnes et de camouflages) les empêchaient de fournir des images à la fois intelligibles et authentiques. Les mises en scène pratiquées dès lors sur le terrain étaient condamnées par l'administration du cinéma par crainte de ruiner le crédit accordé au film. La captivité des Soviétiques était par ailleurs passée sous silence. Par exemple, lorsqu'en 1943 deux opérateurs filmèrent d'anciens prisonniers de guerre arméniens, regroupés par les nazis en une légion nationale puis échappés et ayant rejoint les résistants soviétiques, la censure militaire ordonna de placer ce reportage « dans un fonds secret », en dépit de sa teneur patriotique. Enfin, les tournages de collaborateurs réels

et présumés s'accompagnaient de prises de vues de leur jugement expéditif et de leur exécution. Vers la fin de la guerre, cependant, l'appel à juger les crimes de guerre supplantait toute mention de vindicte et la censure freina des prises de vues d'attaques de collaborateurs par la population.

Les archives personnelles et institutionnelles portent aujourd'hui la trace de la visée mobilisatrice assignée au cinéma. Elles révèlent une évolution notable du discours véhiculé par le documentaire lors de diverses phases de la guerre (1939-1941, 1941-1943, 1944-1945), tout comme elles démontrent que, loin d'être fabriqué selon les protocoles définis à Moscou, ce cinéma émanait de choix faits par une myriade de professionnels, militaires et enquêteurs. Paradoxalement, la guerre se révéla aussi propice à un ajustement du contenu aux profils des publics et aux territoires de diffusion, y compris à l'étranger où les documentaires connurent une ample distribution. ■

HOLLYWOOD EN GUERRE



Clémentine Tholas

Maîtresse de conférences en histoire et civilisation des États-Unis - Université Sorbonne Nouvelle

Après avoir longtemps défendu le non-interventionnisme, l'Amérique entre en 1917 dans la Première Guerre mondiale en assumant un rôle de leader. La diplomatie morale imaginée par le président Wilson, qui tend à influencer l'opinion publique à travers le monde, trouve dans le cinéma, industrie culturelle naissante, son mode d'expression privilégié.

La Première Guerre mondiale marque la fin de la domination européenne et représente un tournant, tant politique, géostratégique que culturel, menant à un rééquilibrage international des pouvoirs et à l'avènement des États-Unis. Le pays s' imagine alors devenir celui qui servira l'humanité et guidera vertueusement le nouvel ordre mondial. Sous l'impulsion du président Woodrow Wilson, le 7^e art est progressivement mis au service de la conquête des esprits pour répandre l'« Évangile de l'américanisme », pour réutiliser la formule de George Creel, responsable du comité d'information publique (*Committee on Public Information / CPI*), organe alors chargé de la propagande de guerre. Les images filmiques sont vues comme aussi puissantes que les balles quand il s'agit de vaincre l'ennemi et de construire une entreprise de persuasion de masse.

HOLLYWOOD/WASHINGTON, UNE ALLIANCE IMPLICITE

Malgré ses promesses de laisser l'Amérique en dehors d'un lointain conflit européen, Wilson est finalement contraint de rallier la nation dans une mobilisation totale, une fois que le pays entre en guerre le 6 avril 1917. Le *CPI* est créé pour gérer le deuxième front que représente la guerre psychologique et pour convaincre de la mission des États-Unis dans le conflit, en tant que guide pour les autres nations. Si le comité dispose d'une division spécialisée dans les films, ses productions rébarbatives regroupant de manière assez disparate des images tournées au hasard par des opérateurs militaires sont boudées par les distributeurs, peu désireux de placer en salle des



Charlie Chaplin, devant le ministère de la guerre à Washington D.C., se prononce en faveur de l'achat du 3^e *liberty loan* le jour de l'entrée en guerre des États-Unis, 6 avril 1917. © AKG-images

films de propagande gouvernementale. Pour contrer cet évincement de la profession cinématographique, George Creel demande à la Croix-Rouge de diffuser les films du *CPI* et les met aussi à disposition d'autres associations. Craignant la concurrence déloyale de films diffusés gratuitement dans d'autres réseaux, Hollywood accepte alors un compromis : l'abandon de la distribution parallèle, contre l'acceptation de mettre dans chaque cargaison de films de divertissement pour le marché étranger 20 % de films éducatifs émanant du *CPI*. Les exploitants européens ne peuvent obtenir de films hollywoodiens que s'ils s'engagent à diffuser les productions du gouvernement et les licences d'exportation des films à l'étranger sont délivrés par le comité Creel. Le pacte tacite entre Hollywood

et Washington est scellé, géré par la *National Association of the Motion Pictures Industry* qui veille aux problèmes légaux et aux échanges commerciaux internationaux impliquant les deux entités. Pour compléter cet accord, l'association s'engage dans différentes initiatives de soutien à la guerre, comme le ravitaillement et la promotion des emprunts de guerre ou « emprunts de la liberté » (*liberty loans*), avec l'aide des vedettes de l'époque qui encouragent la population à contribuer financièrement. Elle veille aussi, bien sûr, à l'orientation patriotique du contenu des films, de court ou long métrage, pour exprimer à l'écran la nécessaire mobilisation nationale.

L'effort de guerre hollywoodien se retrouve également à l'écran puisque la

guerre devient le sujet de différentes productions, même si le thème reste minoritaire dans le panorama global des films. En avril 1917, 14 % des films ont pour thème la guerre en cours, contre 23 % en octobre 1918. Deux visions s'opposent au sein de l'industrie du film : la nécessité d'offrir en priorité aux spectateurs des distractions pour s'évader et, à l'inverse, l'impératif de faire des films illustrant l'actualité. Poussés par des velléités escapistes, plusieurs studios affirment leur souhait de véhiculer de la gaîté et non de produire des œuvres réalistes, sombres, qui déprimeraient la population. Les films de guerre constituent donc une faible proportion des catalogues pendant le conflit, même s'ils sont souvent distribués comme œuvres de prestige accompagnées d'opérations promotionnelles onéreuses dans des salles luxueuses.

La Première Guerre représente également un tremplin économique sans précédent pour Hollywood, qui est en mesure de s'imposer sur de nouveaux marchés hors des États-Unis. L'Europe subissant les opérations militaires et de nombreuses restrictions, les cinémas nationaux sont en effet globalement en perte de vitesse et les films américains deviennent rapidement les principaux produits distribués à travers le monde. Au sortir de la guerre, ils représentent 95 % du marché international, même si une résistance active à cette colonisation industrialo-culturelle se met en place, notamment en Allemagne qui se dote pendant la guerre d'une industrie cinématographique puissante, la *BUFA (Bild- und Filmamt)*, capable de rivaliser avec Hollywood sur le plan technique, artistique et idéologique. Les films américains deviennent, grâce à la guerre, un instrument puissant dans la promotion de l'exceptionnalisme américain et de la manière dont le pays perçoit son rapport au reste du monde, en temps de conflit comme de paix.

« THE GOOD WAR »

Quand la Seconde Guerre mondiale éclate, l'univers mental des populations à travers le monde a largement été façonné par une industrie hollywoodienne en plein âge d'or grâce au puissant système des studios. Près



John Ford près de son chef opérateur dans le *Pacifique, s.d.* / Courtesy Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana

de trente ans après les balbutiements de cette industrie culturelle lors de la période muette, le pouvoir du cinéma américain n'est plus à démontrer car il est alors le référent culturel populaire ultime, de par son accessibilité et son universalité. Il est donc logique qu'Hollywood soit à nouveau mis à contribution dans les desseins patriotiques de la nation qui veut s'opposer à la montée des totalitarismes en Europe, qui plus est quand les préoccupations d'une partie de la profession cinématographique résonnent avec les tensions géopolitiques internationales. En effet, nombreux sont les artistes réputés qui ont fui le nazisme pour la Californie (Marlene Dietrich, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Josef Von Sternberg, Friedrich-Wilhelm Murnau, entre autres) et des films antinazis sont déjà produits dans les studios dès les années 30, sous l'influence de la *Hollywood Anti-Nazi League*.

Simultanément, Washington réactive la dimension morale de ce deuxième conflit planétaire en insistant sur la nécessité de défendre, à travers le monde entier, quatre libertés fondamentales présentées dans le discours de Franklin Delano Roosevelt au Congrès le 6 janvier 1941 : la liberté de parole et d'expression ; la liberté

pour chacun d'adorer Dieu comme il l'entend ; être libéré du besoin ; être libéré de la peur. Ce discours présidentiel annonce la posture de préparation adoptée par les États-Unis pour se protéger des dictateurs et coopérer avec les pays alliés. Roosevelt y présente son pays en champion d'une juste cause pour s'opposer à un adversaire incarnant cette fois-ci le mal absolu, car « le peuple américain a commencé à voir ce que la chute des nations démocratiques pourrait signifier pour [sa] propre démocratie ». Pour les Américains, la Seconde Guerre mondiale devient alors « *The Good War* », dénomination certes sentimentaliste qui en appelle à la noblesse d'un peuple prêt à se battre pour ses idéaux démocratiques et à libérer les autres pays de l'ignominie des puissances de l'Axe. Un an plus tard, les États-Unis entrent officiellement en guerre après l'attaque surprise des installations militaires américaines de Pearl Harbor, le 7 décembre 1941.

CONVAINCRE LES MASSES

Afin de galvaniser la population américaine qui n'a, à nouveau, pas le désir de s'engager dans une guerre lointaine, le gouvernement crée en



Casablanca, Michael Curtis, 1942. © Collection ChristopheL

juin 1942 le bureau d'information de guerre (*Office of War Information / OWI*) dont le but est de faciliter la compréhension des enjeux et évolutions du conflit et d'expliquer les buts de l'armée américaine. Roosevelt et Elmer Davis, le directeur de l'*OWI*, présentent le cinéma comme une « arme essentielle pour la démocratie qui fournit des vitamines pour le moral des soldats et des civils américains, et des populations neutres » et décident d'intégrer les films à un « programme de persuasion nationale ». Deux agences dépendantes de l'*OWI* sont créées pour superviser la participation cinématographique à l'effort de guerre : le bureau des films, qui produit des films éducatifs et évalue les scripts soumis par les studios, le bureau de la censure qui surveille les exportations de films. Pour guider l'industrie du film dans la production d'œuvres qui ne seraient ni caricaturales ni nuisibles à la réputation du pays, le bureau des films publie un manuel – *The Government Information Manual for the Motion Picture* – dont la question centrale est « Est-ce que ce film

nous aidera à gagner la guerre? » et qui suggère une série de thèmes à couvrir : les raisons de l'engagement dans la guerre et leur lien avec les valeurs américaines ; la nature de l'ennemi, son idéologie et ses objectifs ; les pays frères d'armes ; le travail et la production de matériel pour la victoire ; le front arrière et le rôle des civils dans l'effort de guerre ; le quotidien des forces armées américaines.

Se conformant aux instructions données par l'*OWI*, les studios hollywoodiens se lancent dans la production de films commissionnés par le gouvernement, notamment des courts métrages concernant le recrutement et les entraînements des soldats, pour faire comprendre les procédures d'engagement et la vie du combattant. Les films d'entraînement cherchent à démystifier la vision romanesque ou légère de la guerre portée par les films d'espions antinazis et les comédies de guerre, et à ramener les futurs engagés vers une perception plus réaliste de la vie militaire et du conflit. Estampillés comme films

officiels du gouvernement, ces films d'entraînement n'ont rien d'excitant ou de divertissant car leur message assez abrupt est pratique, visant à garantir la survie des troupes et la victoire du pays.

Entre 1942 et 1945, Hollywood produit aussi *Why We Fight [Pourquoi Nous Combattons]*, une série de sept documentaires commandés par le gouvernement et réalisés par un cinéaste star, Frank Capra, lequel est déjà major dans le *Signal Corps*. À la demande de Roosevelt, *Why We Fight* est diffusé dans les salles de cinéma pour convaincre la population d'apporter son soutien à l'engagement américain ; il en est de même en Angleterre, sur ordre de Winston Churchill. À la croisée du film de propagande et du film d'auteur, le documentaire vise à montrer que la guerre n'est pas une fiction ou un conflit éloigné, sans incidence sur le pays. Son but est de créer une prise de conscience sur la réalité de la guerre et la nécessité de la mobilisation américaine, en contrant une quelconque représentation mélodrama-

tique dans le style traditionnellement associé aux fictions hollywoodiennes. D'autres cinéastes de renom, tels que John Ford, William Wyler, John Huston et George Stevens, sont également appelés par Washington pour filmer la guerre sur ses différents fronts. Le gouvernement leur demande parfois de reconstituer des événements et surtout d'enregistrer des images visant à documenter au plus près le conflit, y compris des crimes de guerre et atrocités commis par l'ennemi, les bandes devant être recevables comme preuves lors d'éventuels procès, ce qui sera le cas à Nuremberg. Ford prend ainsi la tête d'une unité cinématographique chargée de filmer l'action dans le Pacifique, par exemple la bataille de Midway. George Stevens rejoint d'abord l'armée pour assurer le divertissement des troupes puis, en 1943, est envoyé en Afrique du Nord pour couvrir le théâtre européen des opérations. William Wyler filme la *Memphis Belle*, forteresse volante envoyée bombarder Wilhelmshaven en 1943, tandis que Huston recrée la bataille de San Pietro lors du débarquement en Italie en 1943. Mais la contribution la plus poignante et traumatisante de ces hommes de cinéma – Ford et Stevens – à la guerre est la captation sur pellicule de la libération des camps de concentration nazis en mai 1945.

LE DIVERTISSEMENT AVANT TOUT

Il serait toutefois erroné de croire que la participation d'Hollywood est seulement soumise aux ordres de Washington et à des activités documentaires sous son patronage, l'industrie du film gardant à l'esprit le cœur de son activité. En effet, soucieux de ne pas braquer leur public avec des films officiels de pure propagande, les studios produisent ce qu'Anne-Marie Bidaud appelle de la « propagande masquée », par le biais de films de divertissement dont l'intrigue est liée à la guerre. Hollywood renouvelle ainsi certains de ses genres traditionnels en les inscrivant dans l'actualité et l'histoire contemporaine. On peut retenir le film de Michael Curtiz, *Casablanca* (1942), sur l'intervention américaine parmi les forces alliées luttant contre le nazisme au Maroc, lequel emprunte l'esthétique et les vedettes des films



Mrs. Miniver, William Wyler, 1942. © World History Archive / Collection Christophel

noirs (Humphrey Bogart et Ingrid Bergman). *Mrs Miniver* (1942) de William Wyler permet d'évoquer la bataille de Dunkerque et le courage des Alliés. Au-delà des images du conflit à l'écran, la profession cinématographique s'illustre par ailleurs dans des campagnes de collecte de fonds comme lors de la Grande Guerre, par la mise à disposition gratuite de 40 000 copies de films pour que l'armée des États-Unis puisse divertir ses soldats, mais aussi par des initiatives individuelles, comme l'engagement de

nombreux acteurs dans les forces armées à titre d'exemple pour la population (James Stewart, Tony Curtis, Kirk Douglas, Henry Fonda, Clark Gable, Ronald Reagan, pour ne citer qu'eux). Lors de ces deux guerres majeures du début du XX^e siècle, le partenariat entre Washington et Hollywood s'est étoffé et complexifié. Le cinéma américain deviendra cependant, par la suite, une force de contestation vive de l'engagement militaire américain, changeant ainsi de positionnement et de registre. ■

LES GUERRES D'INDOCHINE ET DU VIETNAM



Caroline Eades

Docteur ès Arts du Spectacle, Université Sorbonne Nouvelle - Professeur à l'Université du Maryland (États-Unis)

Alors que le cinéma a largement porté à l'écran la guerre du Vietnam, le corpus disponible sur la guerre d'Indochine est beaucoup plus modeste. Il serait pour autant inexact et artificiel d'opposer les productions générées par ces conflits, qu'elles soient françaises ou américaines. Du documentaire aux œuvres fictionnelles, les cinéastes des deux pays sont en effet confrontés aux mêmes problématiques.

La France et les États-Unis, connus pour être les plus importants pays producteurs de cinéma jusqu'à récemment, ont proposé, au fil des ans, des films documentaires et des films de fiction sur deux des guerres qui ont marqué leur histoire au XX^e siècle : la guerre d'Indochine (1946-1954) pour l'un, la guerre du Vietnam (1955-1975) pour l'autre. Ces corpus sont pourtant assez différents tant par leur contenu que par leur taille, leur facture, leur point de vue et leurs objectifs, alors que les deux guerres ont en commun, outre leur localisation géographique, un lien direct avec la politique expansionniste de ces nations et une issue désastreuse pour celles-ci, à savoir, dans les deux cas, une défaite retentissante.

DOCUMENTER LA GUERRE

Avant de susciter l'intérêt des réalisateurs de longs-métrages de fiction, la guerre d'Indochine et la guerre du Vietnam ont été l'objet de films documentaires, soit contemporains aux événements, soit réalisés plus tard. La carrière de Pierre Schoendoerffer est à ce titre exemplaire puisqu'il la commence comme cameraman en Indochine au début des années cinquante pour le compte du Service Cinématographique des Armées (SCA, devenu l'ECPAD en 2001). Il réalisera ensuite, à partir de 1958, plusieurs films de fiction dont cinq plus ou moins directement consacrés à la guerre d'Indochine et, en 1989, un documentaire sur la guerre du Vietnam, *Réminiscence ou La Section Anderson 20 ans après*. Le réalisateur allemand Werner Herzog a suivi une démarche similaire en relatant l'évasion d'un pilote américain d'origine allemande et prisonnier d'un camp



Le cinéaste Pierre Schoendoerffer progresse dans une rizière avec une caméra sur l'épaule au cours de l'opération « Claude » dans le secteur de Tien Lang. © Jean Péraud / ECPAD / Défense

nord-vietnamien dans un documentaire, *Petit Dieter doit voler* (1997), puis un film de fiction en 2006, *Secours à l'aube*.

Outre la nécessité de documenter pour les états-majors et leurs correspondants le déroulement des opérations militaires, les films produits essentiellement en France par le SCA et aux États-Unis par la Division de l'Armée de terre ont contribué à informer le grand public sur les premiers grands conflits coloniaux d'après-

guerre, soit dans les salles de cinéma dans le cadre des Actualités françaises, soit à la télévision aux États-Unis. À cette mission de propagande s'est ajoutée ensuite une série de documentaires visant à donner une perspective historique sur le conflit (*Diên Biên Phu, 30 ans après*, Didier Mauro, 1984 ; *Combattre pour l'Indochine*, Patrick Barberis et Eric Derro, 2004 ; *L'Empire du milieu du sud*, Jacques Perrin et Eric Derroo, 2010), à fournir des témoignages et des do-



Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979. © Collection ChristopheL

cuments à des fins d'archivage (*Diên Biên Phu 1954 : le sacrifice*, Philippe Delarbre, 2015 ; *Nos soldats perdus en Indochine*, René-Jean Bouyer, 2014) ou à rassembler des éléments susceptibles d'établir les responsabilités des belligérants (*Diên Biên Phu : le rapport secret*, Patrick Jeudy, 2004 ; *Images inconnues : la guerre du Vietnam*, Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 1997).

Parmi les documentaires français les plus récents, certains s'attachent à décrire l'action des combattants (*Filmer la guerre d'Indochine*, Cédric Condom et Jean-Yves Le Naour, 2009) et la stratégie française (*Retour sur la RC4*, Xavier de Lausanne, 2001). D'autres mettent l'accent sur la participation de civils vietnamiens et français (*Công Binh, La longue nuit indochinoise*, Lam Lê, 2012 ; *Indochine : quand les femmes entrent en guerre*, Philippe Fréling, 2021) ainsi que sur celle des soldats d'origine africaine (*Indochine, sur les traces d'une mère*, Idrissou Mora-Kpai, 2010) et des légionnaires allemands (*Du D-Day à Diên Biên Phu*, Georges Guillet, Valentin Schneider et Pierre Thoumelin, 2014), sans oublier le sort des anciens combattants (*Entre d'eux*, Stéphane Plane, 2010 ; *Nos soldats perdus en Indochine*, René-Jean Bouyer, 2014) et de ceux qui ont rejoint le camp ennemi (*Ralliés*, Adia

Benedjai-zou et Joseph Confavreux, 2002).

La guerre du Vietnam a également suscité un grand nombre de documentaires à caractère historique ou militant : outre celui de Schoendoerffer déjà mentionné et *Loin du Vietnam* (1967), auquel ont collaboré les cinéastes de la Nouvelle Vague (Varda, Resnais, Marker, Ivens, Godard), on compte surtout des films d'origine canadienne (*The Mills of the Gods : Viet Nam*, Beryl Fox, 1966) mais aussi vietnamienne (*The Sound of the Violin in My Lai*, Trần Văn Thủy, 1998) et bien sûr américaine, portant sur les opérations militaires (*Le Cœur et l'esprit*, Peter Davis, 1974), les disparus au combat (*Missing in Action : A Daughter's Search for Her MIA Father*, Carol Fischer, 1996) et les opposants à la guerre (*Scènes de rue*, Martin Scorsese, 1970).

RÉCITS FICTIONNELS ET REMÉMORATION

Les longs-métrages de fiction consacrés à la guerre d'Indochine et à la guerre du Vietnam présentent certaines similarités, qu'ils soient français ou américains. Avant la normalisation des relations entre les pays belligérants, le tournage de grands succès sur la guerre du Vietnam comme *Apocalypse Now*

(Francis Ford Coppola, 1979), *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978), *Platoon* (Oliver Stone, 1987) ou, comme sur la guerre d'Indochine, *La 317^e section* (Pierre Schoendoerffer, 1965) et *Fort du fou* (Léo Joannon, 1963), doit s'effectuer hors des théâtres d'opération, respectivement dans les Philippines, en Thaïlande, au Cambodge et en Camargue. Sur le plan narratif, l'intrigue repose souvent sur la reprise de faits avérés, un contexte qui se veut réaliste et l'utilisation d'un style documentaire (noir et blanc ou couleurs saturées, cadrages mobiles et serrés, points de vue subjectifs). Ces films « sur » la guerre sont principalement des films « de » guerre, auxquels s'ajoutent quelques fictions dramatiques (*Ciel rouge*, Olivier Lorelle, 2017) et de rares comédies (*Good Morning Vietnam*, Barry Levinson, 1987 et *Le Facteur s'en va-t-en guerre*, Claude Bernard-Aubert, 1966). On notera par ailleurs le cas particulier d'Oliver Stone et de Pierre Schoendoerffer, qui ont tous deux consacré plusieurs films à ces deux conflits.

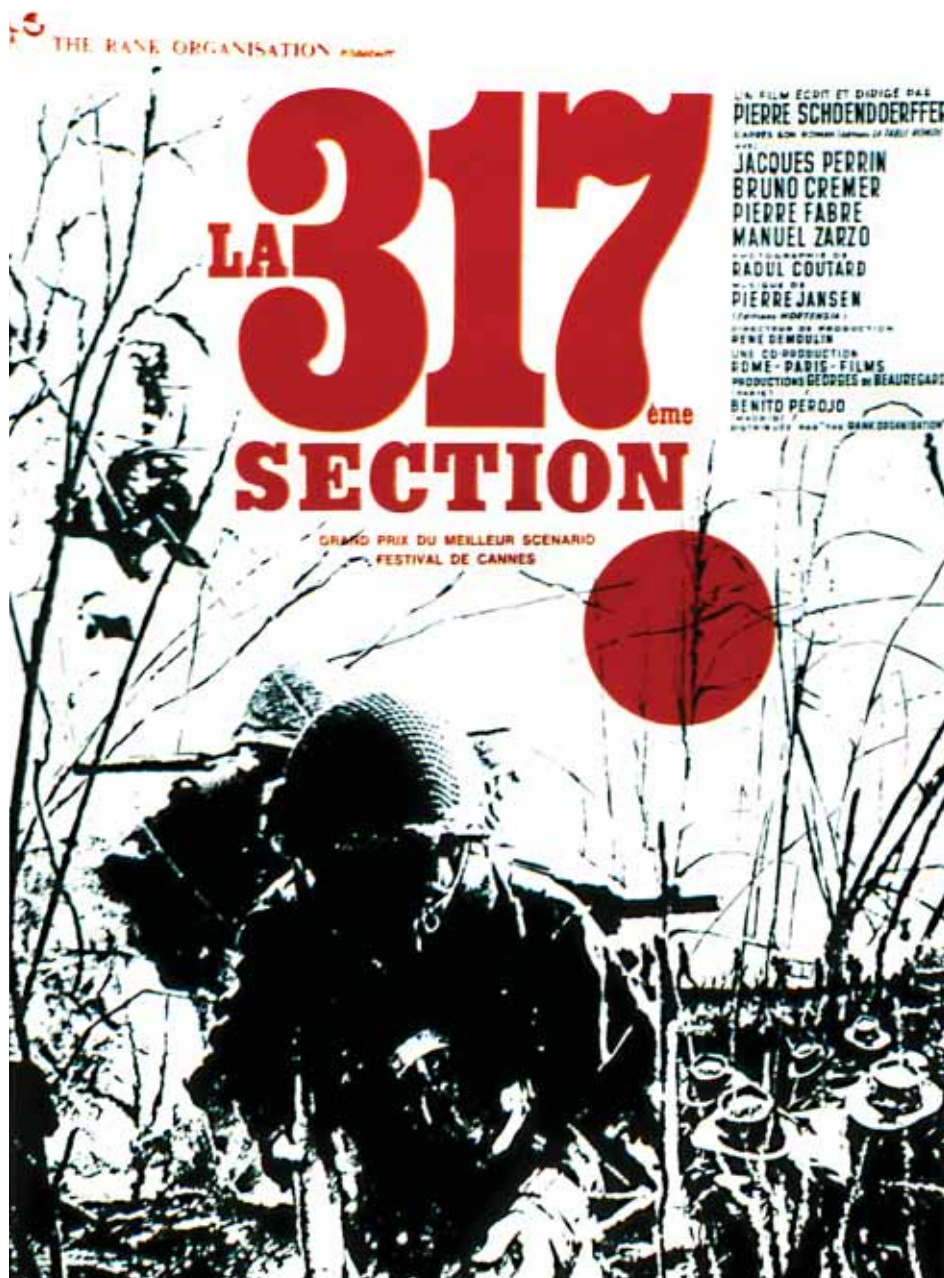
Si la guerre du Vietnam a entraîné l'opposition souvent indignée des cinéastes français, la guerre d'Indochine n'a pas suscité autant d'intérêt de leur part, à l'époque ou de nos jours. Comme le précise Delphine Ro-

bic-Diaz dans son ouvrage, *La Guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire* (2014), c'est plutôt le silence et l'autocensure qui caractérisent la production cinématographique française à ce sujet. Le film de Paul Carpita, *Le Rendez-vous des quais*, fait figure d'exception : la référence directe du film à la grève des dockers marseillais en 1949-50 contre l'acheminement des armes vers l'Indochine lui vaudra d'être interdit de 1955 à 1990. Claude Bernard-Aubert, quant à lui, a dû contourner la censure pour son film *Patrouille de choc*, tourné en 1956 avec l'appui de l'armée française, en acceptant d'en changer le titre (initialement *Patrouille sans espoir*) et de lui ajouter une fin plus optimiste.

DES PRISES DE POSITION DIFFÉRENCIÉES

L'autre différence majeure est la prise de position des cinéastes sur le conflit. La plupart des films français sur la guerre d'Indochine se distinguent par une évocation furtive des opérations militaires, par opposition à la dimension critique des films sur la guerre du Vietnam qui en dénoncent les atrocités, qu'elles soient subies par les soldats (*Hamburger Hill*, John Irvin, 1987) ou par les civils (*Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987), par les Américains ou par les Vietnamiens (*Entre ciel et terre*, Oliver Stone, 1993). Ils reviennent aussi sur le traumatisme des vétérans (*Outrages*, Brian De Palma, 1989) et l'incurie du gouvernement américain (*We Were Soldiers*, Randal Wallace, 2002). Dès 1955, Graham Greene dans son roman adapté par le réalisateur australien Phillip Noyce (*Un Américain bien tranquille*, 2002), puis Samuel Fuller, en 1957, avec *Porte de Chine*, dépeignent également la situation explosive dans la région à l'aube de la défaite française.

Les films sur la guerre d'Indochine sont par ailleurs peu nombreux et moins explicites au regard, par exemple, des films français et algériens sur la guerre d'Algérie. Il en va de même pour les représentations cinématographiques de la vie coloniale en Indochine : les films nostalgiques sur le Raj produits par Ismail Merchant et James Ivory ne trouvent d'écho que dans quelques films de



La 317^e Section, Pierre Schoendoerffer. © Collection ChristopheL © Les Productions Georges de Beauregard / Producciones Benito Perjojo

fiction (*Indochine*, Régis Wargnier, 1992 et *Poussière d'empire*, Lam Lê, 1983) et le documentaire romancé de Patrick Jeudy (*Aventure en Indochine 1946-1954*, 2013), alors que, sur ce point également, la colonisation en Algérie a davantage attiré les réalisateurs français.

On compte ainsi une vingtaine de films français, anglais et américains sur la guerre d'Indochine dont deux tournés pendant le conflit – *Légion étrangère* (Robert Florey, 1948) et *Jump into Hell* (David Butler, 1955) – contre près de quatre-vingts long-métrages américains sur la guerre du Vietnam, sans oublier une douzaine de films vietnamiens. De plus, aux États-Unis, le sujet a attiré de grands réalisateurs

(Michael Cimino, Francis Ford Coppola, Clint Eastwood, Oliver Stone, ainsi que le Britannique Stanley Kubrick) et des acteurs célèbres tels que Robert de Niro, Meryl Streep, Harrison Ford, Marlon Brando, Martin Sheen, Laurence Fishburne et Robin Williams dont la notoriété a pu contribuer au succès commercial de ces films.

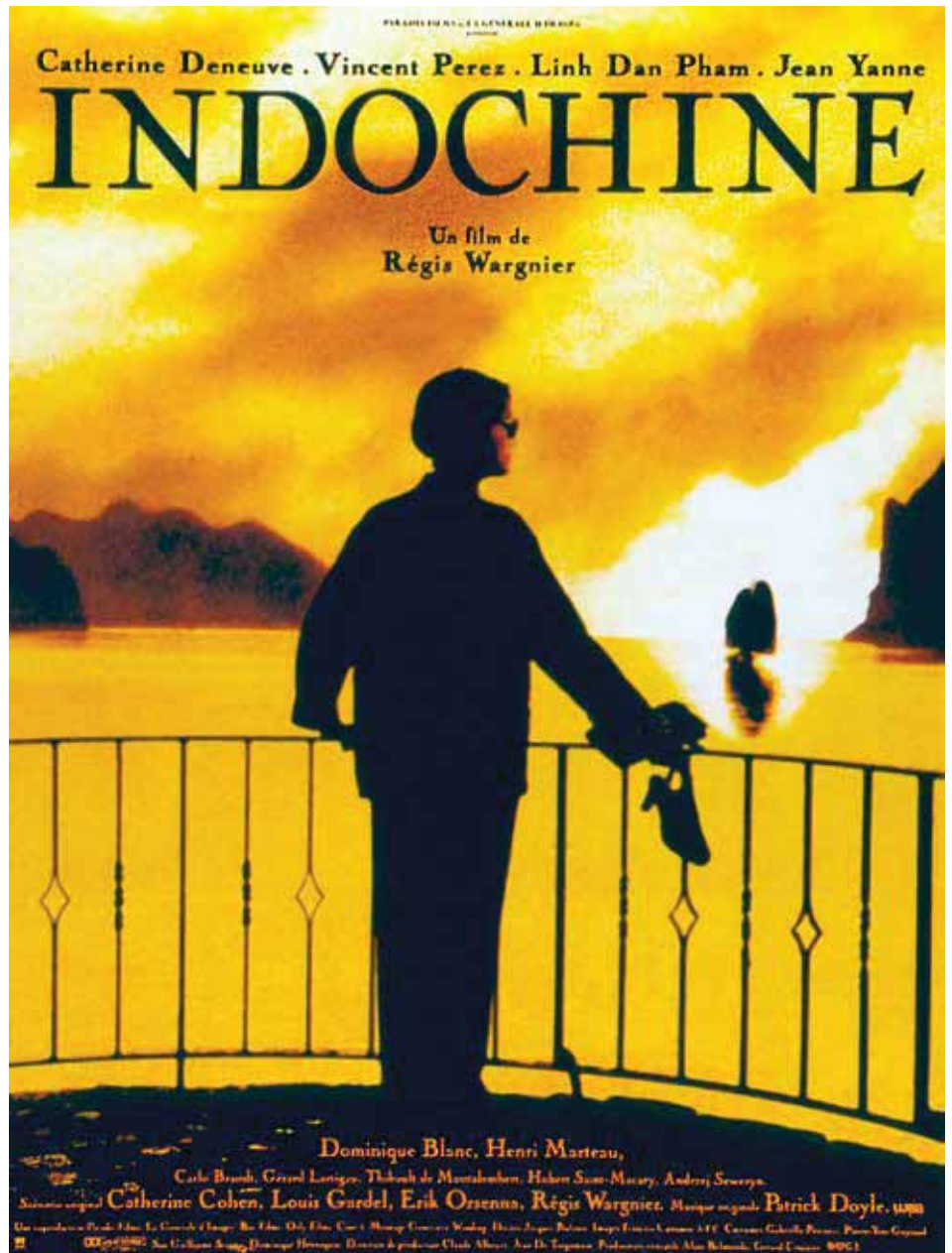
METTRE EN SCÈNE LA GUERRE ET SES PROTAGONISTES

En revanche, si certains réalisateurs français de renom comme Bertrand Tavernier, Maurice Pialat, Georges Lautner ont évoqué la guerre d'Indochine, la plupart l'ont fait de manière allusive et décalée dès les premiers

films sur le sujet : *Ils étaient cinq* (Jack Pinoteau, 1952) mentionne brièvement le départ d'un des protagonistes pour l'Indochine. De même, dans la comédie musicale de Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1963), le film policier de Louis Malle, *Ascenseur pour l'Échafaud* (1958), le film d'apprentissage de Vera Belmont, *Rouge Baiser* (1985), ou le drame social de Claude Chabrol, *Le Boucher* (1969), l'intrigue principale se déroule en métropole et relate le départ, l'absence ou le retour d'Indochine des personnages, sans autres détails ou images sur le théâtre des opérations militaires. Ailleurs, la guerre n'est représentée qu'au détour d'une scène brève, de quelques répliques ou d'un personnage secondaire tel Bien Phu dans *La Horse* (Pierre Granier-Deferre, 1970) ou Diên Biên Phu dans *Scout toujours!* (Gérard Jugnot, 1985).

En effet, contrairement au cinéma américain où la catégorie du film de guerre, en tant que sous-genre du film d'action, dicte certaines conventions en matière d'intrigue, de personnages (combattants, civils, vétérans), de scènes (batailles, embuscades) et d'accessoires militaires (hélicoptères « Hueys », armes chimiques), le cinéma français met plutôt l'accent sur les « anciens d'Indo » à l'instar des défaillances mémorielles d'un pays déjà victime depuis 1945 du « syndrome de Vichy », pour reprendre l'expression d'Henry Rousso, à savoir le déni d'événements historiques traumatisants au bénéfice de souvenirs fugaces et lacunaires. Le cinéma participe à cet effacement d'une guerre marquée par l'éloignement géographique, le recours à des unités professionnelles (le Corps expéditionnaire français d'Extrême-Orient et la Légion étrangère) et un adversaire organisé et soutenu sur le plan international.

Les rares longs-métrages sur les opérations militaires se distinguent alors par leur reconfiguration du protagoniste à la lumière de sa défaite : au lieu de multiplier les anti-héros – conscrits naïfs, déboussolés, influençables – des représentations cinématographiques de la guerre du Vietnam, les films sur la guerre d'Indochine concourent plutôt à la reprise du mythe colonial du légionnaire, avec la figure du militaire de carrière et du « para » chez Pierre Schoen-



Indochine, Régis Wargnier 1992. © Collection ChristopheL

doerffer (*Diên Biên Phu*, 1992), Charles Bernard-Aubert (*Charlie Bravo*, 1980), Henri Decoin (*Les Parias de la gloire*, 1964), avant qu'il ne devienne une figure muette dans *Le Crabe-Tambour* (Pierre Schoendoerffer, 1977) ou amnésique dans *Cybèle ou les dimanches de Ville-d'Avray* (Serge Bourguignon, 1962). Il contribue ainsi à relativiser la défaite ou du moins à en détourner les causes.

Un processus similaire est à l'œuvre du côté américain où, en exposant le délire mental, la dépression ou l'addiction, autrefois associés à l'expérience coloniale, les films rejettent les responsabilités du côté de l'état-major, du gouvernement ou de marginaux pour dédouaner les spectateurs, ainsi placés par le biais du récit et

des images du côté des victimes : les morts sur le terrain (*Under Heavy Fire*, Sidney J. Furie, 2010), les disparus au combat (*Missing in Action*, Joseph Zito, 1984), les prisonniers (*The Hanoi Hilton*, Lionel Chetwynd, 1987) ou encore les vétérans incarcérés par John Rambo (*Rambo*, Ted Kotcheff, 1982), Ron Kovic (*Né un 4 juillet*, Oliver Stone, 1989) ou Michael Gant (*Firefox, l'arme absolue*, Clint Eastwood, 1982). À l'inverse, le souvenir des militaires français, anciens combattants ou rescapés des camps de prisonniers vietminh, est quant à lui désormais logé dans un passé révolu ou dans la mémoire des particuliers, loin de peupler le grand écran malgré les efforts de quelques cinéastes. ■

LA GUERRE D'ALGÉRIE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS



Sébastien Denis

Professeur en histoire, cinéma et médias à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

La guerre d'Algérie a très souvent été représentée au cinéma. Cette abondante production cinématographique traduit précocement les débats qui animent la société française sur la légitimité du conflit et illustre ses représentations. Il faut toutefois attendre le début du XXI^e siècle pour que le vécu et le point de vue des populations algériennes apparaissent progressivement à l'écran.

On aurait tort de penser que la guerre d'Algérie a été peu représentée, comme on le lit ou l'entend souvent dans la presse – à peu près à chaque fois qu'un film sur le sujet sort en salles. En fait, cette « guerre sans nom », nommée tardivement par l'État français (en 1999 seulement), a été assez souvent montrée à l'écran, et des films très récents prouvent, qu'au lieu de s'estomper avec la disparition des combattants français, la guerre d'Algérie fait toujours plus retour dans l'espace public. Ce court texte vise à aborder les représentations filmiques de la guerre d'Algérie en France ; il devrait être idéalement complété par un article

similaire sur les représentations de la guerre d'indépendance côté algérien, de manière à comprendre comment un même conflit peut être mis en images de manières très différentes. En effet, la guerre d'Algérie apparaît, dans les films français, comme un problème franco-français ne prenant que peu en compte les Algériens eux-mêmes ; tandis que les films algériens prennent la guerre d'indépendance comme le point de départ héroïque de la jeune République en 1962.

La guerre d'Algérie a été asymétrique sur le terrain, l'une des plus grandes armées du monde déployant en permanence, à partir de 1956,

plus de 400 000 hommes sur les trois départements d'Algérie (2 millions d'hommes sur la durée du conflit), tandis que l'Armée de libération nationale, bras armé du Front de libération nationale, n'a pas compté plus de 70 000 soldats. La guerre d'Algérie dans les fictions françaises reproduit massivement, probablement sans que les cinéastes (de gauche comme de droite) en soient pleinement conscients, cette asymétrie structurelle au niveau des représentations : jusqu'à une période récente sur laquelle on reviendra, seuls les Français impliqués dans le conflit, en particulier les appelés, les soldats d'active, ainsi que les « Européens d'Algérie », ont été montrés, rejetant les Algériens, pris globalement comme des « autres/ennemis », dans un invisible contre-champ redisant, parfois encore aujourd'hui, une asymétrie coloniale dans les représentations.

LE TEMPS DE LA « NON-GUERRE » D'ALGÉRIE

Entre le 1^{er} novembre 1954 et le 5 juillet 1962, dates « officielles » du début du conflit et de l'indépendance de l'Algérie, de nombreux films de propagande ont été réalisés en France, la plupart pour justifier la présence française en Algérie. Sans qu'on puisse ici traiter des images télévisuelles de l'Algérie, de nombreux films « documentaires » ont été financés par le Gouvernement général de l'Algérie, puis la Délégation générale du Gouvernement en Algérie, et par le Service cinématographique des Armées (qui dépend rapidement du 5^e bureau, Action psychologique), côté militaire, afin de montrer l'action de la France en termes de construction d'écoles, de routes et de déve-



La cour d'une école primaire à Alger. © Auteur inconnu / ECPAD / Défense

Extrait du film *L'Honneur d'un capitaine*, Pierre Schoendoerffer, 1982. © NANA PRODUCTIONS / SIPA PRESS

loppement industriel et commercial. Il s'agissait également de cacher la guerre en cours ainsi que l'absence d'actions antérieures au profit des populations locales, les « musulmans ». Cette vaste production audiovisuelle, au profit des pouvoirs civil comme militaire, ne montre que le versant positif de l'action française, grâce aux « képis bleus » et à la « pacification » (des actions de ratissage et de regroupement présentées comme favorables aux populations). C'est une « non-guerre » qu'il s'agit de mettre en avant, dans laquelle l'ennemi est invisible et l'armée française irréprochable, la guerre « réelle » n'apparaissant que dans quelques rares films d'instruction militaire.

Du côté de la fiction, les « événements », irreprésentables pour des raisons de censure, ont été tout de même évoqués. On peut noter des films « de gauche », qui montrent le conflit comme une sorte de cancer métaphorique (en particulier dans *Cléo de 5 à 7* de Varda en 1961, qui traite justement du cancer d'une femme en le reliant à la guerre d'Algérie, ou dans *Adieu Philippine* de

Rozier en 1961), et des films « de droite » comme *Les Distractions* (Dupont, 1960) qui montre, sous un angle tragique, des « soldats perdus » revenus d'Algérie et ne réussissant pas à se réinsérer dans la société française. Signe d'une difficile conciliation entre le représentable et l'irreprésentable, les films les plus engagés ont des problèmes de censure, comme *La Belle Vie* (Enrico, 1961, censuré jusqu'en 1963), lui aussi sur un ancien d'Algérie ne parvenant pas à se réinsérer mais avec une perspective critique, et *Le Petit Soldat* de Godard (1961, censuré jusqu'en 1963), film ambivalent dénonçant autant, sinon plus, le Front de libération nationale (FLN) que la France. D'autres films enfin – qui n'ont pas de problèmes de censure – sont au contraire soutenus par l'État, ou bien ne sont pas bloqués, parce qu'ils donnent une image positive d'aventure comme *Sergent X* (Boderrie, 1959), une image négative de fanatiques de l'Organisation de l'armée secrète, comme *Le Combat dans l'île* (Cavalier, 1961), ou bien parce qu'ils visent, comme *Les Oliviers de la jus-*

tice (Blue, 1962), à expliquer aux « pieds-noirs » qu'ils ont vocation à rester en Algérie une fois la guerre finie.

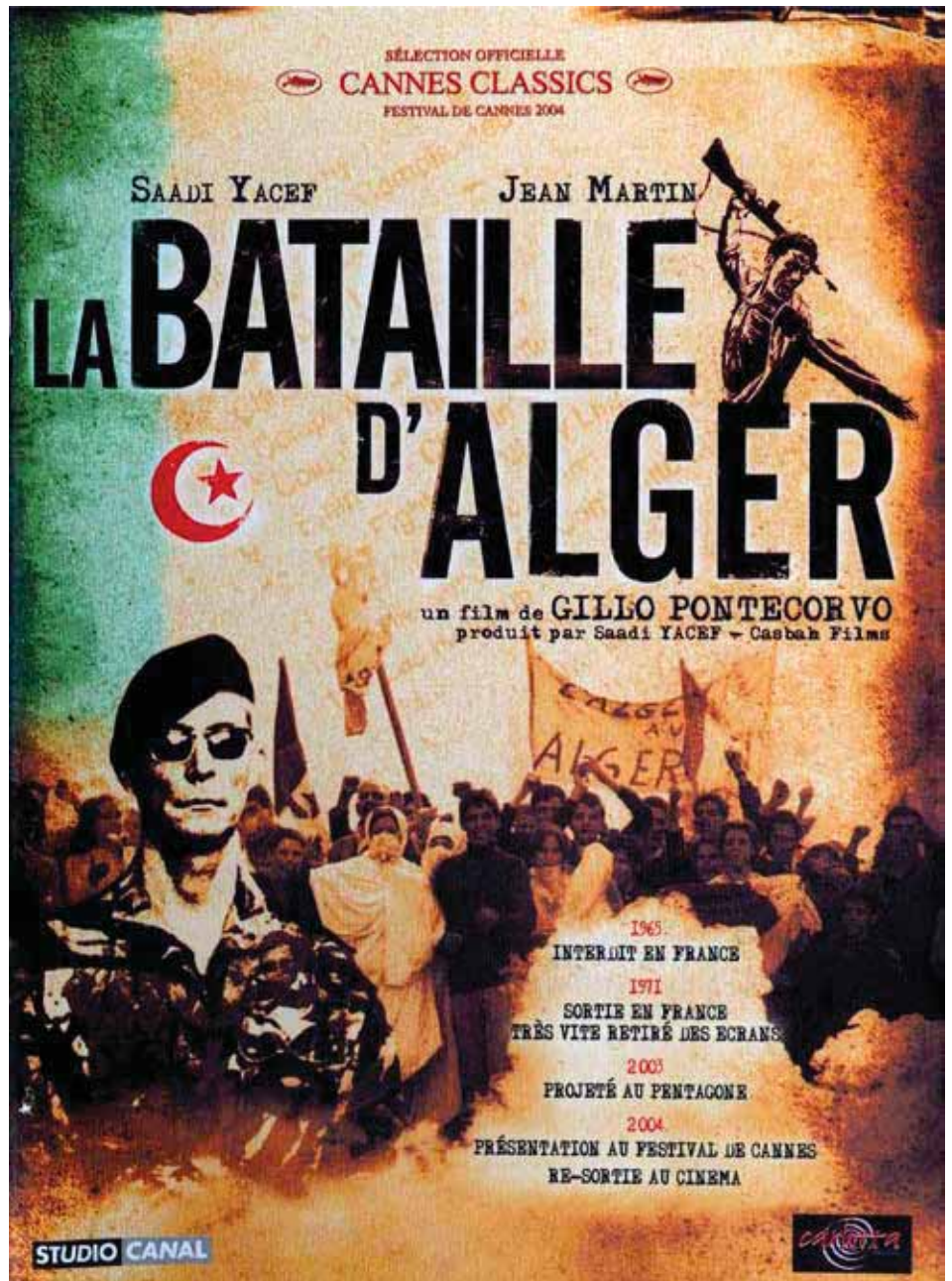
Seuls quelques films militants réalisés en Tunisie ou en Algérie par des cinéastes de gauche (Vautier, Panijel, Le Masson...), interdits et diffusés de manière marginale, proposent alors un contre-champ dans lequel les Algériens sont au cœur du propos.

DU MUTISME À LA LIBÉRATION DES MÉMOIRES

À partir de juillet 1962, signe d'un mutisme ordonné par le pouvoir (le général de Gaulle prononçant parallèlement des amnisties), le cinéma français évoque la guerre d'Algérie de manière métaphorique, sans pouvoir en montrer toute l'horreur : un film comme *Muriel ou le temps d'un retour* de Resnais (1963) traite à nouveau de l'Algérie comme un cancer pour la société française, détruite et reconstruite, à l'image de la ville de Boulogne-sur-Mer dans laquelle le film est tourné, sur les bases pourries d'un acte in-montrable, à savoir la

torture. En 1964, dans *Les Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy utilise de la même façon le conflit comme le moteur de la destruction d'un couple qui apparaît là encore comme l'allégorie de la fracturation de la société française. Mais ce qui ressort est le mutisme de héros français confrontés à l'explosion de leurs codes moraux et de leur réalité quotidienne. Après cela, le cinéma français se tait pour l'essentiel. Le non-dit gagne : la « boîte à chagrins » (de Gaulle) se referme. Tout juste note-t-on, dans l'immédiat après-mai 68 le film *Elise ou la vraie vie* (Drach, 1971) qui traite de la guerre du côté des ouvriers algériens en France, alors que des films algériens comme *Le Vent des Aurès* (Lakhdar-Hamina, 1965) et des films internationaux comme *La Bataille d'Alger* (Pontecorvo, 1966) ou *Les Centurions* (Robson, 1966), montrent une véritable guerre.

En 1972, commence une décennie très différente de la précédente pour la monstration de la guerre en France. Avec *Avoir vingt ans dans les Aurès* (Vautier, 1972) et *RAS* (Boisset, 1973), ces cinéastes de gauche (respectivement Parti communiste français et Ligue communiste révolutionnaire) souhaitent rouvrir la boîte trop rapidement refermée et laisser place à la parole des appelés, sur une base « documentaire » (les cinéastes revendiquant des témoignages nombreux comme base de leurs films). Étrangement, pour des cinéastes de gauche (et en particulier pour Vautier qui a filmé pour le FLN pendant la guerre), les Algériens continuent d'être très peu représentés dans ces films, au profit des questions de conscience des soldats : réfractaires pour l'essentiel, ils sont « matés » par l'autorité militaire puis se rebellent. Ces deux films revalorisent la parole des « sans-grade » face à une autorité jugée responsable de la casse d'une génération. *La Question* (Heynemann, 1977) commence à évoquer frontalement la torture – mais c'est à travers la personne du journaliste français Henri Alleg, et non des Algériens, qu'elle est traitée. Des films de droite semblent répondre à ce discours de gauche, valorisant d'autres mémoires jugées elles aussi légitimes : celles des militaires de carrière et des pieds-noirs. C'est Pierre Schoendoerffer qui prend



La Bataille d'Alger, Gillo Pontecorvo, 1966. © Collection ChristopheL

en charge la mémoire des militaires d'active. Lui qui avait suivi la guerre d'Indochine pour le Service cinématographique des Armées et réalisé *La 317^e section* en 1964, conçoit *L'Honneur d'un capitaine* (1982), qui traite d'un capitaine mort au combat en Algérie, accusé de crimes par un intellectuel de gauche sur un plateau de télévision, et réhabilité par sa veuve et ses anciens subalternes. Visant à laver la réputation de l'armée entière, Schoendoerffer entend démontrer la justesse du combat et des valeurs de l'armée en Algérie, au risque d'une certaine falsification ; mais il dépeint toutefois la réalité de soldats abandonnés par le pouvoir politique et militaire et laissés à des

choix cornéliens. Côté pieds-noirs, c'est Alexandre Arcady qui incarne en quelque sorte l'équivalent de cette mémoire refoulée des acteurs du conflit. Dans *Le Coup de Sirocco* (1979), porteur d'une certaine « nostalgérie », il évoque le passé colonial de manière positive et laisse de côté les « musulmans ».

DES REPRÉSENTATIONS COMPLÉMENTAIRES

Durant cette longue période, on voit les mouvements précédents perdurer, et d'autres émerger. Le traumatisme reste essentiellement franco-français, autour de la mémoire des appelés, des militaires et des pieds-noirs, au

détriment des Algériens. *Mon colonel* (Herbiet, 2006) ou *Des hommes* (Belvaux, 2020) sont centrés sur les problèmes moraux et psychologiques générés par le conflit sur les appelés ou rappelés; *L'Ennemi intime* (Siri, 2007) également, même s'il apporte une dimension bien plus spectaculaire à la guerre et s'intéresse plus aux Algériens. *Les Roseaux sauvages* (Téchiné, 1994) ou *Un balcon sur la mer* (Garcia, 2010) montrent les répercussions du conflit en France. Même l'approche documentaire de Bertrand Tavernier dans *La Guerre sans nom* (1991) est centrée sur les seuls appelés et militaires métropolitains. Les Algériens sont les grands absents du cinéma sur la guerre d'Algérie, même quand les films sont historiquement justes. Des ouvertures existent à la télévision, avec *Les Frères des frères* (Copans, 1992) sur les « porteurs de valises » du FLN, *Nuit noire* sur le massacre du 17 octobre 1961 (Tasma, 2005) ou encore *Harkis* (Tasma, 2006), qui décrit les conditions de vie pénibles d'un camp de harkis dans le sud de la France au début des années 1970. En 2005, Philippe Faucon réalise l'impressionnant *La Trahison* sur les harkis également, tourné intégralement en Algérie; et, en 2009, sort le premier film de genre sur la guerre, *Djinns* de Hubert et Sandra Martin, qui propose une vision fantasmagique de la guerre dans un bordj. Les documentaires co-réalisés par les historiens Benjamin Stora (2001, 2012, 2022) ou Raphaëlle Branche (2012, 2022) prennent également en compte de manière croissante les populations algériennes.

En fiction, un mouvement apparaît, issu de réalisateurs franco-algériens, qui donne une place bien plus importante aux populations locales. Rachid Bouchareb est central dans ce mouvement, avec une esthétique inspirée du cinéma américain. *Indigènes* (2006) met en place les différents éléments précédant la guerre d'Algérie; *Hors-la-Loi* (2010) traite de la guerre d'Algérie en France et des relations entre le FLN, le Mouvement national algérien et la police. Avec cette nouvelle spectacularité historique (qu'on retrouve dans *L'Ennemi intime* déjà cité) on arrive, qu'on aime ou non ce type de film, à une guerre d'Algérie somme toute *banale* car c'est désormais une « vraie »



Des hommes, Lucas Belvaux, 2020 © DR

guerre et de « vrais » Algériens parlant arabe qu'on voit et qui n'avaient jamais été montrés de cette manière. Damien Ounouri, né d'une mère française et d'un père algérien, part vivre à Alger et réalise en 2012 un film très original intitulé *Fidai* (soldat), dans lequel il filme son grand-oncle, qui a tué quelqu'un en France pendant la guerre d'Algérie parce que le FLN le lui a demandé. Il met en parallèle la vie en Algérie aujourd'hui, et le souvenir de la guerre d'indépendance, filmés sous une forme documentaire, d'une part, et la reconstitution de l'exécution filmée sous une forme fictionnelle, d'autre part. Un des films les plus intéressants sans doute sur la guerre d'Algérie et ses suites est *L'Oranais* de Lyes Salem (2014),

qui raconte la vie d'un Algérien ordinaire devenu héros et faisant face aux problèmes générés par le pouvoir colonial, puis par le pouvoir algérien après l'indépendance. Ce mouvement s'élargit, comme on le voit en 2022 avec *De nos frères blessés* d'Héliier Cisterne, qui s'intéresse autant à un pied-noir pro-FLN qu'aux Algériens eux-mêmes. Aussi, cette guerre asymétrique est-elle en train de progressivement changer de forme dans les représentations, prenant en compte le « mixte franco-algérien » (Gallissot) qui compose en partie la France d'aujourd'hui, permettant peut-être l'avènement d'un traitement filmique plus symétrique et historien, dans lequel les mémoires, l'histoire et l'imaginaire cohabitent. ■

LE 11 SEPTEMBRE 2001, UNE RUPTURE



Dr. Karen A. Ritzenhoff

Professor, department of Communication, Central Connecticut State University, USA

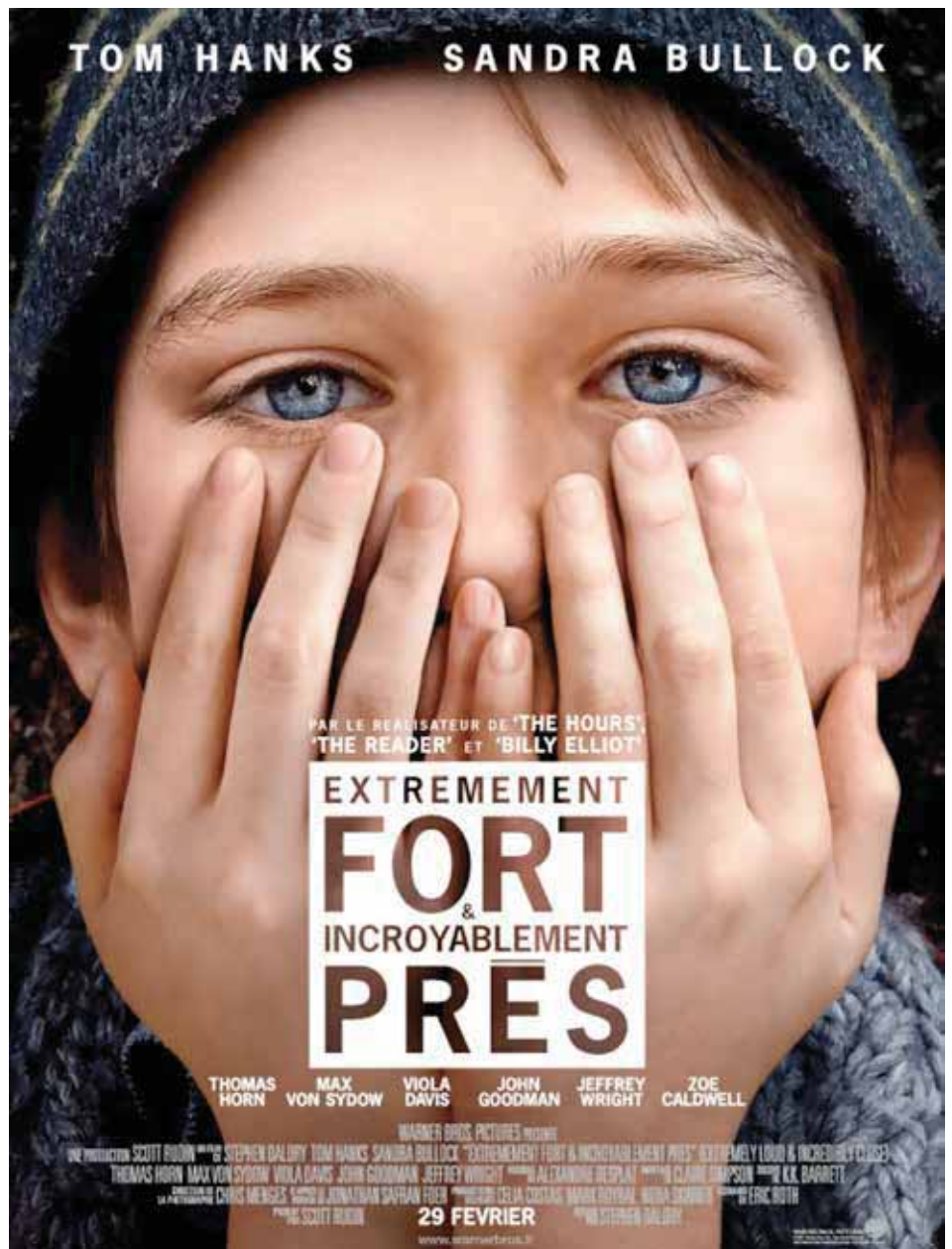
Le traumatisme du 11 septembre et son effet sur la conscience américaine perdurent, vingt ans après que deux avions détournés ont percuté les tours jumelles de Lower Manhattan. Au lendemain des attaques terroristes, les spécialistes du cinéma ont réfléchi au fait que l'événement lui-même était cinématographique, mis en scène pour être largement rapporté dans le monde entier.

La représentation à l'écran des événements américains du 11 septembre 2001 s'apparente à un spectacle iconique de carnage et de souffrance. La réponse des cinéastes face à cet épisode est toutefois hétérogène et leur travail peut être classé en trois ensembles distincts : premièrement, les films qui traitent des événements réels survenus le 11 septembre. Ensuite, les films qui décrivent les effets secondaires et les retombées, à savoir le changement d'aspect de la guerre axé sur la lutte contre le terrorisme. Enfin, les allégories du 11 septembre qui ne montrent pas les tours jumelles en flammes mais traduisent la vulnérabilité que les Américains ont ressentie grâce à des images métaphoriques. Ces films, beaucoup plus courants, sont des « films catastrophe » marqués par une vision dystopique du monde et la représentation de l'apocalypse. Cet article soutient que le 11 septembre a constitué une rupture, une sorte de blessure qui ne s'est pas refermée pour les Américains.

LE 11 SEPTEMBRE À L'ÉCRAN

Lors des attentats du 11 septembre 2001, 3 000 innocents sont morts sur les écrans des médias, dans des retransmissions en direct accessibles de manière synchrone dans le monde entier.

Le spectacle d'êtres humains précipités vers la mort, sautant parfois volontairement dans l'abîme depuis les étages supérieurs en feu des tours jumelles, a laissé des traces, entraînant la formation d'une sorte de traumatisme visuel. La photo largement reproduite de « l'homme qui tombe », qui a sauté des tours, prise par le photographe de l'*Associated*



Extremement fort et incroyablement près, Stephen Daldry, 2012. © Collection ChristopheL / Warner Bros Picture France

Press Richard Drew, a ainsi provoqué un tollé d'indignation. Ces réactions révèlent que l'horreur de cette attaque n'était pas censée

être représentée par des images non fictives, mais plutôt par une allégorie. Il était possible de montrer les tours jumelles et l'impact des avions,



World Trade Center, Oliver Stone, 2006. © Collection ChristopheL / COLL ROSEN / SUNRGIA

frappant les bâtiments encore et encore. Il était également acceptable de montrer un drapeau américain en lambeaux ou les décombres qui restaient après l'effondrement des tours jumelles, les squelettes des structures ou les papiers des bureaux détruits. Mais les êtres humains qui ont été victimes de l'attentat ne devaient pas être montrés. Du reste, la plupart des personnes qui sont restées piégées dans les étages supérieurs n'ont laissé aucune trace et leurs restes n'ont jamais été découverts : les cercueils ont été enterrés vides, une histoire qui est abordée dans le roman de 2005 de Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, adapté au cinéma par le réalisateur Stephen Daldry en 2011.

Le 11 septembre, les policiers, les pompiers et les secouristes ont inhalé la poussière et les fumées, et leurs corps étaient couverts de cendres grises. Ces images mémorables sont inscrites dans la conscience populaire, tout comme les regards des passants qui levaient les yeux vers les tours, complètement incrédules. Ce qui est remarquable dans le mémorial du 11 septembre de New-York, ainsi que dans les films tournés à la suite des attaques, ce sont les re-

présentations des « ennemis » ou des membres du groupe terroriste d'Oussama ben Laden. Bien que les États-Unis aient lancé dès 2001 la plus longue offensive militaire contre l'Afghanistan, qui ne s'est terminée que récemment par un retrait désordonné des troupes de Kaboul, l'islamophobie qui a émergé dans la rhétorique politique américaine n'est pas représentée. Il a en effet fallu plusieurs années avant que les réalisateurs osent visualiser les attaques terroristes et les stratégies politiques subséquentes de contre-terrorisme et de sécurité intérieure.

Comme l'a fait valoir la chercheuse Aimee Pozorski dans son recueil d'essais intitulé *Falling After 9/11: Crisis in American Art and Literature*, la catastrophe télévisée a été difficile à représenter. Alors que les écrivains ont tenté de saisir l'horreur des morts dans différentes langues et scénarios, les cinéastes ont évité de dépeindre ce qui s'est passé le 11 septembre dans des longs métrages. Les documentaires sont beaucoup plus courants. L'une des exceptions est le film *World Trade Center* (2006) d'Oliver Stone. Le réalisateur choisit un microcosme sur lequel il se concentre : le point de vue d'un pompier piégé dans l'une

des premières explosions et enseveli dans les décombres. De cette façon, Oliver Stone laisse de côté le contexte des attentats du 11 septembre et les coupables restent invisibles, au profit de la souffrance humaine et du doute sur la survie.

Dans l'adaptation de Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, le récit se concentre sur un jeune garçon, Oskar Schell (Thomas Horn), dont le père, joué par Tom Hanks, a été tué dans les tours. L'enfant essaie de comprendre l'incompréhensible. Pourquoi son père était-il dans les tours ce jour-là et à cette heure-là ? Pourquoi sa mère (Sandra Bullock) ne comprend-elle pas le chagrin et les souffrances de son fils ? Le protagoniste tente de retracer les pas de son père et de trouver des réponses à des questions qui restent finalement en suspens. Le film se termine sur un constat : les attentats n'ont pas de raison d'être et la vie doit continuer. Pour dépeindre la « non-représentabilité » des événements entourant la chute des tours jumelles, le roman et le film utilisent des techniques visuelles inhabituelles telles que des photographies et des œuvres d'art abstraites. L'action ne s'aventure par ailleurs jamais en dehors de Manhattan et de New York,

limitant ainsi l'étendue de la construction de la communauté aux « Américains » qui sont dépeints comme étant « nous », contre « eux », non décrits.

Ce concept de « nous » (les Américains) contre « eux » (les personnes originaires d'autres pays, éventuellement adeptes de l'islam, largement stéréotypées comme terroristes) est remis en question dans l'adaptation, en 2012, de l'ouvrage de Moshin Hamid, *The Reluctant Fundamentalist*, par Mira Nair. Dans ce film, l'opposition binaire entre les Américains et les « autres » persiste, d'autant plus que l'intrigue principale est ancrée au Pakistan, d'où le protagoniste masculin est originaire. L'histoire met en lumière la réaction au 11 septembre des non-citoyens américains et des immigrants. Changez (Riz Ahmed) est un brillant étudiant en commerce, qui poursuit ses études à Princeton. Sa petite amie est une artiste américaine blanche (Kate Hudson). Après avoir obtenu son diplôme, il est recruté par une grande entreprise multinationale et s'épanouit dans son métier. Il se

trouve à l'étranger lorsqu'il découvre les attaques terroristes du 11 septembre à la télévision. Il éprouve alors un sentiment ambivalent : il est à la fois horrifié et étrangement satisfait de cette attaque brutale qu'il perçoit, aussi, comme une forme de protestation contre la puissance impériale de l'Amérique. Alors qu'il rentre aux États-Unis avec son patron et ses collègues américains blancs, Changez est mis à l'écart du groupe, invité à se déshabiller par les gardes-frontières et accusé d'être un terroriste potentiel. Par la suite, il devient plus vigilant, méfiant et en colère contre son pays d'accueil. Sa petite amie en vient même à utiliser ses origines pour l'associer, dans un montage photo, aux attentats du 11 septembre, ce qui amène Changez à rompre avec elle, mais aussi à quitter son emploi et à retourner dans sa famille au Pakistan. Là-bas, il est confronté à un agent de la CIA (Live Schreiber) qui remet en question sa solidarité avec les États-Unis, auxquels il doit pourtant ses bonnes études, son emploi lucratif et un mode de vie confortable.

Changez répond avec ambiguïté aux questions qui lui sont posées, ce qui amène l'agent fédéral à ne pas croire en son innocence. Les spectateurs découvrent les origines de la réaction de Changez, s'associant et s'identifiant ainsi à un « autre » culturel, un point de vue nettement différent du documentaire patriotique d'Oliver Stone.

RACONTER L'APRÈS

Plusieurs films évoquent les attaques du 11 septembre en toile de fond et montrent la vie après les événements. *Zero Dark Thirty* (2012) de Kathryn Bigelow commence par un écran noir et l'enregistrement audio d'un appel au 9-1-1 le 11 septembre 2001. Elle n'a pas besoin d'ajouter d'images. Le public les a en tête en écoutant la piste audio pleine d'angoisse, les sirènes et les voix tumultueuses. Le film se concentre sur la chasse d'Oussama Ben Laden, menée par une jeune femme agent de la CIA, Maya (Jessica Chastain), qui participe à des actes de torture dans des « sites noirs » en dehors



American Sniper, Clint Eastwood, 2014. © Collection ChristopheL / Warner Bros. - Village Roadshow Pictures - Malpaso Productions



Photogramme *Avengers : Endgame*, Marvel Studios, 2019. © Image fournie par l'auteur de l'article

des États-Unis. Bigelow a été fortement critiquée pour avoir montré des images de torture par noyade exercée sur une personne de couleur au nom du renseignement. Finalement, la CIA parvient à trouver la cachette d'Oussama ben Laden et prend d'assaut le complexe lors d'un raid nocturne. *Zero Dark Thirty* suggère que la guerre, au lendemain du 11 septembre, a changé de nature, avec une cible mouvante et un théâtre d'opérations différent.

Dans la tradition des films militaires plus standardisés, *American Sniper* (2014) de Clint Eastwood porte un regard plutôt conservateur sur la guerre d'Irak. Son protagoniste masculin Chris Kyle (Bradley Cooper) est un franc-tireur, tuant si nécessaire des femmes et des enfants pour protéger ses collègues soldats américains. Contrairement à d'autres récits sur le 11 septembre, il y a peu d'ambiguïté sur les personnes qui représentent un danger pour la sécurité des Américains, non seulement en territoire ennemi mais aussi sur le sol américain. Clint Eastwood crée un précédent pour un film de guerre en stipulant que le meurtre est un moyen nécessaire pour mettre fin à la guerre contre les terroristes. L'ennemi irakien est stéréotypé.

Le film du réalisateur sud-africain Gavin Hood, *Eye in the Sky* (2015), porte sur l'utilisation des drones dans les opérations militaires. Il dépeint les difficultés éthiques et internationales posées par le recours aux drones pour tuer des terroristes au Kenya. Contrairement à celui d'Eastwood,

le film jette un doute sur la ligne de commandement lors d'une opération de guerre et remet en question la légitimité de certaines opérations menées pour combattre, au nom de la liberté, le terrorisme international.

ALLÉGORIES DE LA GUERRE

L'une des franchises cinématographiques les plus lucratives d'Hollywood est celle des super-héros. *Marvel* et *Warner Brothers* ont créé un univers de personnages facilement reconnaissables, rassemblés dans la tribu des *Avengers* ou des *Éternels*, qui s'enrichissent peu à peu de la diversité, notamment de femmes super-héros (*Wonder Woman*, *Black Widow*, *Catwoman*...), de super-héros afro-américains (*Black Panther*, *Dora Milaje*), ou encore américano-asiatiques (*Shang-Chi*). De nombreuses intrigues sont basées sur des bandes dessinées qui sont utilisées depuis les années 1930 pour renforcer le patriotisme américain, notamment en temps de guerre, et sont largement commercialisées dans l'industrie du divertissement avec des jeux vidéo et des accessoires. Rien qu'au cours des quinze dernières années, *Marvel* a sorti près de trente films dans son univers, en plus de séries télévisées. Le cinéma d'action se nourrit ainsi de la nécessité de faire appel aux super-héros pour combattre les antagonistes : politiciens maléfiques, criminels corrompus, extraterrestres, *Godzilla*, *King Kong*, inondations, virus, astéroïdes - et terroristes. Ils se battent avec des armes traditionnelles

voire antiques (un bouclier, une lance, leurs mains nues) et accomplissent plus dans leurs combats que l'armée, les pompiers ou la police américaine ne pourront jamais le faire. Dans son préquel à la franchise *Batman*, *Joker* (2019), Todd Phillips explique la *back story* [ndlr : dans une fiction, l'histoire d'un personnage avant le début des événements de la fiction] du plus grand méchant, dépeint comme un anti-héros tragique qui tue sans remords. Les meurtres d'Arthur Fleck alias « Joker » (Joaquim Phoenix) sont diffusés en direct sur des écrans de télévision, comme la chute des tours jumelles. Au lieu d'être maîtrisé par la police, le Joker est célébré comme un héros par les masses indignées qui célèbrent sa nouvelle domination en mettant le feu aux voitures et aux magasins du centre-ville de Gotham. La destruction de l'Amérique se produit de l'intérieur, annonçant la puissante colère et le chaos de l'insurrection du Capitole le 6 janvier 2021 dans un format de film violent.

La représentation de l'ennemi a donc changé : il ne s'agit plus seulement de combattre un ennemi extérieur aux frontières des États-Unis, mais de s'opposer à des éléments issus de la population (blanche) américaine elle-même. Le stress des guerres prolongées que les soldats américains ont menées au Moyen-Orient depuis 2003 a ainsi laissé des traces dans la psyché américaine. La rupture des attentats du 11 septembre est visible comme une entaille qui ne cicatrise pas. ■

Traduit de l'anglais par la rédaction.



Monument aux morts pour la France en opérations extérieures, Stéphane Vigny, Paris (15^e arrondissement), novembre 2019. © Ludovic MARIN / AFP © ADACP Paris. 2022

4

PERMANENCES ET MUTATIONS AU XXI^E SIÈCLE

Une riche production cinématographique

Le ministère des Armées et les arts

Et à l'étranger ?

La période la plus récente ne dément pas le lien étroit existant entre les arts et les armes, mais témoigne de certaines évolutions, d'approches différentes et d'une plus grande attention portée par les écrivains, cinéastes, musiciens et autres plasticiens à l'individu, à son ressenti et à sa mémoire. Le ministère des Armées assume à cet égard toute sa place d'acteur culturel en menant une politique active de co-édition et de financement, tandis que des artistes sont de plus en plus souvent sollicités pour porter les projets mémoriels en lien avec les conflits passés. Cette association entre des univers à priori antinomiques se retrouve à l'étranger, où les liens tissés entre monde du spectacle et univers militaire sont parfois extrêmement forts.

LES MISSIONS DE L'ECPAD

ENTRETIEN AVEC LAURENT VEYSSIÈRE, DIRECTEUR DE L'ECPAD



La rédaction

Installé au fort d'Ivry, dans le Val-de-Marne, l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense capture, conserve et valorise, depuis plus d'un siècle, les images de l'engagement des armées françaises sur le territoire national et dans le monde. Laurent Veyssière, son directeur depuis 2020, revient sur les missions et raisons d'être de l'établissement et présente les projets à venir.

L'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD) est l'héritier direct des sections photographique et cinématographique de l'armée. Pouvez-vous nous le présenter ainsi que ses principales missions ?

L'ECPAD est en effet l'héritier de ces sections créées en 1915. Il existe sous ce nom et avec la forme juridique d'établissement public administratif (EPA) depuis 2001. Il a quatre missions principales : la production audiovisuelle, la formation aux métiers de l'image, la conservation des archives, la valorisation des archives en tant qu'opérateur culturel. Il conserve des fonds exceptionnels d'archives audiovisuelles et photographiques : 15 millions de photographies et 94 000 heures de films. Ces fonds sont constamment enrichis par la production des reporters militaires, les versements des organismes de la Défense et les dons des particuliers. L'établissement réalise, en France et dans le monde, des reportages photo et vidéo, et garantit la disponibilité permanente d'équipes de reportage – les soldats de l'image – formées aux conditions de tournage opérationnel pour témoigner en temps réel de l'engagement de nos armées sur tous les théâtres d'opération. L'école des métiers de l'image conçoit et dispense la formation aux métiers de l'image exercés dans un environnement opérationnel et en lien avec la communication.

Comment s'effectue aujourd'hui la valorisation des fonds de l'ECPAD, notamment auprès des enseignants et du monde universitaire ?

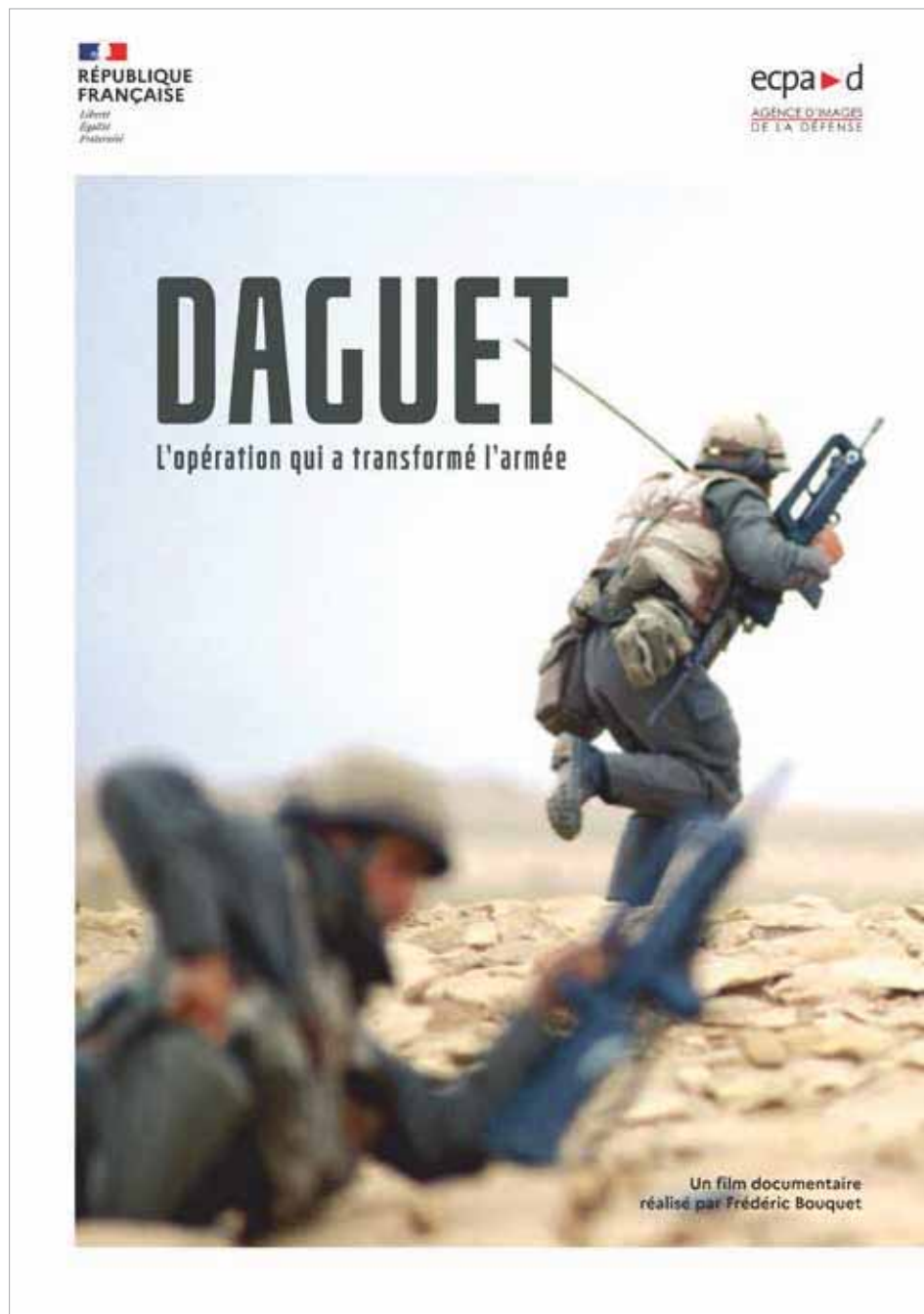
L'ECPAD valorise ses fonds par des expositions, des coproductions de films documentaires, l'édition de



Laurent Veyssière, directeur de l'ECPAD. © Cyrielle Sicard / ECPAD / Défense

livres et de DVD. Il participe à de nombreux festivals (Rendez-vous de l'Histoire à Blois, Festival international du film d'histoire à Pessac, *War on Screen* à Châlons-en-Champagne, etc.) avec une programmation diverse et ambitieuse. Il propose également des actions pédagogiques et scientifiques à destination des enseignants et des universitaires. Pour ce faire, l'ECPAD a la chance de pouvoir compter sur une professeure agrégée détachée à temps plein. Concernant les enseignants, il s'agit tout d'abord de leur fournir des ressources accessibles sur notre site, sur lumni et sur Educ@

def (corpus de ressources photographiques et filmiques pour les thèmes du Concours national de la Résistance ou pour les appels à projets du concours « Héritiers de mémoire »). Nous organisons également directement des ateliers pédagogiques in situ ou dans les établissements scolaires, dont certains procèdent d'une convention de partenariat avec des CDSG (Classes défense et sécurité globale). D'autre part, l'ECPAD met en place des partenariats avec le monde universitaire pour faciliter l'accès aux archives et accompagner les étudiants dans leurs travaux de recherche et de création audiovi-



Daguet, l'opération qui a transformé l'armée, film documentaire réalisé par Frédéric Bouquet, 2021. © M. Riehl / ECPAD / Défense

suelle. Nous travaillons en particulier avec quatre partenaires : « l'atelier de montage d'archives » du master cinéma de l'Université Paris 1 ; le master « Histoire et métiers de l'image et du son » de l'Université Paris-Est-Créteil-Val-de-Marne ; le master 2 en communication du Celsa ; le projet de recherche et de création « La preuve par l'image » de l'École universitaire de recherche (EUR) ArTec. Et bien entendu, nous participons à de nombreuses formations universitaires et professionnelles dans divers domaines (archivistique, audiovisuel, histoire, histoire de l'art, etc.)

À l'occasion des trente ans de la guerre du Golfe, l'ECPAD a produit un film qui retrace l'engagement de l'armée française dans ce conflit (« Daguet, l'opération qui a transformé l'armée »). Est-ce conjoncturel ou faut-il y voir une volonté de l'établissement de renouer avec la production de longs métrages ?

Pour renouer avec la créativité de ce qui a pu être fait dans le passé de l'établissement, la réalisation de documentaires historiques a en effet été relancée en 2021 avec le film consacré à la division Daguet. Il est prévu que l'établissement réitère, à

raison d'une ou deux fois par an, ce type de production destinée à être diffusée sur les chaînes de télévision (le film sur Daguet a été multidiffusé sur LCP). Sur la base de sujets validés par notre comité éditorial, ces films « maison » de format long (26 à 90 minutes) valoriseront autant les fonds d'archives que notre savoir-faire technique et artistique, tout en s'inscrivant dans la politique mémorielle et culturelle du ministère des Armées.

Quelle est votre vision du futur de l'ECPAD et de la place qu'il doit occuper dans la représentation cinématographique des conflits armés ?

Le 5 octobre 2021, Geneviève Darrieussecq, alors ministre déléguée auprès de la ministre des Armées, a signé notre contrat d'objectifs et de performance dont la première spécificité est de couvrir cinq années, de 2021 à 2025. C'est le temps qui est donné à l'établissement pour réaliser un projet de développement ambitieux organisé autour de trois axes. Le premier repose sur l'affirmation du rôle et des métiers de l'ECPAD au sein du ministère. La récente transformation juridique de l'établissement en service d'archives audiovisuelles définitives entraîne la réalisation d'un important travail d'écriture d'un corpus réglementaire et de construction d'une véritable politique ministérielle d'archivage audiovisuel, en lien étroit avec la Direction de la mémoire, de la culture et des archives. De nouvelles perspectives seront également données aux missions de production et de formation. La place de l'ECPAD comme acteur essentiel de la politique culturelle et mémorielle du ministère fera l'objet d'une ambition forte, à travers les captations de cérémonie, la réalisation de produits audiovisuels, etc. Le deuxième axe consiste à rénover et à innover dans les cœurs de métier. En alliant nouvelles technologies, créativité et ingéniosité, l'établissement souhaite continuer à participer à l'économie actuelle de l'image, de sa production à sa valorisation. Le troisième et dernier axe, plus administratif, vise à poursuivre la modernisation du soutien et la recherche d'efficacité dans la gestion de l'établissement. ■

DES FICTIONS PLUS INTIMISTES



Muriel de la Souchère

Docteure en histoire

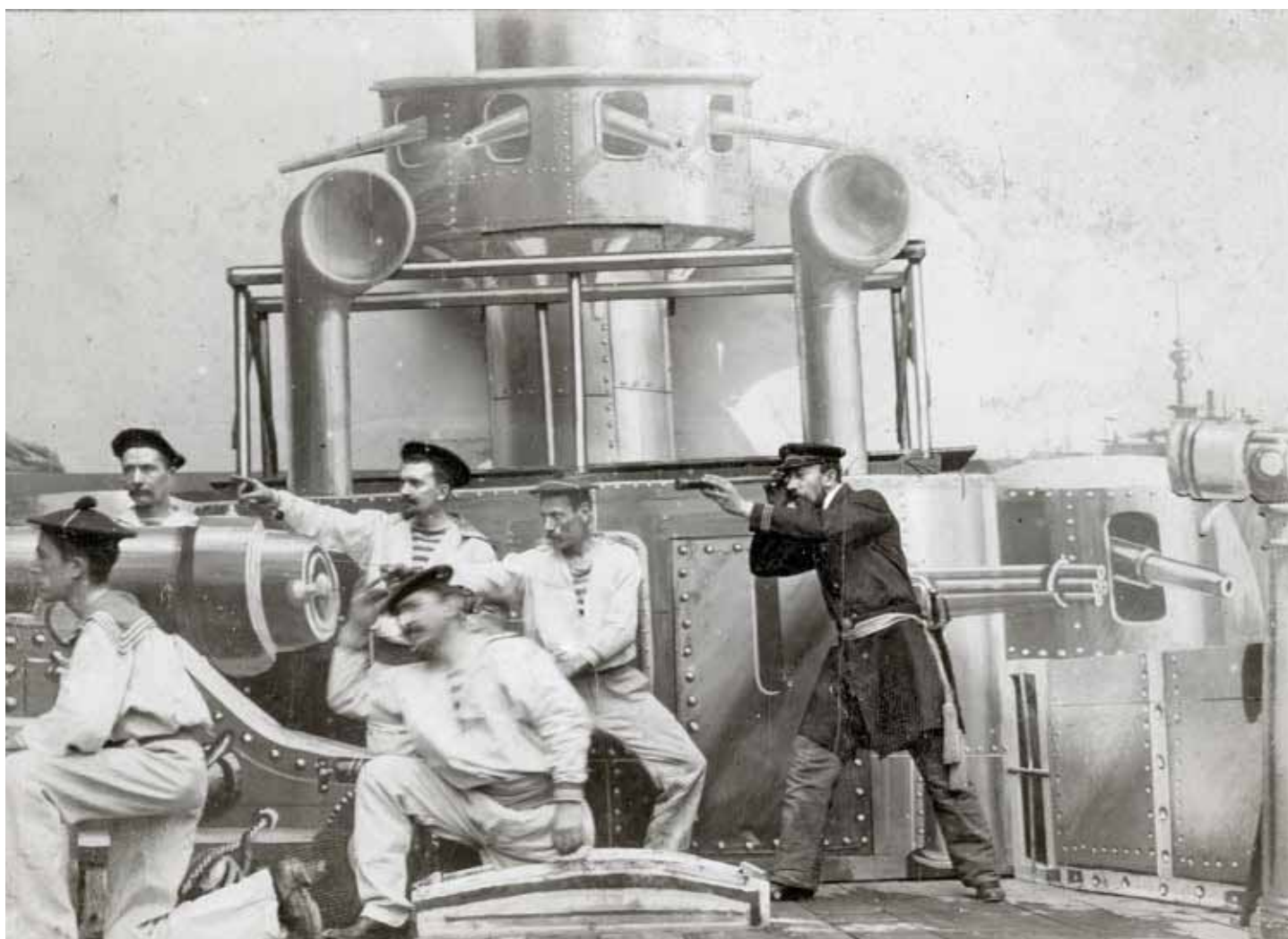
La représentation des conflits contemporains au cinéma prend d'innombrables formes. Des fresques historiques aux biographies, en passant par les films de propagande, le regard porté sur la guerre est riche d'enseignements sur la société qui les produit. Ces œuvres reflètent en effet la réalité et la perception d'une époque et s'ancrent dans ses imaginaires.

Si la peinture, le théâtre, la littérature puis la photographie ont, bien avant le cinéma, relaté et rendu compte des différents conflits, la guerre est aussi un sujet précocement et fréquemment porté sur les écrans. Depuis son invention dans les dernières années du XIX^e siècle, le cinématographe a beaucoup évolué techniquement et le rapport à la guerre de la société

qui le produit s'est également modifié : on ne filme pas de la même façon les deux guerres mondiales ou les conflits coloniaux dans la deuxième moitié du XX^e siècle et aujourd'hui. Que nous dit de la guerre son récit cinématographique ? En quoi nous renseigne-t-il dans le même temps sur la société qui le produit et sur son rapport à l'affrontement ?

DES FRESQUES PATRIOTIQUES

Dès ses débuts, le cinéma, contemporain de plusieurs conflits de la fin du XIX^e siècle, s'emploie à les fixer sur pellicule. Les Français découvrent notamment en salles de petits films réalisés par Georges Méliès reconstituant, à partir de maquettes, les combats navals de la guerre gréco-turque



Combat naval en Grèce de Georges Méliès – 1897, Georges Méliès, © Coll. Cinémathèque française

de 1897 et du conflit hispano-américain de 1898. Devant un public fasciné, les navires s'affrontent, certains coulent, le cuirassé USS Maine explose dans le port de la Havane... Dans le même temps, les apprentis cinéastes s'inspirent de toiles de grands maîtres pour porter à l'écran des épisodes historiques déjà connus et appréciés des contemporains. Ainsi, le tableau d'Alphonse de Neuville *Les Dernières Cartouches*, qui relate un épisode de la guerre de 1870, fait-il l'objet de plusieurs adaptations sur grand écran. Les cinéastes exaltent le courage des combattants, soulignant l'élan patriotique dont ils ont fait preuve malgré l'adversité et la défaite. Cette tendance à mettre en avant le patriotisme à travers la création de films de guerre se confirme au début du XX^e siècle et jusqu'à l'orée de la Première Guerre mondiale.

DE LA CENSURE AU MANIFESTE PACIFISTE

À l'été 1914, la guerre ne se joue plus seulement sur les écrans de cinéma. Elle devient réelle et les Français s'habituent à l'observer, certes édulcorée et sans images de batailles, à travers les actualités cinématographiques. Pour la fiction, les contraintes de la censure compliquent la tâche des cinéastes. Les films sur la guerre se concentrent alors sur la vie des soldats, leurs exploits et leurs victoires. Les combats, la mort ou l'ennemi ne sont à l'inverse que très rarement montrés. Léonce Perret, réalisateur d'une partie de ces films, explique : « je me suis efforcé de montrer le côté noble de la guerre, non le côté terrifiant qui ne peut que terroriser les mères et remplir d'effroi les cœurs de tous ceux qui ont des êtres chers dans le combat. Je désire inspirer l'enthousiasme des hommes et provoquer leurs acclamations, mais je ne veux effrayer personne avec les ravages de la guerre ».

La paix n'est pas encore signée qu'Abel Gance bouleverse quelque peu la donne en faisant se lever les morts dans *J'accuse*, sorti en 1919. Ce film muet s'attache à montrer les horreurs de la guerre, aussi bien à l'arrière que sur le front. Dans sa scène finale, la troupe des morts ressuscités des champs de bataille vient demander des comptes aux vivants, savoir si leur sacrifice n'a pas été vain.



Les Croix de bois, Raymond Bernard, 1932. © Collection ChristopheL / Pathe Nathan

Gance fustige dans le même temps l'attitude des civils, les profiteurs de guerre, les embusqués, et souligne, en contre-champ, l'incompréhension des combattants, morts ou vivants, face à la lâcheté des autres.

Dix ans après la fin du conflit, vient le temps de la remémoration. S'inspirant de la littérature prolifique portant sur la Première Guerre mondiale, les films se succèdent. Les associations d'anciens combattants accordent leur patronage à bon nombre d'entre eux et en constituent également le principal public. *Les Croix de Bois*, roman de Dorgelès, est ainsi adapté en 1932. Son réalisateur, Raymond Bernard, souhaite faire un film de guerre pour mettre fin à la guerre en la montrant sans fard. Bernard fait le choix d'engager comme figurants d'anciens poilus qui, avec leur argot et leurs accents, confèrent un ca-

ractère des plus authentiques à son film. La bande son des *Croix de bois*, particulièrement riche, donne aussi aux différentes scènes une épaisseur qui bouleverse les anciens combattants. Le film connaît un succès retentissant, s'inscrivant alors dans une dynamique de dénonciation de la guerre et de développement du pacifisme.

Six ans plus tard, Abel Gance s'inscrit dans la même veine avec une nouvelle version de *J'accuse*. Il y a ajouté le son, mais aussi une dédicace non dénuée d'un certain fatalisme : « Je dédie ce film aux morts de la guerre de demain qui, sans doute, le regarderont avec scepticisme, sans y reconnaître leur image ». La France est alors sur le point d'entrer dans une nouvelle guerre, qui donnera elle-même lieu à un nombre très important d'adaptations cinématographiques.



Le Jour le plus long, Darryl F. Zanuck, Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki, Gerd Oswald, 1962. © Collection ChristopheL / 20th Century fox

ENTRE RÉALISME ET GRAND SPECTACLE

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les films illustrant le conflit se multiplient : films de bataille qui donnent à voir des soldats en uniformes, films de résistance mettant également en scène les civils. Si la Grande Guerre fut en effet livrée sur les champs de bataille à coup de tirs d'artillerie et d'assauts sans cesse répétés, la Seconde Guerre mondiale permet des récits plus multiformes. Illustrer la Résistance et la Victoire, donner à la France la vision d'une nation victorieuse aux côtés de ses glorieux alliés... tels semblent les objectifs du cinéma de l'après-guerre. Le poids du gaullisme et de ce qu'Henry Rousso a nommé le « syndrome de Vichy » est ici certain. C'est paradoxalement le débarquement de Normandie, un événement longtemps mis de côté dans la mystique gaullienne, qui va donner au genre du film de guerre une nouvelle dynamique au tournant des années soixante. Depuis la fin du second conflit mondial, les films américains connaissent

un vif succès dans les salles obscures de l'Europe de l'Ouest. Parmi eux, *Le Jour le plus long*, sorti en 1962, s'inscrit pour un temps comme l'archétype du film de guerre moderne. Récit d'une bataille alors présentée comme décisive, il est notamment salué pour le réalisme des scènes de combats. Mel Ferrer, l'un des acteurs du film, explique ainsi que *Le Jour le plus long* « est tellement vrai, on n'aurait jamais pu faire des prises de vues comme ça pendant une bataille ... ils ont fait voir au public exactement ce qui s'est produit de très très près. » *Le Jour le plus long* initie une « mode » cinématographique, celle d'une « histoire-bataille » reposant sur quelques portraits de protagonistes célèbres et d'une poignée d'anonymes. Dans le sillage de son succès mondial, d'autres films de guerre adoptent les mêmes caractéristiques : *La bataille des Ardennes*, *Paris brûle-t-il?*, *Tora! Tora! Tora!*, *Un pont trop loin...* Ces films, au budget conséquent et au casting prestigieux, s'attachent à présenter un récit très factuel du conflit évoqué. Un récit qui, bien souvent, pour être « télégénique », prend

quelques libertés avec la réalité historique. Mais cela ne contrarie pas grand monde. Le succès est au rendez-vous, la critique et le public généralement enthousiastes. Il n'y a guère que François Mauriac pour s'insurger, alors que la première mondiale du *Jour le plus long* est lancée en grande pompe sur les Champs-Élysées, contre ces « milliards de fausses guerres ».

LE TOURNANT DES ANNÉES 90

À la fin des années 90, c'est à nouveau un film américain abordant le débarquement de Normandie qui va marquer un tournant cinématographique majeur dans le regard porté sur la guerre. Il y eut certes avant lui, en France comme aux États-Unis, des films qui, traitant de la guerre d'Algérie ou de celle du Vietnam, ont décrit moins glorieusement les épopées guerrières. Ces films soulignaient les conséquences sur les jeunes appelés de conflits où les limites du bien et du mal semblaient quelque peu brouillées et la violence extrême. Cependant, il fallut attendre quelques années de plus pour que ce glisse-



Il faut sauver le soldat Ryan, Steven Spielberg, 1998. © Collection ChristopheL / Amblin-Paramount-Dreamworks

ment progressif d'une représentation relativement héroïque des combats à une réalité beaucoup plus compliquée s'opère durablement et surtout qu'elle touche la représentation de la Seconde Guerre mondiale elle-même.

Il faut sauver le soldat Ryan de Steven Spielberg, sorti en 1998, connaît un succès retentissant. S'attachant à cette page d'histoire glorieuse qu'est le débarquement, ce film montre crûment la violence de la guerre. Des gros plans sur les visages des soldats aux plans plus larges sur la marée montante teintée de sang englutissant les blessés, Spielberg offre au public vingt minutes de cris, de sang, de chairs éclatées, vingt minutes d'un réalisme qui bouleverse les spectateurs et notamment, parmi eux, les vétérans d'Omaha Beach. Pour la première fois, estiment-ils, un film montre cette bataille comme ils l'ont vécue. Ce réalisme cru choque et marque les esprits. Le film tend également à montrer l'humanité du soldat derrière l'uniforme et, par là même, les failles de ceux que l'on présente depuis plus de trente ans comme des

héros mythiques. Ils n'étaient que des hommes nous dit Spielberg, des hommes transis de peur, également capables de tirer sans hésitation sur des soldats allemands en train de se rendre...

Il est intéressant de s'arrêter sur ce film tant le contraste est frappant avec *Le Jour le plus long*. À la sortie du film, la presse ne manque d'ailleurs pas de le souligner : « Dans *Le Jour le plus long* de Darryl Zanuck en 1962, les hommes de John Wayne rivalisent de courage ; dans *Saving Private Ryan*, ceux de Tom Hanks vomissent de peur [...] ». « *Saving Private Ryan* est l'envers du décor qu'avait planté (en 1962) Darryl F. Zanuck pour exalter le jour le plus long d'une Amérique triomphante et sûre que Dieu est à nos côtés ».

Spectateur des films traitant de la Première Guerre mondiale, Marcel Aymé estimait que « le vrai film de propagande pacifiste montrerait des hommes abrutis par les corvées et par l'ennui, tuant leurs poux, taclant la boue de leurs vêtements, et regardant, devant la tranchée, une plaine désolée où rien ne se passe-

rait. La réussite serait parfaite si les spectateurs s'endormaient dans leur fauteuil. Mais personne n'aurait le courage d'aller voir ça ». Si les spectateurs ne s'endorment toujours pas dans leur fauteuil, c'est néanmoins bien cette version désidéalisée de la guerre que tendent à montrer les caméras de Spielberg. C'est aussi ce vers quoi vont tendre bon nombre de films de guerre à compter des années 2000.

MONTRER LES SOUFFRANCES ENDURÉES

Pour les réalisateurs comme pour les spectateurs occidentaux de la fin du XX^e siècle, la réalité de la guerre semble dorénavant assez éloignée du quotidien. Cette mise à distance physique de l'affrontement a des conséquences sur ses représentations au cinéma, plus introspectives et désormais dénuées de toute patine glorieuse.

La Première Guerre mondiale d'abord, celle qui devait être la « der des der », n'est ainsi plus considérée que comme une immense boucherie où

des millions de jeunes Européens ont été massacrés sans que l'on sache vraiment pourquoi. Sur les écrans, on préfère se remémorer les moments de fraternisation, les moments de partage. Ainsi, en 2005, *Joyeux Noël* souligne l'absurdité du conflit en montrant que, d'une tranchée à l'autre, ce sont des hommes semblables qui s'affrontent. La mémoire des mutins de 1917 est réhabilitée et les hommes qui, à bout, n'ont plus voulu monter au combat, mis à l'honneur.

En 2006, sort sur les écrans français, *Les fragments d'Antonin*, film de Gabriel Le Bomin consacré au destin d'un homme, soldat de la Première Guerre mondiale, retrouvé errant et amnésique dans une forêt après la fin des combats. Le film construit un va et vient dans son histoire entre l'homme qu'il était et celui que les médecins tentent de soigner. Au fil du récit, on découvre qu'après avoir tout vu, tout accepté - du tri des soldats blessés par un médecin débordé, au peloton d'exécution (côté tireur), en passant par le nettoyage de tranchées ou les assauts meurtriers - c'est le massacre gratuit de ses pigeons voyageurs par des soldats allemands qui le fait sombrer dans la démente. « Combien de temps faut-il pour construire un homme? Combien de temps faut-il pour le détruire? » s'interroge Antonin dans son journal. Des hommes détruits par la guerre et incapables de se réadapter une fois celle-ci achevée, le cinéma en dresse de plus en plus fréquemment le portrait.

Ces angles d'approche et ces portraits d'hommes brisés renseignent sur le rapport de notre société à la guerre. « Le décalage est considérable entre le sens dont les hommes et les femmes du début du XX^e siècle ont investi la guerre et son absence de signification qui nous frappe aujourd'hui jusqu'à l'absurde » écrivent Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker en se penchant sur le souvenir de la Première Guerre mondiale.

Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à la mise en image des autres conflits. C'est ainsi le cas de la Seconde Guerre mondiale, guerre pourtant « juste » par excellence, puisque menée contre l'idéologie nazie, mais dont les dernières représentations s'éloignent de la veine héroïque pour insister sur les souffrances endurées, celles des civils comme celles des combattants.



De Gaulle, Gabriel Le Bomin, 2020. © Collection Christophel - Les Films de la Baleine - SND - France 2 Cinéma - France 3 Cinéma
Les Productions du Renard

DES ANGLES ORIGINAUX ET NOVATEURS

La Seconde Guerre mondiale a par ailleurs fait l'objet de tant de films que le réalisateur qui s'y intéresse désormais doit faire preuve d'imagination pour trouver un épisode non traité ou un angle d'approche original capable d'intéresser le public. Cette quasi exhaustivité de la « couverture » cinématographique conduit aussi à entrer dans les détails de l'histoire, à traiter de la « petite » histoire ou encore à s'arrêter sur un moment précis dans le destin d'un grand personnage.

Ainsi en 2020, Gabriel Le Bomin

peut-il s'aventurer dans le portrait d'un de Gaulle intime. Ne s'arrêtant que sur les quelques mois qui vont transformer un colonel relativement anonyme en un général de brigade rebelle, déchu de sa nationalité et condamné par contumace pour trahison, il dresse un portrait très intime du grand Charles. Il montre l'homme sous la figure historique, le mari et le père sous celle du militaire prêt à tout pour la France. Le cinéma entre ainsi dans l'intimité des grandes figures. Dans le même temps, il s'intéresse également aux destins singuliers se détachant dans la masse des récits. En 2016, Mel Gibson porte à

l'écran l'histoire d'un objecteur de conscience qui, en raison de sa foi, refuse de porter une arme mais souhaite participer à l'effort de guerre de son pays. Après quelques vicissitudes lors de sa formation, il finit par se trouver engagé lors de la terrible bataille d'Okinawa. Il s'y illustre par son courage, portant secours, seul et pendant des heures, à ses camarades blessés qu'il parvient à ramener en bas de la falaise pour qu'ils soient évacués.

À travers ce film et bien d'autres, le cinéma s'arrête sur des détails de l'histoire, transforme des personnages jusqu'alors oubliés en héros et glorifie celui qui sauve des vies plutôt que celui qui, en combattant, tue.

Ce nouveau prisme cinématographique traduit une évolution du rapport à la guerre. Les souffrances, les sacrifices, sont plus durs à admettre et le regard devient plus critique. Ainsi, au printemps 2022, le film danois *Et le ciel s'assombrit* est consacré au bombardement par erreur de l'école française de Copenhague au début de l'année 1945. Près d'une centaine d'enfants périrent sous les bombes alliées et l'effondrement de leur école. La première séquence de ce film montre aussi le mitraillage, par un avion de chasse britannique, d'une voiture de civils se rendant à un mariage. Les pilotes de la Royal Air force, héros par excellence de la Seconde Guerre mondiale, réalisent ici des erreurs terribles. Parce que la guerre est la guerre, les héros commettent aussi des crimes.

Sur les grands écrans du cinématographe, la guerre est donc dans un premier temps représentée comme un combat glorieux mené au nom d'une juste cause, où le héros meurt pour l'amour d'un drapeau et les valeurs qu'il défend. Une guerre de belles batailles, où l'on se sacrifie pour l'honneur, la victoire ou la patrie, ou les trois à la fois, une guerre « propre ». Il a fallu que le temps passe, que la distance avec la guerre vécue s'accroisse, que le rapport d'une société tout entière au patriotisme, à la gloire militaire et, par ricochet, à la guerre se modifie profondément pour que le cinéma offre des combats une tout autre représentation. À la fin de la dernière décennie du XX^e siècle un glissement s'opère ainsi, alors que le 7^e art souffle sa 100^e bougie. Film



Tu ne tueras point, Mel Gibson, 2016. © Collection ChristopheL / Cross creek Pictures / Demarest media / IM Global / Icon Productions

après film, la guerre offre un nouveau visage. Visage de souffrance, de chairs arrachées, de sang, images d'hommes meurtris et détruits, au regard fou. Un visage plus intime aussi, celui notamment d'un de Gaulle filmé un petit matin de mai 40, en pyjama dans la chambre de sa demeure de Colombey, discutant avec sa femme. Des multitudes de visages en fin de compte, dont chaque parcours individuellement traité traduit une illustration intimiste de l'expérience guerrière.

Le cinéma a produit tant de films de guerre, qu'il n'est possible de s'arrêter que sur une poignée d'entre eux,

choisis pour illustrer les jalons de ces évolutions. On peut noter comment chaque temps se félicite du caractère authentique et juste des œuvres qu'il produit, de la bande son des *Croix de Bois* qui émeut aux larmes les anciens combattants, aux images du soldat Ryan qui réveillent des syndromes post-traumatiques chez les vétérans d'Omaha, en passant par les batailles filmées en gros plan et applaudies par la critique du *Jour le plus long*. On peut dès lors se demander quels seront les évolutions techniques et bouleversements sociétaux qui offriront à la représentation cinématographique future de la guerre une nouvelle authenticité. ■

REPRÉSENTER LA GUERRE AU CINÉMA

ENTRETIEN AVEC GABRIEL LE BOMIN, RÉALISATEUR ET SCÉNARISTE



La rédaction

Réalisateur et scénariste français, Gabriel Le Bomin a donné naissance à nombreux films sur les conflits contemporains et les hommes qui s'y sont illustrés, comme *De Gaulle*, sorti en 2020, avec Lambert Wilson et Isabelle Carré. Il est également à l'origine de documentaires historiques, tels *Guerre d'Algérie, la déchirure*, *Collaborations* ou encore *Cent jours*.

Des « Fragments d'Antonin » à « Nos patriotes », en passant par « Le Puits » ou « L'Occupant », la guerre est omniprésente dans votre œuvre. Comment l'expliquez-vous ?

Au-delà de la guerre, du film de « bataille », ce que ces fictions abordent c'est la façon dont les conflits affectent les trajectoires personnelles, assujettissent les destins et mettent les personnages en position d'être confrontés à des événements plus grands que leur vie. Je crois que c'est cela qui me touche particulièrement : la façon dont l'intime, l'épique et le tragique se conjuguent en chaque individu. Ce sont les moments qui précèdent la guerre ou lui succèdent : le passage du temps de paix au temps de guerre et inversement. La complexité de ces moments est un espace passionnant pour épanouir de la fiction. Des *Fragments d'Antonin*, mon premier film, qui interroge sur la capacité de l'homme à accumuler de la violence, au dernier à ce jour, *De Gaulle*, qui doit faire un choix décisif, c'est finalement ce chemin que j'essaie d'explorer.

Peut-on mettre en rapport cet intérêt pour les conflits contemporains avec votre passage par le Service cinématographique des Armées (SCA) ?

Mon passage, à l'époque, comme appelé du contingent à l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense [ndlr : actuelle dénomination du SCA] a certainement été, à cet égard, déterminant. Il m'a permis d'aborder un univers, une culture que je ne

connaissais pas : l'armée et son histoire. De plus, j'ai eu la chance de pouvoir fréquenter les archives de l'établissement concernant tous les conflits, de les travailler et de m'en nourrir.

« Combien de temps faut-il pour construire un homme, combien de temps faut-il pour le détruire ? ». Cette question, qui hante le soldat Antonin dans votre premier long métrage, revient comme un leitmotiv dans le film qui lui est consacré. Pourquoi choisir ce prisme de la psyché humaine pour traiter de la guerre ?

En travaillant sur des images d'archives du Service de santé des Armées, il y a plusieurs années, j'ai été littéralement frappé par celles montrant les blessés psychiques de la Grande Guerre. Les dates de ces prises de vue médicales (1919, 1920, 1921...) prouvaient que ces hommes étaient demeurés fixés dans la période de la guerre : recroquevillés, tremblants, hagards, abattus... Ces images nous racontent finalement, sans la montrer frontalement, l'ahurissante violence de la guerre des tranchées. Quand j'ai commencé à tourner autour d'un sujet lié à ce conflit, j'ai évidemment repensé à ces témoignages visuels et donc à ce sujet. Il n'avait jamais été abordé au cinéma. Je me suis dit qu'il pouvait être passionnant de raconter le hors-champ, l'avant de ces images, la mécanique du traumatisme... À partir de là, j'ai essayé d'imaginer le destin d'un personnage dont nous remontons l'histoire pour comprendre comment il en est arrivé à ce point de rupture. Et le début du

film nous apprend que ce personnage, Antonin Verset (interprété par Grégori Derangère), était instituteur, que tout son être était voué à l'éducation, à la formation, à la transmission. Ainsi la mobilisation, le fait de



Gabriel Le Bomin sur un tournage. © Droits réservés

devenir soldat, même s'il en soutenait la cause patriotique, le plongeait dans un premier conflit moral : tuer. Le film s'est ensuite construit par strates, par « fragments » : les cinq rencontres qui, dans la période de la guerre, ont amené Antonin jusqu'au point de rupture...

Je pense aussi que les films d'histoire sont à la fois des entreprises de reconstitution fidèles du passé et, en même temps, le reflet de l'époque qui pense et produit ces œuvres. La fiction, à ce titre, offre toujours un miroir à la société. Elle révèle l'imaginaire d'une collectivité à un moment donné. Et le film d'histoire n'y échappe pas. La présence du prisme psychologique, propre à notre époque, se retrouve donc être un élément central dans le récit de mon film.

Vous êtes également à l'origine de documentaires historiques, dont un qui traite de la guerre d'Algérie. Peut-on restituer des faits de manière factuelle, pédagogique et scientifique tout en laissant une place à l'humain ?

C'est une question centrale quand on aborde un documentaire. Comment conserver l'objectivité propre à ce genre ? Choisir une image, l'associer à une autre, y coller un commentaire, une musique... tout cela relève de la subjectivité. Il faut donc être très rigoureux, chercher à dire l'histoire sans chercher à confronter les souvenirs et les ressentis. Les mémoires, particulièrement sur la guerre d'Algérie, sont douloureuses de toutes parts. C'est par l'exposition objective des faits, l'explication des causes et

de leurs effets, mais aussi le point de vue accordé à toutes les parties du conflit que l'on peut tendre vers cette neutralité narrative. Ce chemin de crête, j'essaie de le tenir sur tous les sujets documentaires que j'aborde. C'est très intéressant, notamment sur les documentaires politiques, d'explorer les faits de la façon la plus distante possible. La fiction, elle, permet de s'appuyer sur cette rigueur documentaire mais d'y épanouir aussi une subjectivité, une empathie ou une antipathie avec tel ou tel personnage. Elle permet de creuser le réel, d'y faire entrer de l'imaginaire et permet d'interpréter le fait, de s'intéresser à l'anecdotique pour mieux révéler les personnages. C'est pour cela que j'aime circuler entre ces deux genres. ■



CO-ÉDITION ET FINANCEMENT



Isabelle Montin

Responsable des publications à la Direction de la mémoire, de la culture et des archives (DMCA)

La Direction de la mémoire, de la culture et des archives (DMCA) définit et met en œuvre les politiques culturelle et mémorielle du ministère des Armées. Pour perpétuer le souvenir des guerres et conflits contemporains, elle mène, entre autres, une politique éditoriale essentiellement basée sur le principe de la coédition.

La politique éditoriale de la Direction de la mémoire, de la culture et des archives (DMCA) repose essentiellement sur la coédition avec des acteurs privés de l'édition, dans la perspective de développer conjointement des projets autour de thématiques stratégiques pour la défense ou de valoriser des fonds issus de son patrimoine (archives du Service historique de la Défense, archives photographiques et de production audiovisuelle de la Défense, collections des musées). La DMCA apporte également son soutien à la publication de travaux dans le domaine de la recherche historique en lien avec l'histoire militaire ou l'actualité mémorielle.

UNE POLITIQUE ÉDITORIALE EN 5 AXES

Le choix des projets éditoriaux coédités par la DMCA s'appuie sur cinq axes :

- la valorisation des fonds d'archives, des collections des musées et des bibliothèques, du patrimoine mobilier et immobilier du ministère ;
- le soutien à la recherche en histoire militaire ;
- l'accompagnement des projets culturels en lien avec l'actualité commémorative ;
- la volonté de s'adresser à la jeunesse pour lui permettre de comprendre le monde ;
- la mise en valeur de l'histoire européenne et mondiale des conflits.

Aujourd'hui, la DMCA a élargi le champ chronologique de ses interventions au-delà du seul XX^e siècle en intégrant les sujets liés au patrimoine immobilier, mobilier, archivistique et muséal du



Qui a cassé Enigma ?, Lelio Bonaccorso, Fabien Tillon et Dermot Turing, coédition Nouveau Monde graphic / Ministère des Armées, 2022 © DMCA

ministère. La diversité est également recherchée au profit d'ouvrages d'art, d'architecture et de photographies, de beaux-livres, d'essais universitaires, de travaux de recherche, de guides pratiques et de guides de visite de sites des Armées.

Parmi les titres parus récemment liés au patrimoine des armées peuvent être signalés des beaux-livres tels que *Les peintres officiels de la Marine* (Locus Solus, 2020) ou encore *100 Trésors des bibliothèques militaires* (Pierre de Taillac, décembre 2019), fruit d'un travail conjoint entre la DMCA et cinq bibliothèques patrimoniales du ministère des Armées. La DMCA a également publié le catalogue de l'exposition *Raymond Depardon: 1962-1963, photographe militaire* (Gallimard) en 2019, mais aussi des ouvrages historiques comme *Avènement d'une culture visuelle de guerre. Le cinéma en France de 1914 à 1928* de Laurent Véray (Nouvelles éditions Place, 2019).



Stand du ministère des Armées au Festival du livre de Paris 2022, Grand Palais Éphémère. © E. Rabet / SCACOM / Ministère des Armées

LE MODÈLE DE LA COÉDITION

Une quinzaine d'ouvrages sortent annuellement en librairie sous le double timbre du ministère des Armées et de l'éditeur partenaire. La DMCA coédite selon la pratique de coproduction, définie par le ministère de la Culture pour les éditeurs publics, à hauteur maximale de 50 % du prix de fabrication de l'ouvrage. Ainsi, la DMCA signe des contrats qui reposent, d'une part sur un apport mutuel dans le projet éditorial et, d'autre part, sur le partage des bénéfices et pertes.

Garante de l'objectivité des propos tenus et de leur réalité historique et militaire, la DMCA relit tous les projets avant d'accorder son bon-à-tirer, qui permet l'impression de l'ouvrage.

En tant que coéditeur, le ministère s'assure de la neutralité des écrits qu'il soutient mais n'a pas vocation à empêcher la critique et l'étude des moments sombres de l'histoire de France.

À cet égard, il s'engage notamment à faciliter l'accès aux archives et fonds iconographiques de la Défense aux auteurs et éditeurs, dans le respect de la législation en vigueur.

Le travail éditorial de la DMCA passe

aussi par l'octroi de subventions aux éditeurs associatifs, notamment universitaires, pour soutenir la recherche en histoire en lien avec les dispositifs déjà existants (Prix d'histoire militaire, allocations doctorales). La DMCA a ainsi soutenu, en 2021, *Les Artilleurs et la Monarchie hispanique (1560-1610)* de Brice Cossart publié chez Classiques Garnier et, en 2022, *Faire flèche de tout bois, le réarmement français de 1944-1945*, de Stéphane Weiss, aux Presses universitaires de Rennes.

« DIVERSIFIER LA POLITIQUE DE PUBLICATION »

Dans le cadre de la modernisation de la politique culturelle du ministère des Armées, la DMCA s'est donné pour mission de diversifier sa politique de publication en se tournant vers la jeunesse et vers l'international.

À ce titre, la DMCA s'est engagée auprès d'artistes de bande dessinée en participant à la coédition des œuvres d'artistes sélectionnés pour une résidence à l'ECPAD, dont le travail en immersion dans les fonds iconographiques de l'établissement produira des œuvres en lien avec l'histoire militaire. L'artiste Séra a ainsi été retenu pour la résidence 2022, pour son

projet de bande dessinée portant sur l'histoire de la guerre d'Indochine.

Toujours dans cet esprit de diversification, la DMCA pilote depuis 2021 le prix littéraire « Les Galons de la BD », qui récompense des bandes dessinées traitant du fait militaire, de ses enjeux ou de ses conséquences. En 2021, le Grand Prix a été remis à *La Bombe*, de Laurent-Frédéric Bollée, Alcante et Denis Rodier; le Prix Histoire a, quant à lui, été remis aux *Damnés de la Commune*, de Raphaël Meyssan, et la mention spéciale a été décernée à *Napoléon doit mourir* de Jean-Baptiste Bourgois. En 2022, les Galons s'enrichissent d'un prix Jeunesse.

En écho à ce positionnement sur le marché du jeune public, la DMCA a aussi développé de fructueux partenariats avec la maison d'édition Quelle Histoire, associant chacune des armées à l'écriture de ses ouvrages. Ont ainsi été publiés en 2021 *Histoire de l'armée de Terre*, *Histoire de la Marine nationale* et *Histoire de l'armée de l'air et de l'espace* alors que l'année 2022 devrait être marquée par de nombreuses autres publications: la bande dessinée *Hellfighters* avec les éditions Nouveau Monde; *1939-1945, La Drôle de guerre* chez Orep et *La grande imagerie: Les métiers de l'armée*, avec la maison d'édition Fleurus.

DES SCULPTEURS AU SERVICE DE LA MÉMOIRE



Liliane Chanson

Chef du bureau de la politique des lieux de mémoire au ministère des Armées (1983-2022)

Si la statuaire monumentale en l'honneur des héros morts au combat est ancienne, la guerre de 1870 marque une rupture, avec la volonté nouvelle de rappeler le sacrifice de l'ensemble des soldats décédés. Bien des artistes s'engagent alors au service de la mémoire, l'hécatombe de la Première Guerre mondiale s'accompagnant d'un changement d'échelle et inspirant, jusqu'à nos jours, de nombreux sculpteurs.

La guerre a inspiré les sculpteurs dès l'Antiquité, mais leurs œuvres visaient pour l'essentiel à célébrer des victoires ou honorer des généraux ou chefs d'État vainqueurs. Les nombreux bas-reliefs représentant les pharaons terrassant leurs ennemis ou les arcs de triomphe répandus dans tout l'empire romain en sont un témoignage. Le « Départ des volontaires de 1792 », communément appelé « La Marseillaise », du sculpteur François Rude (1784-1855), qui orne l'Arc de triomphe de Paris, relève de la même volonté d'exalter les vainqueurs.

LE TOURNANT DE LA GUERRE DE 1870

C'est avec la guerre franco-prussienne de 1870-71 que l'on observe un tournant dans le regard porté par les artistes sur la guerre. Le « lion de Belfort », œuvre d'Auguste Bartholdi (1834-1904, également auteur de la statue de la liberté de New York) dont une copie se trouve à Paris, place Denfert-Rochereau, relevait du désir d'exalter la résistance héroïque des soldats français contre les Prussiens, qui permit à cette ville de ne pas être annexée en 1871. Avec le nouveau

conflit apparaît désormais la volonté d'honorer non seulement les officiers mais l'ensemble des soldats morts au combat, qu'ils soient vaincus ou victorieux. Par l'article 16 du traité de Francfort du 10 mai 1871, qui scella la fin de la guerre, la France et l'Allemagne s'engagèrent ainsi à entretenir les tombes des soldats tombés sur leur sol.

En France, des ossuaires furent aménagés où reposent des combattants, souvent à la fois français et allemands, et des commandes rapidement adressées à des artistes pour ériger des monuments. L'un des premiers est



Le géant enchaîné, nécropole nationale de Sarrebourg. © Jérôme LEMPIN / ECPAD / Défense

Le monument national commémoratif de la guerre de 1870 à Mars-la-Tour (Meurthe-et-Moselle), œuvre du sculpteur Frédéric-Louis-Désiré (1831-1899) et orné de deux hauts reliefs en bronze. Le site, où reposent 1 500 militaires, fait partie des 290 nécropoles nationales; il est propriété de l'État et placé sous la responsabilité du ministère des Armées. Des monuments aux morts furent également érigés par de nombreuses communes pour honorer leurs soldats. Ainsi, Antoine Bourdelle (1861-1929) réalisa pour la ville de Montauban une sculpture monumentale en hommage aux combattants et défenseurs du Tarn-et-Garonne de 1870-71.

DES COMMÉMORATIONS PRÉCOCES DE LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

Après la déflagration de la Première Guerre mondiale et ses millions de morts, c'est non seulement la victoire ou le courage des combattants, mais aussi la mort et la douleur, qui vont inspirer les artistes. De nombreuses œuvres furent ainsi érigées dès la fin du conflit puis, plus tard et toujours en mémoire des soldats tombés au front, au gré des commémorations. Il est bien sûr impossible de toutes les citer mais, en parcourant la ligne du front ouest, de nombreuses réalisations de sculpteurs de renom méritent qu'on s'y arrête.

Dans le Grand-Est, plusieurs sites retiennent l'attention : la nécropole nationale de Sarrebourg (Moselle), où a été érigée l'étonnante statue dite « Le géant enchaîné », allégorie de la souffrance des prisonniers de guerre, en mémoire des 13 000 d'entre eux (militaires, mais aussi civils des régions envahies) rapatriés après la guerre pour être inhumés dans le lieu. Cette œuvre est particulièrement originale car, jusqu'alors, il n'était pas de mise de rappeler la mémoire des prisonniers, soldats peu considérés. Elle est due au sculpteur suisse Freddy Balthazar Stoll (1869-1949), élève de Rodin, engagé volontaire dans le conflit et fait prisonnier; il l'entreprit durant sa captivité, avec l'aide d'autres prisonniers, puis la statue fut installée en 1930 au centre de la nécropole. On doit également à cet artiste plusieurs monuments aux morts dont celui de Soulac-sur-Mer (Gironde).



L'un des archanges d'Antoine Bourdelle à l'entrée de la crypte-ossuaire du monument national du Hartmannswillerkopf.

© Patrick Bogner

Remarquable aussi est le monument national du Hartmannswillerkopf (Haut-Rhin), aux contreforts des Vosges, dédié aux combats de montagne qui se déroulèrent sur le site. Il fait partie des quatre monuments nationaux érigés par souscription, généralement à l'initiative de l'Église, avec l'ossuaire de Douaumont (Meuse), le mémorial des deux batailles de la Marne de Dormans (Marne) et la basilique de la nécropole de Notre-Dame de Lorette (Pas-de-Calais). Le monument s'élève au sommet du col du Silberloch, qui domine, à près de 1 000 m d'altitude, la plaine d'Alsace et surplombe la nécropole nationale aménagée en pente douce au

flanc de la montagne. Il se compose d'un « autel de la patrie » et d'une crypte-ossuaire à la création de laquelle Antoine Bourdelle (1861-1929) a prêté le concours de son talent en signant les deux statues de bronze (archanges ou victoires ailées) qui en gardent l'entrée; dans la crypte, où reposent plus de 10 000 corps, ont été aménagés trois autels correspondant aux trois religions concordataires (catholique, protestante et juive); une statue de la Vierge, œuvre également de Bourdelle, en occupe l'axe central.

Plus à l'ouest, on ne peut manquer de mentionner Verdun. Parmi les nombreux monuments qui commé-



Les Fantômes, Paul Landowski, Oulchy-le-Château. © frediquessy © ADAGP, Paris, 2022

morent cette bataille symbolique, la tranchée des baïonnettes est remarquable par son admirable porte de bronze, œuvre du ferronnier d'art Edgar Brandt (1880-1960), également auteur du brûloir de la flamme de l'Arc de triomphe à Paris. Le monument qui recouvre cette tranchée emblématique de combats où tombèrent nombre de soldats bretons et vendéens, fut aménagé dès la fin de la guerre et inauguré en 1920. Il fait partie des dix « hauts lieux de la mémoire nationale du ministère des Armées », sites propriété de l'État et symboliques de différents aspects des conflits contemporains depuis 1870.

En suivant la ligne de front, dans la Marne, se dresse le « Monument aux morts des armées de Champagne » ou « Monument de Navarin » où reposent 10 000 corps. Propriété de la Fondation du monument aux morts des armées de Champagne, celle-ci s'est dissoute et a confié le site au ministère des Armées en 2019 ; devenu propriété de l'État, il est dès lors classé parmi les nécropoles nationales. Le monument est constitué d'une pyramide surmontée d'une impressionnante sculpture due à

l'artiste Maxime Réal del Sarte (1888-1954) qui y a représenté trois soldats montant au combat : au centre, le général Gouraud, encadré par l'aviateur Quentin Roosevelt, tué en 1918, fils du président Théodore Roosevelt, et d'un soldat auquel il a donné les traits de son frère tombé au Chemin des Dames. Les visages expriment toute la combativité et le désir de vaincre des soldats. Réal del Sarte, lui-même blessé aux Épargnes et amputé d'un avant-bras, est également l'auteur de nombreux monuments aux morts communaux pour lesquels il affectionnait le symbole des deux bâtons croisés surmontés d'un casque, censé marquer les tombes provisoires des soldats tombés au front et qui est devenu le logotype des nécropoles et carrés militaires français.

Toujours en Champagne, doit être mentionné le « Monument aux héros de l'Armée noire », œuvre en bronze du sculpteur Paul Moreau-Vauthier (1871-1936). Il représente quatre soldats africains unis derrière un officier blanc qui porte un drapeau. Installé dès 1924 à Reims, une copie étant érigée la même année à Bamako (Mali), il témoigne de la volonté d'honorer, dès la fin de la guerre, les

combattants venus des colonies. Une copie de ce monument, fondu par l'occupant durant la Seconde Guerre mondiale, a été installée dans le parc de Champagne de Reims en 2013. On doit au même artiste, outre divers monuments aux morts, les fameuses bornes du front, dites « bornes Vauthier », destinées à matérialiser la ligne de front, de la mer du Nord à la Suisse, telle qu'elle s'établissait à l'été 1918. Une centaine fut installée dans les années vingt. La plupart d'entre elles subsistent encore de nos jours.

Après les combats de Champagne, il faut se diriger vers le département de l'Aisne, riche en lieux de mémoire. Parmi ceux-ci, tout particulièrement remarquable est le monument national de la seconde bataille de la Marne, dit « les Fantômes », de Paul Landowski (1875-1961), lui-même ancien combattant, qui est également l'auteur d'autres monuments célèbres, tels le « Grand pavois d'Alger » et surtout le « Christ rédempteur » qui domine la baie de Rio de Janeiro. Située à Oulchy-le-Château, au sommet d'une butte herbeuse où courent des lapins sauvages, cette œuvre de gra-

nit qui, fait exceptionnel, fut classée monument historique avant même son achèvement, comprend quatre marches monumentales symbolisant les quatre années de guerre, une allégorie de la France portant un bouclier et sept personnages aux yeux clos représentant respectivement une jeune recrue, un sapeur, un mitrailleur, un grenadier, un colonial, un fantassin et un aviateur, entourant le spectre de la mort sortant de son linceul. L'ensemble, dédié à la victoire finale de cette bataille, dégage cependant une impression de tristesse et de solennité invitant bien davantage au recueillement qu'à l'exaltation du succès.

UN ENGAGEMENT ARTISTIQUE TOUJOURS ACTUEL

Si, dès la fin de la Grande Guerre, des artistes renommés se mobilisèrent pour honorer les morts, les commémorations ultérieures inspirèrent de nombreux sculpteurs contemporains.

C'est ainsi que fut inaugurée en 2007, à l'occasion du 90^e anniversaire des combats du Chemin des Dames et à proximité de la Caverne du Dragon, une œuvre de Christian Lapie (1955-...), intitulée « La constellation de la douleur ». Composée de 9 silhouettes longilignes en bois calciné, celle-ci rend hommage aux tirailleurs sénégalais qui combattirent lors de l'offensive d'avril 1917.

Une autre réalisation monumentale, installée sur le plateau de Californie en 1998, à l'occasion du 80^e anniversaire de l'armistice de 1918, rappelle le sacrifice des soldats au Chemin des Dames. Intitulée « Ils n'ont pas choisi leur sépulture », elle est due à l'artiste allemand Haïm Kern (1930-...). C'est une sculpture en bronze symbolisant un filet enserrant des têtes sans corps qui évoquent les soldats disparus, pris dans les mailles de l'histoire. Un nouvel exemplaire, enrichi de trois visages, fut installé sur la terrasse de la Caverne du Dragon, à l'occasion du centenaire de la bataille, la première œuvre ayant été vandalisée puis dérobée pour son métal.

Si la plupart de ces sculptures se trouvent sur les lieux mêmes des combats, la région parisienne ne pouvait pas être à l'écart de l'hommage rendu



Monument aux sportifs français morts au combat, Stade de France, Saint-Denis, Jean-Pierre Rives. © XDR

aux combattants de la Grande Guerre. Ainsi, à la veille des commémorations du centenaire de ce conflit émergea l'idée de rendre hommage aux sportifs « morts pour la France ». Le sculpteur Jean-Pierre Rives (1952-...), ancien capitaine de légende du XV de France (connu également sous son surnom : « casque d'or »), fut retenu par le ministère des Armées pour ce projet. Doit être soulignée à cet égard l'abnégation de ce grand Monsieur qui a tenu à faire don à l'État de son œuvre « Les rubans de la mémoire », allant même jusqu'à refuser d'être indemnisé de ses frais de déplacement et de séjour à Paris pour l'inauguration. La sculpture fut érigée à côté du stade de France et inaugurée en mai 2016, juste avant la finale de la coupe de France de football.

Une œuvre de taille plus modeste, également intitulée « Les rubans de la mémoire » et bien caractéristique du style de Jean-Pierre Rives, a été érigée en 2017 à Craonnelle, dans

l'Aisne, en mémoire des rugbymen de haut niveau (2 Écossais, 4 Anglais, 44 Français et ceux de l'équipe de France militaire) tombés au Chemin des Dames.

On se doit de saluer les artistes célèbres qui ont mis leur talent au service de la mémoire des soldats qui combattirent, souffrirent et périrent au service de la France. Toutefois, si leurs œuvres suscitent l'admiration et le recueillement, rien n'égale le sentiment de respect et d'émotion que l'on éprouve devant l'alignement, comme à l'infini, des croix blanches des nécropoles nationales qui sont autant de sépultures sous lesquelles reposent nombre de jeunes soldats, venus pour la plupart de toutes les provinces de France, et aussi pour certains d'entre eux des lointaines contrées de l'empire colonial, tombés qui sont le témoignage le plus tangible de leur loyauté et de leur courage pour que vive la France. ■

FAIRE DIALOGUER ART, HISTOIRE ET MÉMOIRE

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE APELOIG, GRAPHISTE, AUTEUR



La rédaction

Graphiste et typographe, Philippe Apeploig a rassemblé dans un beau livre les photographies de l'ensemble des plaques commémoratives parisiennes de la Seconde Guerre mondiale. Ces images ont ensuite investi les murs et colonnes du Panthéon. Entre hommage et désir de transmission, l'artiste s'attache à créer, au travers de ses œuvres, un dialogue fructueux entre l'art, l'Histoire et la mémoire.

Vous êtes un artiste reconnu, auteur d'une installation soutenue par le ministère des Armées. D'où vient votre intérêt pour la mémoire de la Seconde Guerre mondiale ?

Mes grands-parents, originaires de Pologne, n'ont eu de cesse de me parler de la guerre, de la Shoah et de l'extermination d'une partie de notre famille. Tout ce qu'ils me racontaient m'intéressait. Mes grands-pères ont fait partie des engagés volontaires combattants juifs étrangers et ont participé à des actions de résistance. Très jeune, j'ai eu conscience de ce passé, au point d'imaginer l'avoir vécu moi-même. J'ai beaucoup lu sur le sujet, vu des films, visité des musées, des expositions. Je me suis rendu sur des lieux emblématiques. Et avec mes parents, il y a toujours eu des débats passionnés à propos de cette époque de l'Histoire, ce qui a certainement fondé mon engagement artistique.

Aux yeux d'un typographe, la ville est parsemée de signes imperceptibles qui lui donnent son identité. Les rues de Paris sont marquées par la présence de nombreuses plaques commémoratives que l'on remarque rarement, même lorsque notre regard les effleure. J'ai commencé à les observer quand ma mère en a fait apposer une, en 2004, en hommage aux Justes de Châteaumeillant où elle était cachée pendant la guerre. Cette commune située dans le département du Cher a d'ailleurs été honorée, en juin 2022, du titre de « Villes et Villages des Justes de France » par le mémorial Yad Vashem de Jérusalem. Depuis 2004, j'ai entrepris de photographier toutes les plaques parisiennes commémorant la Seconde



© Philippe Apeploig

Guerre mondiale et de les rassembler dans un livre, *Enfants de Paris 1939-1945*, publié aux éditions Gallimard en 2018. Elles racontent l'histoire des Résistants, des victimes de la guerre, de l'Occupation, de la Déportation, ainsi que l'assassinat des Juifs, l'engagement des Justes et celui des combattants de la Libération. Éparpillées dans la capitale, jusque dans les endroits les plus inattendus, des égouts au sommet de la Tour Eiffel, elles contribuent à conserver la mémoire et font partie du paysage urbain. J'ai voulu les mettre en lumière.

J'ai donné suite à la publication de mon livre par une installation, *Ces murs qui nous font signe*, où les images des plaques ont été projetées sur les murs extérieurs du Panthéon. J'ai ainsi voulu rendre hommage à

tous les disparus dont les noms, célèbres ou inconnus, sont inscrits sur les murs de Paris, et les faire résonner avec ceux qui reposent pour l'éternité à l'intérieur du monument. En tant que graphiste, j'ai souhaité tracer un trait d'union entre mémoire et typographie en partageant l'émotion qui se dégage des plaques, leur beauté et le message qu'elles délivrent.

Considérez-vous que vos réalisations ont une vertu pédagogique ? Cette dimension intervient-elle dans votre travail créatif ?

Toutes, non. La plupart des projets sur lesquels je travaille sont des commandes pour des institutions ou des marques. Mais on peut considérer que les affiches de spectacles ou d'expositions communiquent



Projection des images des plaques commémoratives sur les murs du Panthéon à l'occasion des Journées européennes du Patrimoine, septembre 2021. © Philippe Alepoig © ADAGP, Paris 2022

aux plus jeunes des connaissances d'ordre culturel. Par ailleurs, j'ai été professeur pendant une dizaine d'années, à l'École des arts décoratifs à Paris puis à la Cooper Union School of Art à New York. J'ai aimé enseigner.

Revenons au projet sur les plaques commémoratives et à sa dimension pédagogique. Je vois les plaques disséminées à travers Paris comme autant de pages éparpillées d'un livre que l'on aurait effeuillé et qui se seraient collées sur les murs de la ville. Les réunir dans un ouvrage est le résultat de cinq années de travail avec une équipe de jeunes diplômés d'écoles d'art qui ont sillonné Paris, équipés d'appareils photo, de trépieds, de parapluies réflecteurs ou encore d'escabeaux, pour photographier les plaques. Le livre a été conçu dans l'enthousiasme, le souci du partage, le désir de transmettre une mémoire, d'ouvrir l'œil. Il est le fruit d'une belle aventure humaine entre les générations.

Le titre de mon livre, *Enfants de Paris*, est une référence poétique aux *Enfants du paradis*, le film que Marcel Carné a tourné durant l'Occupation et dont l'intrigue se déroule dans la capitale. Mais c'est aussi un

jeu de mots, un écho à l'expression républicaine, « Enfants de la Patrie ». C'est encore un rappel de tous ceux qui sont morts jeunes, parfois très jeunes, pour la libération de Paris. Et c'est surtout un hommage aux six mille enfants juifs parisiens, arrêtés et déportés parce que nés Juifs.

La projection des images des plaques commémoratives sur les murs du Panthéon a eu lieu en septembre 2021, à l'occasion des Journées européennes du Patrimoine dont la vocation est d'ouvrir des lieux d'ordinaire peu accessibles au public. Pour ma part, j'ai tenté d'ouvrir les yeux des passants sur un élément du décor urbain auquel ils prêtent trop peu d'attention. Le thème de l'année était « Patrimoine pour tous ». Il correspondait à mon désir de rendre accessible mon installation au plus grand nombre et de favoriser une vision contemporaine du patrimoine. Le changement d'échelle entre la taille originale des plaques et leur image projetée a permis aux passants d'éprouver leur force émotionnelle autant que leur beauté. Les détails de la typographie sont apparus comme observés à la loupe et comme une merveilleuse source d'inspiration pour les typographes et les néophytes.

Le Panthéon étant situé au carrefour de nombreuses universités et écoles, le quartier est fréquenté par des lycéens et étudiants. L'installation a fait dialoguer l'Histoire, la mémoire et la typographie et a permis aux générations de se croiser, peut-être, je l'espère, de se comprendre.

La crise sanitaire a profondément affecté la tenue des cérémonies commémoratives, militaires ou civiles. L'art permet-il de commémorer ou de se souvenir « autrement » ?

Concevoir des affiches, des logos, des livres, des animations où la typographie devient expressive, c'est contribuer à créer une petite ouverture dans la pesanteur d'un monde saturé d'images. Le talent des graphistes permet à chacun de voir et de lire sous un angle différent. S'engager dans la création, c'est assurément donner un sens à sa vie, réparer quelque chose de son histoire personnelle ou collective. C'est aussi rester à l'écoute des turbulences du monde, celles d'hier et d'aujourd'hui, et croire qu'une émotion artistique peut participer à élever les consciences et faire naître un petit temps d'éblouissement qui change le regard et dont on se souvient. ■

LA BANDE DESSINÉE SOLLICITÉE

ENTRETIEN AVEC LE CDT COLAS, CHARGÉ DE MISSION AU SEIN DE L'AID



La rédaction

Il y a près de deux ans, le ministère des Armées dévoilait l'un de ses projets les plus littéraires : regrouper au sein d'une cellule « Red Team Défense » des auteurs de science-fiction chargés d'imaginer des scénarios qui anticiperaient les menaces du monde à venir. Des récits qui permettent au ministère d'enrichir sa réflexion autour des technologies de demain et d'anticiper leurs conséquences en matière de stratégie de défense.

Pourquoi confier l'imagination des conflits et menaces de demain à des auteurs et des dessinateurs de science-fiction (plutôt qu'à des spécialistes militaires) ?

Le programme Red Team Défense est un programme complémentaire des activités de prospective du ministère des Armées, qui sont déjà menées pour partie par des spécialistes militaires. L'idée de la Red Team Défense est justement de « renverser la table » selon les paroles même de la ministre des Armées Florence Parly, qui a lancé l'initiative en 2020. Ainsi, Emmanuel Chiva, anciennement directeur de l'Agence de l'innovation de Défense (AID), initiateur de cette expérience, a souhaité confier à des profils très créatifs et habitués à bâtir des récits de rupture le défi d'imaginer les pires menaces pour la France et ses intérêts à horizon 2030 à 2060. Il est important de noter que, de plus, les auteurs sont totalement indépendants du ministère et posent un œil neuf sur des problématiques militaires. Leurs expériences passées et leurs axes de réflexion décalés permettent ce « pas de côté » indispensable pour penser autrement les défis de demain. La rencontre entre des profils hétéroclites fait ainsi émerger des pistes de réflexion véritablement inédites, qui surprennent les armées et obligent l'institution à bousculer ses certitudes. La pratique du redteaming, parce qu'elle se situe hors du cadre classique, permet de changer de paradigme, de se projeter au-delà de certaines impossibilités et, à partir de ces ruptures, de faire bouger les lignes. Les auteurs de fiction, justement parce qu'ils ne sont pas des experts de la chose militaire, peuvent ainsi apporter un regard neuf et,



© Droits réservés

même s'ils doivent bien sûr pour cela maintenir un certain « cône de vraisemblance », produire des résultats utiles à la prospective.

Quelles formes les travaux du programme Red Team Défense prennent-ils ?

Les travaux du programme Red Team Défense sont destinés en priorité aux acteurs du ministère des Armées chargés de la préparation de l'avenir. Il s'agit ainsi de parler à la fois aux officiers des armées de Terre, de l'Air et de la Marine, aux ingénieurs de la Direction générale de l'armement et aux spécialistes de la Direction générale

des relations internationales et de la stratégie. Pour ce faire, le programme Red Team Défense s'appuie sur des graphistes, des designers et des studios de production audio-visuels pour rendre vivants et incarner les scénarios de menaces imaginés par les auteurs de la Red Team. Les travaux présentés sont ainsi très interactifs et permettent aux acteurs et décideurs du ministère des Armées de mieux appréhender les menaces imaginées. Les formats de restitution sont véritablement conçus pour marquer les esprits et faciliter la diffusion de messages vers les décideurs en charge de la préparation de l'avenir. Une attention particulière est donc apportée à



© Red Team Défense

la crédibilité et à la pertinence des informations présentées, en s'appuyant sur un réseau d'experts académiques qui apportent un véritable sens aux menaces exposées.

Une ouverture vers la société civile est également prévue par le programme. Il a en effet été décidé de publier sur Internet (redteamdefense.org) une partie des scénarios de menaces. Il s'agit, via ce canal, de communiquer auprès du grand public, de sensibiliser les chercheurs, les industriels, et plus largement les citoyens aux problématiques de défense de demain. Le projet Red Team Défense, qui passe par un imaginaire attractif et immersif, est une façon de faire en sorte que ces problématiques parlent à l'ensemble de la Nation et de permettre à des acteurs a priori très éloignés de l'univers de la défense de se réapproprier ces questions. Enfin, il existe aussi un intérêt d'essaiage, des partenariats qui peuvent être conclus avec des sociétés de production ou des éditeurs par exemple. En janvier 2022 est ainsi paru aux Éditions des Équateurs un recueil des premiers scénarios publics, intitulé *Red Team, ces guerres qui nous attendent*, dont les bénéfices iront aux auteurs et pour le soutien des blessés de guerre.

Les artistes travaillent-ils dans un cadre contraint ou sont-ils libres de pleinement exercer leur créativité ?

Le programme Red Team Défense est accompagné par l'Université Paris Sciences et Lettres. Cette collaboration offre une très grande liberté aux auteurs de la Red Team Défense et l'accès à de nombreux experts académiques qui permettent d'approfondir les scénarios de menaces créés. Les méthodes mobilisées sont également très importantes, autour du design fiction bien sûr, mais aussi les méthodologies de gestion des risques comme l'analyse préliminaire des risques (APR). Les approches probabilistes ont également été mobilisées.

En miroir de la Red Team, une Blue Team au sein du ministère des Armées confronte aux menaces imaginées l'état actuel du dispositif militaire. Elle détermine quelles sont, parmi les menaces envisagées, celles qui sont les plus intéressantes et probables et celles qui viennent toucher des points de faiblesse des dispositifs actuels. Différents travaux internes au ministère peuvent par la suite être engagés, avec la décision de lancer de nouveaux programmes

d'étude ou de nouveaux systèmes pour contrer ces éventuelles menaces – mais cela, la Red Team elle-même ne le sait pas. Pour des raisons de confidentialité évidentes, ce qui émerge de leurs travaux doit demeurer confidentiel car il n'est pas question de dévoiler où se situent les faiblesses de nos armées.

Ce dispositif est relativement récent en France. Est-il prévu qu'il soit pérennisé ? Existe-il un équivalent dans d'autres armées ?

L'expérimentation portée par le programme Red Team Défense est en effet très jeune. L'agence de l'innovation de Défense, au côté des nombreux acteurs du ministère des Armées qui suivent ces travaux, apprend beaucoup des différentes interactions en cours. Les États-Unis ont été les pionniers dans ce domaine dans les années 1970 et 1980 avec différents auteurs de science-fiction, sans aller jusqu'à l'approche globale d'imaginaires actuellement travaillée en France, avec un collectif d'une dizaine d'auteurs habilités jusqu'au niveau secret défense et totalement libres dans leurs approches et réflexions. ■

L'ARMÉE AMÉRICAINE, DU PARTENARIAT À LA SYMBIOSE



Maurice Ronai

Ancien élève de l'IDHEC, ex-membre du groupe « Sociologie de La Défense » à l'EHESS et auteur du documentaire *Opération Hollywood* (ARTE, 2004)

Les forces armées américaines ont perçu très tôt l'intérêt de soutenir la production de films de guerre et de combat, que ce soit pour susciter des vocations militaires et favoriser le recrutement, valoriser leur image, proposer un récit héroïque et fédérateur et projeter, enfin, l'image d'une nation puissante et bienveillante. Les bases de cette coopération entre les forces armées et l'industrie du cinéma sont jetées dès avant la Première Guerre mondiale.

La sortie de *Top Gun : Maverick* attire une fois de plus l'attention sur l'implication des forces armées états-uniennes dans la production cinématographique. Comme ce fut le cas pour son prédécesseur de 1986, *Top Gun : Maverick* a en effet bénéficié d'une coopération totale de la marine militaire américaine, la Navy, toujours aussi soucieuse de rappeler l'existence d'une force aéronavale distincte de l'*US Air Force* et de s'affirmer face à cette dernière en exhibant ses porte-avions, ses missiles de croisière et ses F-18 *Super Hornet*. Le récit du film est par ailleurs totalement aligné avec les objectifs du département de la Défense (susciter des vocations de pilotes).

Trois films, qui sont autant de « cas d'école », permettent d'illustrer la nature des relations qui se sont nouées, depuis près d'un siècle, entre l'institution militaire et les studios, tout en restituant la genèse de *Top Gun : Maverick*. *Wings*, en 1927, jette ainsi les bases d'un sous-genre : le film de combat aérien ; *Officier et Gentleman*, en 1982, met en scène des élèves-pilotes de la Navy et illustre les arbitrages que doivent rendre les forces armées face aux projets de films qui leur sont soumis ; *Top Gun*, en 1986, constitue enfin un cas d'école d'une coopération particulièrement profitable pour ses producteurs et pour les forces armées.

MUTUELLE EXPLOITATION OU RELATION ASYMÉTRIQUE ?

Dès le début du XX^e siècle, les forces armées acceptent de mettre à la disposition des producteurs, personnels, installations, avions et navires, tout en ne facturant qu'une petite partie de leurs coûts réels. Elles peuvent



Utilisation des avions de combat de l'*US Air Force* dans le cadre du tournage de *Top Gun* (1986). © Paramount Pictures / Don Simpson / Jerry Bruckheimer Films © ChristopheL

ainsi déployer des milliers de figurants, prêter des matériels souvent hors de prix ou inexistant dans le secteur civil. En contrepartie, elles interviennent dans l'ensemble du cycle de production du film : de l'écriture à la promotion.

Le département de la Défense (*DoD*) et chacune des armes (*Air Force*, *Navy*, *armée de terre*, *Marines*, *Coast Guard*) disposent ainsi de bureaux permanents à Hollywood et d'officiers de liaison qui examinent les scénarios, rédigent des « mémos » et peuvent suggérer, voire imposer, rajouts et modifications.

Le Bureau de liaison avec les industries du divertissement (*Department of Defense Entertainment Media Office*) du *DoD* distingue trois niveaux de coopération : *Full cooperation* (les forces armées fournissent le personnel, l'équipement, les lieux et une assistance technique) ; *Limited*

cooperation (les forces armées autorisent le tournage dans leurs installations et offrent une assistance technique) ; *Courtesy cooperation* (les forces armées apportent une assistance technique et fournissent des images). Entre 1911 et 2017, 814 films auraient ainsi bénéficié du soutien du *DoD*, auxquels il convient d'ajouter 1133 séries et programmes de télévision.

Pour bénéficier d'une assistance, le film, la série ou le programme de télévision doit « présenter une description raisonnablement réaliste des forces armées et du *DoD*, des personnels militaires ou civils, des événements, des missions, des actifs et des politiques ». Il doit être « informatif et susceptible de contribuer à la compréhension par le public des forces armées et du *DoD* », ou « bénéficier aux programmes de recrutement et de rétention des forces armées ».

L'historien Lawrence Suid a mis en lumière, en 1978, l'intensité des coopérations nouées, depuis la Première Guerre mondiale, entre les studios hollywoodiens et l'institution militaire. Bénéficiant d'un accès privilégié aux « mémos » que s'échangent les scénaristes, les producteurs et les officiers de liaison chargés de lire les scripts et de donner un feu vert, orange ou rouge, pour une éventuelle coopération, il a pu pointer la nature symbiotique d'une relation dans laquelle producteurs et militaires trouvent chacun leur compte : des économies pour accéder à des équipements ou à des installations coûteuses pour les uns, une capacité à donner d'eux-mêmes une image positive, pour les autres. Bref, une relation d'échange, qu'il qualifie de « mutuelle exploitation ».

Dans une perspective plus critique, David Robb, qui a étudié près d'une centaine de films en comparant le scénario original, le scénario annoté et le scénario final, alerte en 2004, dans *Operation Hollywood*, sur l'ampleur des modifications exigées par les officiers de liaison, avant le tournage et parfois même après le montage. Il montre, documents à l'appui, des exigences allant parfois bien au-delà du souci affiché d'authenticité (elles peuvent être morales ou politico-idéologiques), leur caractère fluctuant, arbitraire, voire brutal quand les officiers de liaison décident de supprimer, après montage, une scène entière. Il met notamment en lumière l'effet de levier dont disposent les forces armées pour imposer leurs vues et y voit une atteinte à la liberté d'expression.

WINGS, 1927

L'histoire des États-Unis est presque synchrone de celle du cinéma. Comme l'observe Jean-Michel Fardon, « par manque de tradition ancienne dans les autres arts, c'est le cinéma qui assumera l'essentiel de la constitution de l'image de la nation américaine, pour elle-même et pour le reste de la planète ». On date ainsi de 1898 le premier film de guerre : un film de quelques minutes, intitulé *Tearing Down the Spanish Flag*. *L'US Army*, qui a noué très tôt des contacts avec l'industrie du cinéma, va permettre aux cinéastes américains de révolutionner, dès 1916, la



Clara Bow et Charles Roger dans *Wings*. © Collection ChristopheL - Paramount Famous Lasky Corporation

manière de filmer la guerre en mettant à leur disposition des moyens considérables pour reconstituer les batailles. Mises en scène spectaculaires avec effets saisissants, abondance de figurants et de moyens matériels : Hollywood profite pleinement de cette coopération.

Le corps des *Marines*, inquiet sur sa pérennité en tant que service séparé, tira lui aussi très vite profit de cette collaboration avec le cinéma, avec des films comme *Star Spangled banner* (1917) et *The Unbeliever* (1918). À une époque où elle croissait en taille et se dotait d'une flotte mo-

derne, la *Navy* a également dû se pencher dès 1913 sur la question de savoir comment elle souhaitait que le cinéma représente ses navires, ses hommes et ses activités. Elle comprit vite que les films pouvaient attirer des jeunes hommes, dont la plupart n'avaient jamais vu un océan ou un navire de guerre. Avec la multiplication des demandes de tournage dans les bases navales et à bord des navires, pour toutes sortes de fictions, y compris des comédies, la *Navy* a rapidement compris qu'elle pouvait exercer un fort niveau de contrôle sur les scénarios.

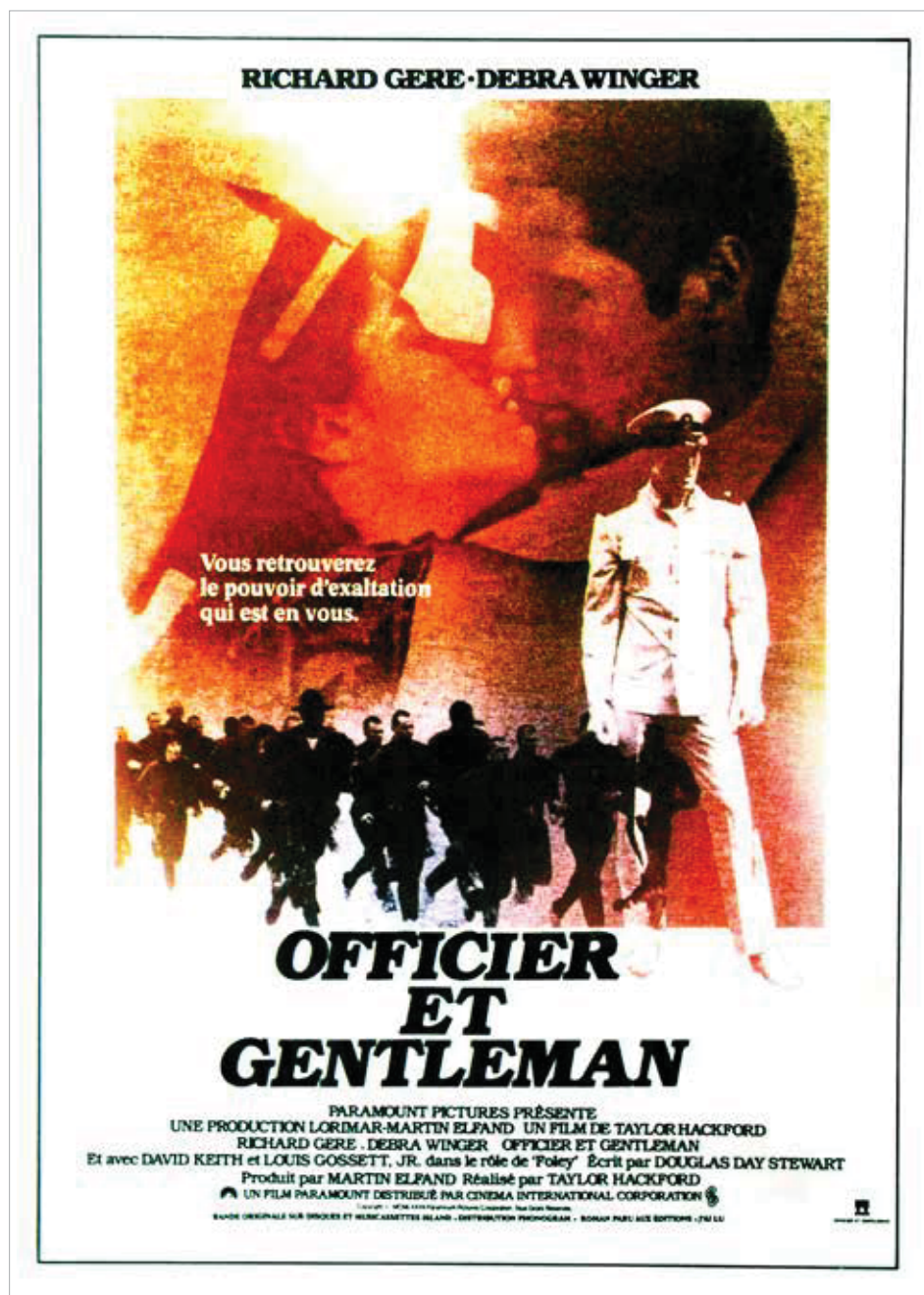
Quant au combat aérien, ce n'est pas de l'*Air Corps* (encore rattaché à l'armée de terre) mais d'Hollywood que vient l'idée de lui consacrer un film. C'est ainsi que *Wings* voit le jour, en 1927. Pour le scénariste Monk Saunders (ancien pilote de combat) et le producteur Jesse Lasky, il allait de soi qu'il reviendrait au département de la Guerre de fournir hommes et matériels. « Supposons que nous présentions un très beau film de guerre, un film d'importance historique, d'intérêt national, d'intérêt militaire. Pourquoi le ministère de la Guerre ne nous accompagnerait-il pas, main dans la main avec nous ? ». Sous la direction de William A. Wellman (lui-même ancien pilote de combat), 300 pilotes et 3 500 fantassins furent mis à disposition par le *War Department*. *Wings* remporta en 1929 le premier Oscar du meilleur film et l'Oscar des meilleurs effets techniques. Les scènes de combat aérien de *Wings* ont inspiré plusieurs générations de films d'aviation, et notamment *Top Gun*.

AN OFFICER AND GENTLEMAN, 1982

Tout au long des années 70 et 80, Hollywood continue de célébrer, avec le concours du Pentagone, les batailles, les généraux et les combattants de la Seconde Guerre mondiale (*Midway, Un pont trop loin, MacArthur, Nimitz, Retour vers l'enfer...*). Sur fond de présidence Reagan, une partie de la production commerciale (*la série des Rambo* et celle des *Missing in Action*) s'attache par ailleurs à surmonter le « syndrome vietnamien ».

Confrontés au succès de films comme *Platoon* ou *Apocalypse Now*, les officiers de liaison de l'armée de terre ou du corps des *Marines* abaissent leur niveau d'exigences quant à la description positive que le film doit donner des hommes, de leurs actions et de leurs comportements. Ils se font moins pointilleux, quand ils examinent les scénarios, sur le respect des règles ou encore la verdeur des dialogues. Ils y voient même un gage d'honnêteté et d'authenticité.

La *Navy* a plus de mal à admettre que les films post-guerre du Vietnam ne peuvent plus renvoyer l'image



Officier et gentleman, Taylor Hackford, 1982. © Collection ChristopheL

traditionnelle et aseptisée de l'institution. C'est ainsi que ses officiers de liaison refusèrent en 1980 toute assistance à ce qui deviendra *An officer and gentleman*. Dans ce film, Zachary « Zack » Mayo (incarné par Richard Gere) entre à l'école d'officiers afin de devenir pilote à l'aéronavale. « Une fois de plus, commente Lawrence Suid, la Marine démontra sa difficulté à fournir une assistance à une histoire qui se concentrerait sur des personnes « imparfaites », qui buvaient ou ne se conformaient tout simplement pas à l'image de la Marine ». Le film rencontra néanmoins un large succès en 1982 (3^e au box-office) et remporta un Oscar.

TOP GUN, 1986

Moins de deux ans après le fiasco d'*Officier et gentleman*, la *Navy* accueillit avec enthousiasme le projet *Top Gun* et ses ingrédients : une école renommée qui forme les meilleurs pilotes de chasse, un héros positif (indiscipliné, rebelle, il se métamorphose et prend sa place dans le collectif), un ennemi non identifié, les prouesses des jets *F-14 Tomcat* de 37 millions de dollars, les porte-avions... La *Navy* demanda juste quelques modifications (comme la mort de Goose dans un accident de siège éjectable plutôt que dans la collision en vol initialement prévue). *Top Gun* sera le film le plus rentable



Tom Cruise dans *Top Gun* (1986). © Collection ChristopheL, Paramount Pictures / Don Simpson / Jerry Bruckheimer Films

de l'année 1986 aux États-Unis. Il présentait la Marine sous un jour si favorable qu'elle en a profité pour installer des stands d'information et de recrutement devant certains cinémas. Selon les estimations, les recrutements auraient bondi de 500 % cette année-là.

TOP GUN: MAVERICK, 2022

Les producteurs Jerry Bruckheimer et Tom Simpson avaient hâte, au début des années 90, de donner une suite à *Top Gun*. Entre temps éclata cependant le scandale Tailhook (un viol collectif commis par une centaine de pilotes de l'*US Air Force* sur 80 femmes de la Navy lors d'une convention), à propos duquel un rapport du Pentagone observa que « de nombreux jeunes officiers avaient été influencés par l'image des aviateurs navals dépeinte dans le film *Top Gun* ». Dès lors, la Navy refusa d'être associée à l'épisode 2, alors en préproduction. Il

faudra attendre 2012 pour relancer le projet. *La Navy* s'y engagea cette fois sans réserve, mettant à la disposition des producteurs une série impressionnante de bases aériennes, d'installations, d'aéronefs (y compris un *F-14*) et de porte-avions, tous recensés dans un mémorandum de 84 pages, négocié en 2018, qui liste les engagements réciproques des producteurs et de la Marine. Ajoutons que le film a bénéficié du concours de *Lockheed Martin* qui a conçu, pour les besoins du récit, un avion furtif hypersonique baptisé *Darkstar*, un modèle fictif mais inspiré du *SR-72*.

Alors que les règles affichées par le *DoD* prévoient que ne peuvent bénéficier d'une assistance que les films « informatifs et susceptibles de contribuer à la compréhension par le public des forces armées et du *DoD* », *Top Gun* fait exactement le contraire. « Tactiquement parlant, *Top Gun: Maverick* est totalement inepte »,

comme l'observe Fred Kaplan, dans *Slate*. [...] Et surtout, stratégiquement : « si un président ordonnait une attaque contre une usine d'enrichissement d'uranium d'un pays étranger, le Pentagone planifierait une opération conjointe et tous les départements voudraient y prendre part. On ne demanderait jamais à un seul porte-avions d'exécuter toute la mission et tout plan d'attaque censé impliquerait en premier lieu l'*US Air Force*, avec ses bombardiers volant à haute altitude, et l'*US Cyber Command*. On pourrait demander à un vaisseau de la Navy de tirer quelques missiles de croisière pour dégager la voie, mais cela serait sans doute à peu près tout ».

En un sens, *Top Gun: Maverick* marque une nouvelle étape de la symbiose Hollywood-Pentagone autant qu'il est un nouvel épisode de la rivalité inter-armes que se livrent, par Hollywood interposé, les diverses composantes de la défense américaine. ■

LES MONUMENTS SOVIÉTIQUES, GÉNÉALOGIE D'UNE TYPOLOGIE



Stéphane Gaessler

Chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), doctorant du Centre André Chastel (Sorbonne Université)

Les monuments à valeur commémorative ont été, depuis les premières années du pouvoir soviétique, un outil essentiel de la politique culturelle, mémorielle et idéologique, mais aussi un dispositif crucial de l'organisation spatiale de la ville soviétique. Aujourd'hui symboles d'un passé révolu, le devenir de ces édifices est au cœur de nombreuses réflexions.

Dès son arrivée au pouvoir, la politique monumentale fut l'une des priorités de Lénine. Au printemps 1918, il lance, avec Anatoli Lounatcharski (1875-1933), commissaire du peuple à l'éducation et à la culture, un programme de propagande monumentale ayant pour point essentiel l'installation de monuments dédiés à une liste de personnalités censées incarner le panthéon de grands hommes de la nouvelle culture soviétique. On y comptait des révolutionnaires russes et étrangers, mais aussi des écrivains ou philosophes que l'on considérerait engagés sur la voie de la raison et du socialisme. Ce programme constitua la première commande de l'État aux artistes et aux architectes. Les réalisations furent, pour la plupart, des sculptures en plâtre à la durée de vie très limitée. Outre les innombrables bustes et statues, quelques monuments plus importants furent érigés mais, à part quelques exceptions, ces œuvres éphémères appartenaient encore à la culture du monument du XIX^e siècle. À cette époque, les avant-gardes, enthousiastes à l'idée de servir les idéaux révolutionnaires, conduisent des recherches pour renouveler le genre. Si celles-ci eurent un impact durable sur l'évolution de la notion de monument au cours du XX^e siècle, l'URSS n'en fut pas la première bénéficiaire. En effet le pouvoir soviétique, à commencer par Lénine et Lounatcharski, privilégieront assez vite les références à la tradition classique. On peut considérer que l'acte fondateur de la tradition monumentale soviétique n'est pas la Tour Tatline, mais le mémorial aux combattants de la révolution sur le Champ de Mars à Petrograd (Saint-Petersbourg), édifié en 1917-19 par l'architecte Lev Rudnev (1885-1956).



Maquette du projet du Palais des Soviets, Moscou. © Denis Chevalier / AKG-images

L'ATTACHEMENT AU CLASSICISME

Au début des années 1930, le concours du Palais des Soviets va marquer un nouveau tournant en confirmant la victoire du camp classique sur le camp des avant-gardes constructivistes ou rationalistes. Le Palais des soviets est en soi un immense monument, formant piédestal pour une gigantesque statue de Lénine à son sommet. Avec le plan général de reconstruction de Moscou de 1935, la capitale se transforme en un immense parcours symbolique et mémoriel. On assiste en effet à un phénomène tout à fait intéressant d'extension des codes et des fonctions des monuments à l'architect-

ture et aux espaces urbains dans leur globalité.

La Seconde Guerre mondiale va constituer un moment important dans l'approfondissement de cette tradition monumentale soviétique, mais aussi dans le perfectionnement et la massification de la production de monuments en URSS. Tout en restant fidèle aux références historiques et aux canons classiques, le monument devient pleinement architecture et s'émancipe du couple traditionnel sculpture-piédestal. C'est à travers le système des concours que l'on cherche à définir des solutions architecturales nouvelles pour des typologies de monuments ou des ensembles mémoriels concrets. Les concours fonctionnaient comme



G.A. Zakharov, Z. Tchernicheva, I. Rabinovitch, Panthéon aux héros de la Grande guerre patriotique. Projet de concours, 1942-1943. © Musée d'architecture de Moscou.

une méthode de création cumulative, aucun projet n'était jamais gagnant, mais deux ou trois à la fois.

DES CONCOURS POUR STIMULER LA CRÉATION

Dès l'année 1942, soit un peu moins d'un an après l'entrée de l'URSS en guerre, un premier concours pour des monuments à la Grande Guerre patriotique est organisé à Moscou par l'Union des architectes. Parmi les architectes qui y participent, on retrouve Lev Rudnev, qui propose un monument grandiloquent au chef militaire, c'est-à-dire Staline, mais aussi des architectes dont la carrière se développera surtout dans l'après-guerre, comme Boris Mezentsev (1911-1970), Viktor Andreev (1905-1988), Mikhail Possokhine (1910-1989) et Piotr Skokan (1918-1991). Ce concours a constitué un précédent pour l'établissement d'une nouvelle esthétique des monuments et il serait intéressant d'analyser le rôle qu'il a également pu jouer dans l'émergence d'une nouvelle génération d'architectes.

Au cours des années 1942-43 est organisé un concours national pour la construction de monuments aux héros de la Guerre. Celui-ci porte sur 10 sujets et monuments spécifiques différents, que l'on peut partager en trois thèmes principaux. Il s'agit véritablement de créer de nouveaux types de monuments à même de répondre aux défis posés par la mémoire de la

guerre. Le premier thème porte sur la conception de mémoriaux de caractère triomphal : un panthéon aux héros de la Grande Guerre patriotique et un panthéon aux partisans. Le deuxième thème recouvre les monuments dédiés à des événements héroïques et des épisodes concrets du conflit : la défense d'une ville, une bataille, une victoire, une opération audacieuse. Le troisième thème concerne les monuments dédiés à des personnalités héroïques (par exemple Zoïa Kosmodemianskaïa ou « les 28 de Panfilov »).

Les architectes font appel à différents styles historiques, eux-mêmes rattachés à différentes fonctions ou convenances. Pour l'architecture mémorielle, on retrouve ainsi, outre l'architecture classique d'inspiration grecque ou romaine, l'architecture de la civilisation babylonienne, l'architecture de l'Égypte antique et, plus rarement, des références à l'architecture inca ou aztèque. Pour le concours sur le panthéon, l'architecte Georgui Golts (1893-1946) propose une nouvelle interprétation des mausolées romains. Le projet de Rudnev évoque l'architecture palladienne, tandis que l'architecte Viktor Ass (1911-1987) imagine une composition surprenante sur le thème d'un temple égyptien. Si ces projets se distinguent par leur érudition historique ou un exotisme fascinant, ils ne répondaient pas à l'idée de « Narodnost' » [ndlr : sentiment de la communauté nationale, notion assez proche de la Volksgemeinschaft

allemande] qui était pourtant inscrite comme principe directeur dans le programme du concours, le sentiment national que Staline était en train de réhabiliter. Le premier prix fut attribué à Grigori Zakharov (1910-1982), Zinaïda Tchernicheva (1909-1984) et au sculpteur Iossif Rabinovitch (1895-1977), dont le panthéon prenait la forme d'un gigantesque kourgane, tumulus abritant des sépultures collectives à l'époque des Scythes et des Cimmériens.

On trouve enfin des projets faisant référence à l'architecture vernaculaire de certaines régions. Pour le concours portant sur un cimetière collectif (fosse commune) de héros de la Grande Guerre patriotique, l'architecte Vladimir Libson (1910-1991) s'inspire des tours de pierre que l'on trouve dans les régions du Caucase, en Ingouchie et en Géorgie. On voit aussi le retour du style néo-russe, qui avait été très à la mode avant la révolution, avant d'être taxé par les bolchéviques de chauvinisme.

STANDARDISATION ET SÉRIALISATION

Mais le fossé est énorme entre ces projets grandioses, rarement réalisables, et les nécessités de produire vite une très grande quantité de monuments. Les recherches érudites et la diversité stylistique de ces architectures de papier seront vite remplacées en pratique par un vocabulaire classique



E.M. Sorin, I.B. Belopolski, B.M. Iofan, Projet de reconstruction de Novorossiisk. Panthéon. Perspective 1943-1946. Papier, crayon, 43,5X61 cm. © Musée d'architecture de Moscou

standardisé, facilement reproductible. Des monuments doivent être élevés à la gloire de l'Armée soviétique, à chaque étape de son avancée sur le territoire de l'URSS et au-delà sur de vastes territoires de toute l'Europe centrale et orientale. En 1945-46, le régime planifie notamment l'élévation d'une série de monuments dédiés à différents fronts et groupes d'armées. Citons en exemple le concours organisé à l'hiver 1945 par le Comité des affaires architecturales du Conseil des commissaires du peuple pour des monuments dédiés aux actions du 2^e front biélorusse. Si les nécessités de l'après-guerre amènent, dans le domaine du logement, à construire beaucoup et à grande vitesse grâce aux possibilités nouvelles offertes par le développement des méthodes de standardisation de l'architecture, il en est de même pour les monuments. On observe en effet une expansion de la sérialisation à partir de projets-types. Ces modèles de monuments et de pierres tombales individuelles ou collectives seront publiés dans un catalogue en 1947.

DES VILLES-MÉMOIRES

La reconstruction d'après-guerre des villes détruites, qui reçoivent pour certaines d'entre elles le titre honorifique de villes héros, est aussi l'occasion d'étendre les fonctions et attributs des monuments à l'ensemble de la ville. Le projet de Boris Iofan pour la reconstruction de la ville de Novorossiisk prévoit ainsi de reconstruire le centre-ville en un immense forum à la gloire de l'armée soviétique. Le projet de Grigori Barkhin (1880-1969) pour Sébastopol superpose, dans un vaste parcours monumental à l'échelle de la ville entière, la mémoire de la Seconde Guerre mondiale à celle de la guerre de Crimée de 1855. À Stalingrad, le degré de monumentalisation des espaces urbains a été rarement atteint à une telle intensité et à une telle échelle. La ville est articulée autour d'espaces de mémoire qui s'échelonnent du sud au nord depuis les monuments du Canal Don-Volga, le centre-ville transformé en véritable forum de la victoire avec la

place et l'allée des combattants tombés, le musée et le panorama, enfin le Kourgane Mamaïev et la sculpture de la Mère Patrie. Cette diffusion de la fonction commémorative à l'échelle de la ville est incarnée aussi bien par les grands espaces de prestige (places et avenues) que par les petites formes architecturales du mobilier urbain. La symbolique de l'Armée rouge peuple ainsi les bancs, les grilles, les lampadaires, les parterres de fleurs, jusqu'aux grilles d'égout.

UN RENOUVEAU MÉMORIEL ET ARCHITECTURAL

Dans l'après-guerre, l'architecte Iakov Belopolski (1916-1993) allait jouer un rôle tout à fait déterminant dans l'évolution de la culture monumentale soviétique. Il fut chargé, entre 1946 et 1949, de réaliser le cimetière soviétique de Treptower Park à Berlin. Il s'agit, comme pour Rudnev trente ans plus tôt au champ de mars de Petrograd, d'un moment charnière, avec l'invention d'une nou-

velle typologie reproduite par la suite dans de nombreux cimetières soviétiques d'Europe de l'est: le cimetière mémorial à la gloire du soldat soviétique « libérateur ».

Entre 1958 et 1967, Belopolski et le sculpteur Evgueni Vouchetitch (1908-1974) bâtissent le complexe mémoriel le plus impressionnant d'URSS, le monument à la Mère Patrie sur le Kourgane Mamaev à Volgograd. À partir de la deuxième moitié des années 1950, la condamnation des excès décoratifs du classicisme stalinien a également une incidence sur l'architecture monumentale. La sculpture, mais aussi l'architecture paysagère, s'émancipent des cadres architecturaux, en même temps qu'on assiste à une transformation du traitement des espaces publics. Le style international cherche à cette époque à réintroduire par d'autres moyens de la diversité et de l'esthétique dans l'espace urbain, notamment avec le concept de synthèse des arts et l'implantation d'œuvres d'art dans les espaces publics qui, dans le cas soviétique, vont essentiellement être porteuses de fonctions symboliques. Toutefois, ces innovations restent principalement cantonnées aux formes architecturales et aux agencements spatiaux. Par ailleurs, les modalités de production des monuments sont restées pratiquement inchangées puisqu'on ne recense pas en URSS d'initiatives pour créer, par exemple, des contre-monuments, qu'ils soient des monuments éphémères ou participatifs. De même dans le domaine de la sculpture, l'esthétique réaliste-socialiste se maintient presque sans bouleversement majeur, contrairement à l'architecture. On voit en même temps se développer de nouveaux complexes mémoriels polyfonctionnels, regroupant musées, dioramas, cimetières, monuments, voire sanctuaires. Les parcs de la Victoire (*Park Pobedy*) peuvent être considérés comme des parcs à thème purement soviétiques inventant une nouvelle manière de « consommer » la mémoire et le sentiment patriotique.

Les monuments de la guerre élevés à la période soviétique sont des vestiges qui marquent aujourd'hui les territoires de nombreux pays appartenant anciennement à l'URSS ou



Statue de la Mère-Patrie, Volgograd (ex Stalingrad), Iakov Belopolski et Evgeny Vuchetitch, 1967. © Creative Commons CC0

à sa sphère d'influence. Ces traces d'un passé révolu, mais qui continuent de marquer une grande partie de l'espace urbain des États post-soviétiques, suscitent aujourd'hui de nombreuses réflexions quant à leur devenir, leur préservation ou leur destruction. Si ces monuments ont constitué depuis déjà au moins deux décennies des problématiques mémorielles centrales, ce sont des objets clairement identifiables. De nombreuses recherches ont été produites sur ceux-ci et les défenseurs du patrimoine se sont activement emparés du sujet pour y percevoir aussi un patrimoine architectural et sculptural remarquable. Des solutions consensuelles à l'image des

parcs à statues ont déjà été trouvées (l'un des premiers parcs à statues est créé à Budapest en 1993). Dans le cas de l'Ukraine, nous assistons depuis 2014 à un processus amplifié de « dé-communisation » visant à enlever les monuments de la période soviétique. Les monuments continuent d'agir par leur force symbolique sur l'espace et les mémoires. Pourtant, il s'agit d'un problème sans doute moins complexe que celui de l'héritage architectural et urbanistique, plus dissimulé, mais pourtant omniprésent dans l'espace, ceux de villes et de quartiers entiers, construits à la période soviétique et qui continuent de marquer tout l'espace urbain des États post-soviétiques. ■

POWER METAL ET GRANDES BATAILLES



Grégory Boucherin

Docteur en droit public

Thème inépuisable de sujets littéraires et cinématographiques, la guerre inspire également la sphère musicale contemporaine. Le groupe suédois Sabaton, bien connu des amateurs de power metal, puise ainsi son répertoire dans l'histoire des plus grandes batailles. Une manière originale de transmettre et de rendre hommage.

En France, Jean-Pax Méfret apparaît comme la principale figure à avoir mis en musique, avec son stylo-guitare, de grandes pages de l'histoire militaire avec des titres portant, entre autres, sur Camerone, Kolwezi ou le débarquement de Normandie. Dans un tout autre style, le groupe de power metal suédois Sabaton a, depuis maintenant vingt ans, construit sa discographie autour de l'histoire militaire.

UNE APPROCHE IMMERSIVE

Si de nombreux groupes de métal ont adopté des symboles et des visuels associés à la guerre, voire en font

des références plus ou moins centrales dans leur musique, Sabaton a pour sa part littéralement construit son répertoire et son univers autour de l'histoire militaire. Le groupe, qui ne développe aucune forme de bellicisme, porte en musique une véritable passion collective. Bien que la formation ait évolué depuis sa création en 1999, notamment après le départ de quatre de ses membres en 2012, elle reste emmenée par Joakim Brodén (chanteur) et Pär Sundström (basse).

Avec dix albums studio, les époques, les thèmes et les événements abordés sont très larges. Sans en dresser

une liste exhaustive, la discographie explore des sujets aussi divers que la bataille de Midway, la guerre du Vietnam, la bataille des Thermopyles, l'insurrection de Varsovie ou la bataille d'Angleterre, mais également le cuirassé Bismarck, le syndrome de stress post-traumatique à travers l'histoire du lieutenant Audie Murphy, l'opération « Iraqi Freedom », le corps des Marines durant la Première Guerre mondiale ou encore le 588^e régiment de bombardiers de nuit soviétique dont la particularité est d'avoir été constitué uniquement d'équipages féminins. Si cette diversité d'épisodes historiques se retrouve sur la plu-



Concert du groupe Sabaton, 27 septembre 2014, *Ace of Spades de Sacramento* (Californie, États-Unis). © Tate Bloom



Sabaton au Hellfest, 2017. © Tate Bloom

part des albums, elle n'empêche pas pour autant une forme de cohérence. *Primo Victoria* (2005), par exemple, porte ainsi essentiellement sur de grandes batailles ou manœuvres opératives (Jour J, Stalingrad, guerre des Six Jours, bataille de l'Atlantique). En 2012, Sabaton sort *Carolus Rex*, un album exclusivement tourné vers l'histoire suédoise, de l'époque de Gustave II Adolphe (*The Lion from the North*) à la bataille de Poltava (1709) et à la mort de Charles XII (1718) (*Long Live the King*). Alors qu'en 2016, avec *The Last Stand*, Sabaton sillonne plus de deux millénaires de grandes batailles, les deux derniers albums, sortis en 2019 (*The Great War*) et 2022 (*The War to End all wars*) sont à l'inverse circonscrits sur le plan temporel puisqu'entièrement consacrés à la Première Guerre mondiale. Ces albums sont certainement l'une des plus ambitieuses réalisations de Sabaton en se voulant une forme de récit de la Grande Guerre. L'enregistrement de *The Great War* avait symboliquement débuté le 11 novembre 2018 avant que l'album ne soit présenté à la presse, en avril 2019, à Verdun. Il explore de nombreux chapitres de la Grande Guerre et en offre une représentation assez complète, abordant tour à tour sa dimension psychologique,

des épisodes majeurs (batailles de Flers-Courcelette, du bois Belleau et bien sûr de Verdun), le destin de certaines figures de ce conflit avant de conclure avec une mise en musique, par un chœur, du poème *In Flanders Field*.

Une des forces de Sabaton réside dans sa passion pour l'histoire militaire qui jaillit, résonne dans chaque morceau, produisant un effet captivant, accentué par la puissance et la précision des textes et l'atmosphère qu'ils transposent. En ce sens, Sabaton va très largement au-delà du récit historique simple, plat et dénué d'énergie. Bien au contraire, les textes, portés par une ligne mélodique, permettent, de manière très sensorielle, une plongée dans les profondeurs de la guerre en parvenant à rendre compte d'une intensité et à capturer le chaos. Ils libèrent en quelque sorte une force et une charge qui peuvent parfois être contenues avec des vecteurs plus conventionnels. Tout en informant, en témoignant, voire en rendant hommage, les morceaux de Sabaton transposent le registre émotionnel inhérent à la guerre. Les textes sont associés à des rythmes forts, bruts et brutaux, mais également à des accroches mélodiques contribuant à transposer des atmosphères épiques.

RACONTER LA GUERRE AUTREMENT

En s'intéressant aux individus, Sabaton consacre de nombreux textes à la manière dont la guerre peut conduire certaines personnes à une transformation profonde de leur être. L'exemple le plus saisissant est l'album *Heroes*, dont la particularité est de se concentrer exclusivement sur des hommes et des femmes. Il s'inscrit pleinement dans le registre épique et porte un éclairage sur des événements à travers les vies et les actions de Charlie Brown et Franz Stigler (*No Bullets Fly*), d'Audie Murphy (*To Hell and Back*) ou encore de l'aviateur tchécoslovaque Karel Janousek (*Far from the Fame*). *The Great War* poursuit dans cet esprit avec des titres revenant sur des destins qui ont marqué ce conflit, comme ceux de Lawrence d'Arabie (*Seven Pillars of Wisdom*) ou d'Alvin C. York, objet de conscience qui fut l'un des soldats américains les plus décorés de la guerre (*82nd All the Way*). Même si l'on aurait sans aucun doute préféré un morceau sur Guynemer ou Nungesser, l'approche de Sabaton autour du combattant se veut objective en considérant les deux côtés de la ligne de front. Comme l'expliquait Brodén au sujet



The Great War, album sorti en 2019 et consacré à la Première Guerre mondiale © DR

de *Heroes*, il ne s'agit pas « de délivrer un message politique ou religieux [...], les héros se trouvent n'importe où [...], nous ne racontons que des histoires de guerre, parfois d'un point de vue allemand, parfois d'un autre point de vue, qu'il soit suédois, russe ou israélien ».

Enfin, certains morceaux ouvrent plus largement à une réflexion sur la guerre et sa nature. *In the Name of God*, par exemple, évoque le terrorisme islamiste et dénonce ces combattants invisibles, sans uniforme, imbriqués

au sein des populations. *Shiroyama* aborde en son fond la question de la conduite de la guerre face à l'innovation et à la masse à travers le choc de deux époques, le combat des anciens et des modernes, la lutte vaine du katana face à l'arme à feu. L'album *The Art of War* s'inscrit également dans cette réflexion avec des références directes aux pensées de Sun Tzu. Symboliquement, l'album contient d'ailleurs treize morceaux, chacun relatif à une bataille, en référence aux treize chapitres de *L'art de la guerre*.

UNE DIMENSION DIDACTIQUE MARQUÉE

Cette passion pour l'histoire militaire et la volonté de transmission se déclinent au-delà des seuls albums du groupe. En ce sens, les concerts accordent une attention marquée à la scénographie de sorte que Sabaton s'est largement imposé comme un groupe de scène majeur. Il en va de même des clips qui se caractérisent par un effort de reconstitution. Le tournage de *Fields of Verdun*, ré-



Sabaton au festival Wacken Open Air, 2015. © Andreas Lawen, Fotandi

alisé sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale, a par exemple bénéficié de l'appui technique de l'association Le Poilu de la Marne à des fins de conseils et pour s'assurer de la cohérence du scénario, des plans et des images. La formation se caractérise donc par la précision et la dimension didactique qui animent ses projets. L'approche ne se veut bien sûr pas académique et, naturellement, le format des albums et les contraintes associées, notamment de temps, conduisent à condenser les récits.

Certains pourront en être choqués, d'autres frustrés, mais il convient de remettre les choses en perspective en se rappelant qu'il s'agit de compositions musicales et non d'un module universitaire ou d'un travail scientifique. Quand bien même la phase d'écriture fait l'objet d'un travail de recherche préalable, Brodén et Sundström admettent qu'aussi passionnés d'histoire soient-ils, ils restent « *des amateurs* ».

L'univers de Sabaton, associant albums, concerts, site Internet et émissions, apparaît ainsi à bien des égards comme une manière originale de plonger dans l'histoire militaire par le biais d'une pédagogie

autre. S'il est délicat de conseiller un titre en particulier parmi la centaine déjà produits par le groupe, la diversité des thèmes et des époques devrait en revanche permettre à tout amateur d'histoire militaire de trouver une accroche selon ses intérêts propres. Leur reprise du fameux *In the Army Now* de Status Quo pourra d'ailleurs également susciter l'intérêt, tout comme leurs collaborations avec Amaranthe et Apocalyptica, deux autres groupes scandinaves. Les premiers ont en effet repris avec brio *82nd All the Way* tandis que les seconds, formation de violoncellistes finlandais notamment connue pour son travail sur le *Black Album* de Metallica, ont réinterprété *Fields of Verdun* et se sont associés à Sabaton autour de *Angels Calling*, premier titre du groupe consacré à la Grande Guerre (*Attero Dominatus*).

Pour finir, cette grande diversité dans les thèmes conduit toutefois à deux constats. Le premier est que, sauf quelques exceptions, Sabaton n'aborde pas d'événement postérieur à la Seconde Guerre mondiale. Le choix est conscient et répond d'une volonté de ne pas choquer, Brodén et Sundström considérant qu'il est encore trop tôt pour les conflits de l'histoire

récente. Le second constat, qui peut prendre la forme d'un regret, tient au fait qu'aucun titre ne porte spécifiquement sur l'histoire militaire française, ce qui est d'autant plus surprenant au regard de sa richesse. L'idée et l'envie existent toutefois. Joakim Brodén expliquait avoir pensé écrire au sujet de Jean Moulin, mais sans être encore parvenu à retranscrire musicalement l'atmosphère souhaitée. Le destin de Napoléon figure également parmi les projets du groupe, mais la densité du personnage et de son destin nécessiterait alors bien plus qu'un unique titre. Aux côtés de ces grands noms de l'histoire de France, nombre de combats fondateurs, héroïques ou emblématiques pourraient être mis en musique : Valmy, Austerlitz, Camerone, Bazeilles, l'insurrection de Paris d'août 1944, Diên Biên Phu, Kolwezi n'en sont que quelques exemples évidents, même s'il est vrai que la richesse de l'histoire militaire impose de faire des choix et que « 200 albums de Sabaton ne suffiraient pas ».






Cet article est une réédition d'une précédente publication parue dans la revue *Défense et sécurité internationale*, n° 147, mai/juin 2020.

BIBLIOGRAPHIE




1. UNE RELATION ANCIENNE

PEINTRES ET PEINTURE MILITAIRES

LES PEINTRES DE « L'ANNÉE TERRIBLE »










-  **DIGEON Claude**, *La crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, Paris, 1959.
-  **RENAN Ernest**, *La réforme intellectuelle et morale*, Paris, 1871.
-  **ROBICHON François**, *Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire*, Paris, coédition Bernard Giovanangeli / Ministère de la Défense, 2007.
-  **ROBICHON François**, *Alphonse de Neuville, 1835-1885*, Paris, coédition Nicolas Chaudun / Ministère de la Défense, 2010.
-  **ROBICHON François**, « Le combat d'Édouard Detaille » in *Souvenirs de la guerre 1870-1871. Rencontre des Mémoires 2021*, dir. Jean-Pierre Rioux et Marcel Spisser, AMAM (Amis du Mémorial Alsace Moselle) et Région Grand Est, novembre 2021.

UNIFORMES : LA VOIX DE L'ARTISTE

-  **DELPERIER Louis**, *L'Habillement et l'Équipement du Soldat français, 1871-1914*, thèse de doctorat en histoire contemporaine soutenue à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1983, bibliothèque du Service Historique de la Défense, Vincennes, Bibliothèque du Musée de l'Armée, Paris.
-  **DESCOLS Louis**, *La genèse du drap bleu horizon*, Éguzon, Points d'Écrage, 2014.
-  **ROBICHON François**, *La Peinture militaire française de 1871 à 1914*, Paris, Bernard Giovanangeli, 1998.







MUSIQUE ET ARMÉES

LA MUSIQUE MILITAIRE FRANÇAISE, UN OUTIL ET UN MODÈLE



-  **BOUZARD Thierry**, *Histoire des signaux d'ordonnance. La céleustique dans l'armée française*, éd. L'Harmattan, 204 pages, 2021.
-  **BOUZARD Thierry**, *L'orchestre militaire français : histoire d'un modèle*, éd. Feuilles, 360 pages, 2019.
-  **COMETTANT Oscar**, *Adolphe Sax. Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle*, Paris, Pagnerre, 1860.
-  **CONSTANT Pierre**, *Les Facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, Paris, Sagot, 1893.
-  **GUILBAUT E.**, *Guide pratique des sociétés musicales et des chefs de musique*, Paris, éd. L'instrumental, (v. 1894).
-  **HAINÉ Malou**, *Adolphe Sax : 1814-1894 : sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
-  **KASTNER Georges**, *Manuel de musique militaire*, Paris, Firmin Didot frères, 1848.
-  **MUSSAT Marie-Claire**, *La Belle Époque des kiosques à musique*, Boulogne-Billancourt, Du May, 1992.
-  **PASLER Jean**, *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914*, Paris, Gallimard, 2015.

ÉCRIVAINS ET MÉTIER DES ARMES

LA GUERRE, UNE FASCINATION LITTÉRAIRE

-  **CAUSARANO Pietro, GALIMI Valeria et GUEDJ François** [dir.], *Le XX^e siècle des guerres, Modernité et barbaries*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2004.
-  **CÉLÉRIER Patricia**, « Engagement et Esthétique du cri » in *Notre librairie/Revue des littératures du Sud*, n° 148, Penser la violence, Juillet-Septembre 2002, pp. 48-63.
-  **FEDERINI Fabienne**, *Écrire ou combattre. Des intellectuels prennent les armes (1942-1944)*, Paris, La Découverte, 2006.
-  **FRÉMEAUX France-Marie**, *Écrivains dans la Grande Guerre. De Guillaume Apollinaire à Stefan Zweig*, Paris, Express, 2012.
-  **LAVENNE François-Xavier et ODAERT Olivier**, « Les Écrivains et le Discours de la guerre », in *Interférences littéraires*, n°3, novembre 2009 ; pp. 9-24.
-  **RASSON Luc**, *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes (1916-1938)*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BANDES DESSINÉES, LA RÉSISTANCE EN IMAGES

-  **AUMAGE Xavier**, *La transmission de la mémoire de la Résistance et de la Libération sur le territoire métropolitain dans les lectures de loisirs destinées à la jeunesse, de 1945 à 1947*, mémoire de maîtrise en histoire contemporaine, université Paris-Est-Créteil, 1998-1999, lauréat du Prix Marcel Paul décerné par la FNDIRP en 2000.
-  **AUMAGE Xavier et BAFLET Julie**, *Mémoire d'objets, histoires de résistants*, Paris, Ouest, 2016.

2. UNE RECHERCHE DE SENS







UN « ART DES TRANCHÉES ? »

ART OU ARTISANAT ?

-  **DURAND Nicole**, *De l'horreur à l'art dans les tranchées de la Première Guerre mondiale*, Paris, Le Seuil, 2006.

À L'INTÉRIEUR DES CAMPS



LA MUSIQUE JUIVE DANS L'UNIVERS CONCENTRATIONNAIRE

-  **AZOULAY Hélios et DAUZAT Pierre-Emmanuel**, *L'Enfer aussi a son orchestre. La musique dans les camps*, Paris, La Librairie Vuibert, 2015.
-  **DU CLOSEL Amaury**, *Les voix étouffées du III^e Reich*. Entartete Musik, Paris, Acte Sud, 2005.
-  **GINER Bruno**, *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International, 2011.
-  **KARAS Joza**, *La Musique à Terezin, 1941-1945*, Paris, Gallimard, 1985.
-  **QUIGNARD Pascal**, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997.
-  **SAINTOURENS Thomas**, *Le Maestro. À la recherche de la musique des camps*, Paris, Stock, 2002.











3. GUERRE ET CINÉMA

LE 7^E ART MOBILISÉ

LE CINÉMA DE L'ALLEMAGNE NAZIE ET DE L'ITALIE FASCISTE




-  **GILI Jean A.**, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
-  **MILZA Pierre Milza et BERSTEIN Serge**, *Le fascisme italien, 1919-1945*, Paris, Le Seuil, 1980.

LES DOCUMENTAIRES DE PROPAGANDE SOVIÉTIQUES

-  **BARBAT Victor**, « Images, sons et fabrique de la preuve. Mettre en scène la justice du côté soviétique au procès de Nuremberg (1945-1946) » in *Cahiers du monde russe*, 2020/3-4 (Vol. 61), pp. 429-462.
-  **BERKHOFF Karel C.**, *Motherland in danger. Soviet propaganda during WWII*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2012.
-  **BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre** [dir.], *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
-  **ZEGERS Peter Kort, DRUICK Douglas**, *Windows on the War: Soviet TASS Posters at Home and Abroad, 1941-1945*, Chicago, 2011.
-  **NORRIS, S. M.**, *A war of images : Russian popular prints, wartime culture, and national identity, 1812-1945*, DeKalb, IL Northern Illinois University Press, 2006.
-  **POZNER Valérie, TCHERNEVA Irina, VOISIN Vanessa** [dir.], *Perežit' Vojnu. Kinoindustrija v SSSR, 1939-1949* [Surmonter la guerre. L'industrie du cinéma soviétique, 1939-1949], Moscou, ROSSPEN, 2018.
-  **POZNER Valérie, TCHERNEVA Irina** [dir.], « Le cinéma s'en va-t-en guerre Écrans et propagande en URSS (1939-1949) », numéro spécial de *Conserveries mémorielles*, n° 24, 2020.
-  **POZNER Valérie, SUMPFF Alexandre, VOISIN Vanessa**, *Filmer la guerre : les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946*, Paris, Mémorial de la Shoah, 2015.
-  **TCHERNEVA Irina**, « L'annexion de la Lettonie dans l'œil de la caméra. Analyse du film À la rencontre du soleil (1941) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2019/3-4 (N° 133-134), pp. 47-56.
-  **TCHERNEVA Irina**, « Historiciser les images soviétiques de la Shoah (Estonie, Lituanie, 1944-1948) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2018/3 (N° 139), pp. 59-78.

FILMER DE NOUVEAUX CONFLITS

LA GUERRE D'ALGÉRIE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

-  **DENIS Sébastien**, *Le cinéma et la Guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009.
-  **DINE Philip**, *Images of the Algerian War. French Fiction and Film*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
-  **STORA Benjamin**, *Imaginaires de guerre. Algérie-Viêt Nam en France et aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 1997.



R. JAUDON



Nina