

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

58 | 2009  
Varia

---

### Christophe Gauthier, David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-1918, à l'écran et sur scène*

Paris, Complexe, 2008, 261 p.

Didier Seel

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3980>

DOI : 10.4000/1895.3980

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 194-198

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Didier Seel, « Christophe Gauthier, David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-1918, à l'écran et sur scène* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3980> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3980>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

---

# Christophe Gauthier, David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-1918, à l'écran et sur scène*

Paris, Complexe, 2008, 261 p.

Didier Seel

---

## RÉFÉRENCE

Christophe Gauthier, David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Une guerre qui n'en finit pas. 1914-1918, à l'écran et sur scène*, Paris, Complexe, 2008, 261 p.

- <sup>1</sup> *Une guerre qui n'en finit pas* est un livre dont la publication s'inscrit dans le prolongement du festival Zoom arrière, organisé par la cinémathèque de Toulouse, les 14 et 15 février 2008. Entièrement consacré au patrimoine cinématographique et à sa transmission au public d'aujourd'hui, l'édition 2008 s'est attachée à mener une réflexion autour des représentations de la Première Guerre mondiale tant au théâtre qu'au cinéma. Depuis les images de l'époque de la guerre jusqu'aux plus récentes. C'est dans ce cadre qu'a été organisée l'écriture de cet ouvrage, travail collectif qui se présente comme un aboutissement éditorial du festival, et qui réunit sous la plume de chercheurs et historiens, français et étrangers, des présentations de leurs recherches en histoire du cinéma, de la littérature et du théâtre, regroupées en trois grandes parties (I. Traumas ; II. Usages esthétiques et idéologiques ; III. Mémoires). L'ensemble se présente comme une vaste synthèse de la recherche actuelle autour de la question de la mémoire et de la transmission : expliquer en particulier ce qui anime le besoin constant de transmettre l'image de la guerre à travers des modes de représentations aussi différents que le cinéma ou le théâtre. Une sorte d'obsession qui pose en elle-même d'autres questions : comment transposer à l'écran les souffrances et les horreurs

du conflit ? Comment cette transmission contribue-t-elle à faire émerger un genre cinématographique nouveau, celui du film de guerre ? Existe-t-il des spécificités nationales dans cette transmission ?

- 2 Parmi les auteurs de l'ouvrage, Christophe Gauthier, conservateur de la cinémathèque de Toulouse, David Lescot, jeune dramaturge, également musicien et metteur en scène, parallèlement enseignant à l'Université Paris X Nanterre, Laurent Véray, maître de conférences à Paris X où il enseigne l'histoire du cinéma. Tous trois dirigent le volume.
- 3 L'ouvrage est organisé en dix chapitres, de taille et d'intérêt très inégal : ceux qui introduisent chacune des trois parties sont les études les plus intéressantes, justifiant par elles-mêmes tout l'intérêt qu'il convient de leur accorder. Les suivantes sont d'une portée plus restreinte, balisant les champs de la recherche très contemporaine, et d'autres sont par contre d'un intérêt plus limité.
- 4 Dans la première partie, l'exposé de Laurent Véray (pages 17 à 45), qui peut être lu comme une présentation succincte de son dernier ouvrage (*La grande guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*). Le découpage de l'article reprend en effet le même plan : partir des films contemporains du conflit, des films de l'entre-deux-guerres à ceux des années 1940 à 1980 et enfin jusqu'aux films actuels. Les thématiques passent ainsi de l'héroïsation du conflit à travers les documentaires contemporains de l'événement, au pacifisme du cinéma de l'entre-deux-guerres. La partie la plus intéressante est la dernière, celle des films qui nous sont les plus proches, à travers lesquels Véray explore leur faculté à répondre d'abord aux peurs contemporaines : *Capitaine Conan* renvoie ainsi au retour de la guerre en Yougoslavie (théâtre du sujet du film), la part toujours plus importante consacrée aux victimes individuelles de la guerre, en particulier les femmes et les blessés (*Un long dimanche de fiançailles*, *la Chambre des officiers*). Le chapitre 2, d'une portée plus limitée, offre toutefois une synthèse intéressante sur les travaux d'Annabelle Winograd sur le théâtre aux armées. L'article alterne commentaires généraux sur la guerre dans les tranchées – dont l'intérêt est assez discutable dans ce type d'ouvrage – et des présentations des pièces proprement dites qui, elles, se révèlent nettement plus passionnantes. L'exposé méthodologique est intéressant. Le nombre de pièces retrouvées (150 sur une estimation totale de plusieurs milliers), la présentation de leur visuel, des thématiques, souvent grivoises, exutoires pour relever le moral des troupes : « le combattant se sert de ces représentations pour jeter un peu de lumière dans ses ténèbres : tout est très court, pas le temps de respirer » (p. 51). Suivent des extraits de trois pièces qui servent d'exemples à l'analyse préliminaire de l'auteur. On peut cependant regretter l'absence de comparaison avec l'autre versant du théâtre aux armées, celui des professionnels, Sarah Bernhardt, Cécile Sorel et tant d'autres, qui nous aurait permis de mesurer à la fois la permanence de certains thèmes (le patriotisme) mais aussi les écarts : entre un théâtre amateur, écrit et joué par des combattants pour d'autres combattants, dont l'écriture repose sur une proximité dans le vécu, le partage du même quotidien, utilisant par exemple des situations et un vocabulaire inaccessible pour le non-initié, et celui des tournées professionnelles qui restaient dans un répertoire classique.
- 5 Le chapitre 3 nous présente une pièce moins connue du public français, *les Derniers Jours de l'Humanité* de Karl Krauss, auteur autrichien qui ne participa pas directement au conflit (il souffrait d'une déformation de la colonne vertébrale), dont la traduction en français ne date que de 2005 (chez Agone). L'article, une rapide présentation de l'œuvre sans véritable analyse, est accompagné de cinq extraits tirés de la pièce, dont la

représentation était censée durer 24 heures (elle couvre 800 pages pour 209 scènes). Krauss était le rédacteur unique d'une revue, la *Fackel* (le Flambeau) dans laquelle paraît sa pièce en 1919. Il cherche à dénoncer l'horreur du conflit et l'absurdité de la propagande telle qu'on pouvait la rencontrer dans la presse viennoise. Chaque acte, écrit entre 1915 et 1917, correspond à une année de guerre et Krauss n'utilise que des paroles qu'il a réellement lues et entendues : « Les faits les plus invraisemblables se sont réellement produits, j'ai peint ce qu'eux, simplement, ont fait » (p. 88). Une dimension antimilitariste qui emprunte aux discussions politiques, de café, etc. L'ensemble est proche du théâtre documentaire d'Erwin Piscator. Ses personnages, très caricaturaux, sortes de doubles de l'auteur, s'attachent ainsi à donner des commentaires controversés et contradictoires sur la vie en temps de guerre dont la cacophonie entraîne le lecteur à reconnaître l'absurdité d'un conflit qui ne repose sur aucune base précise.

- 6 Dans la deuxième partie nous retrouvons la même organisation que précédemment. Le premier chapitre propose une étude très intéressante sur les usages esthétiques de la guerre dans le cinéma américain de l'entre-deux-guerres, 14-18 étant ici perçue comme la matrice d'un genre cinématographique en germe : le « WWII Combat Film ». Gaspard Delon s'attache ainsi à montrer, notamment à travers des films comme *The Big Parade* (King Vidor, 1925) ou *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1931) que se met en place toute une esthétique qui fondera celle du film de guerre comme genre, lequel prend surtout pour sujet la Seconde Guerre mondiale. À travers les portraits-types : le jeune sensible, le lâche, le vétéran bienveillant, etc., dont les liens se tissent dans l'espace du quotidien, celui du camp d'entraînement en particulier. À travers également une vision de plus en plus réaliste de la violence de guerre, malgré une esthétique encore limitée par les possibilités techniques du moment. Le passage au parlant représente une rupture forte. L'auteur conclut son article sur la difficulté de donner une portée morale fixe et définitive au contenu de ces films : évoluant entre militarisme et antimilitarisme. *The Big Parade* a été vu comme un film de propagande militaire par les communistes français, mais présente dans le même temps une scène de fraternisation entre un soldat américain et un jeune Allemand agonisant.
- 7 Par contre, le chapitre consacré aux traces de 14-18 dans le cinéma soviétique est d'un intérêt plus limité : une fois présentées les causes de cette non-présence, l'auteur ne peut que s'interroger sur les raisons de cette absence. On raccorde assez mal la logique de cette étude sur une partie traitant d'esthétique filmique alors qu'on ne la rencontre que très peu dans cet article.
- 8 La dernière partie, intitulée « Mémoires » est certainement la plus intéressante. Centrée sur la rencontre entre le théâtre contemporain et la transmission de la mémoire de la guerre. On lit ainsi une présentation passionnante d'une pièce d'un jeune auteur contemporain, Mathieu Bertholet, *Farben*, autour de la figure de l'épouse d'un chimiste juif allemand, Fritz Haber, le père des gaz de combats. La mise en scène, très moderne, emprunte à l'onirisme, chaque acte se voit attribué le nom d'une couleur en lien avec celle des gaz de combat. Le récit a une tonalité expressionniste revendiquée : « construit comme une vision rétrospective de la vie au moment de la mort » (p. 168). Une autre pièce fait l'objet d'un article : *la Grande guerre* de la compagnie Hotel Modern. Travail sur la vidéo, le théâtre de figurines, des textes de soldats sont lus. Il s'agit de rendre tangible l'expérience de guerre dans un processus scénique intermédial. Au final, le spectateur est amené à envisager la complexité des

mémoires, de leur enchevêtrement (textes des combattants superposés, paroles indistinctes), de leur éloignement par rapport à la mémoire vivante (vidéo qui montre le retour de la vie progressive d'un champ de bataille). Le dernier chapitre, une table ronde entre différents protagonistes qui ont animé le festival, est très contrasté. S'il y a un intérêt à entendre les conservateurs des différents centres de recherches et de conservation à exposer les particularités de leurs institutions, la difficile transmission de la mémoire dans le milieu scolaire ne nous apprend finalement rien de neuf. De plus, donner la parole à un enseignant venu d'un lycée professionnel, là où l'Histoire rencontre le moins son public, n'est certainement pas le meilleur choix.

- 9 L'ensemble est intéressant à lire, ce sont des exposés de doctorants et de chercheurs confirmés qui présentent clairement leurs objectifs ainsi que leurs méthodes de travail. D'une lecture agréable et rapide, on nous propose une synthèse utile sur les recherches actuelles autour de la mémoire de la Première Guerre mondiale dans des domaines artistiques parfois peu connus.
- 10 Il est cependant dommage que l'on ne replace pas cet ensemble dans un débat épistémologique plus large auquel participent très directement ces différents travaux : comment trancher entre deux cultures de guerre ? Celle du consentement et celle du refus de la guerre. Deux écoles historiques, celle du mémorial de Péronne, autour de Stéphane Audouin-Rouzeau, qui développe l'idée d'un consentement à la guerre, et l'école du CRID à Toulouse, animée entre autres par les travaux de Rémy Cazals qui insiste sur son refus (mutineries, etc.). C'est autour de cette idée que se rattachent tous les travaux du présent ouvrage. Le spectacle comme refuge de la pensée, les films et les pièces de théâtre contemporain comme vecteurs d'une mémoire où le soldat reste le plus souvent un témoin impuissant de l'horreur de la guerre, une victime malheureuse. Il aurait cependant été intéressant de préciser que les travaux universitaires mettent de plus en plus l'accent sur le principe du consentement des combattants (Annette Becker, Audouin-Rouzeau), sans lequel il n'est pas possible d'envisager une guerre aussi terrible sur une durée aussi longue. Les Arts du spectacle, cinéma, théâtre, etc., parce qu'ils répondent à ce besoin de la société de rendre les hommes victimes des événements, transmettent une mémoire de la guerre parfois opposée au savoir savant.