1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

58 | 2009
Varia

Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*

Paris, Ramsay Cinéma, 2009, 238 p.

François Amy de la Bretèque

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/3983
DOI : 10.4000/1895.3983
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 : 198-204
ISBN : 978-2-913758-59-9
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
François Amy de la Bretèque, « Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire* », *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/1895/3983 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.3983

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*

Paris, Ramsay Cinéma, 2009, 238 p.

François Amy de la Bretèque

RÉFÉRENCE

Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2009, 238 p.

1 Laurent Véray donne avec ce livre-album une version grand public des travaux qu'il conduit depuis des années sur le sujet des représentations cinématographiques de la Première Guerre mondiale, conjuguant ses compétences dans les domaines historique et cinématographique, condition qui était nécessaire pour écrire ce type d'étude. On ne cherchera pas dans cet ouvrage, au demeurant très bien illustré par des reproductions de photogrammes, d'affiches et de documents parfois rares, l'ambition universitaire de son livre très novateur sur les *Actualités filmées de la Grande Guerre* (AFRHC / SIRPA, 1995). Ce qui ne veut pas dire que l'auteur ait renoncé aux exigences méthodologiques et intellectuelles d'un travail universitaire : la bibliographie utilisée est conséquente et le texte est pourvu de notes nombreuses. Du reste, le sujet et l'amplitude du corpus sont différents.

2 Cet ouvrage s'inscrit dans un genre historiographique spécifique, celui qui traite d'une période historique « vue par le cinéma » : un type de travaux longtemps dénigré par les universitaires de la discipline qui n'y voyaient (avec une certaine mauvaise foi) que des catalogues ou au mieux des études de contenu. Mais, depuis quelques années, cette forme de recherche a bénéficié d'une reconnaissance appuyée sur la faveur dont jouit l'histoire des représentations (Véray s'en réclame explicitement p. 7) et s'est intégrée à la nébuleuse de l'histoire culturelle. Il serait bon que les esthéticiens du cinéma et les historiens « internistes » mesurent maintenant ce que ce type de travaux peut apporter

à leur discipline. L'ouvrage de Véray rencontre toutes les problématiques attachées à cet exercice et fournit l'occasion de les récapituler.

3 La nécessité du *travail sur corpus* et de la constitution de *séries* : pour ce livre, Véray a constitué une filmographie de 240 titres environ, dont 164 groupés sur la période 1914-1919, 40 sur les années 1920 et 1930, et moins d'une dizaine pour chacune des décennies suivantes : il aurait été intéressant de commenter les fluctuations de cet indice de fréquence (le texte le fait un peu) mais il est vrai que, pour que ce commentaire soit pertinent, il faudrait encore le comparer aux sujets abordés par l'ensemble de la production, ce qui serait un travail de titan... Il faut attendre que les travaux du même type se soient multipliés pour pouvoir en tirer des comparaisons éclairantes (on verrait bien une confrontation avec les recensions de Sylvie Lindeperg sur les images de la Résistance, avec celle de Michel Cadé sur les ouvriers dans le cinéma français, ou avec mon propre travail sur le Moyen Âge, par exemple).

4 Le postulat de base qui consiste à toujours faire le rapport avec le contexte de production et de diffusion du film, selon l'idée énoncée il y a déjà longtemps (par Marc Ferro et d'autres) qu'un film parle toujours de son époque et se lit « au présent ». Exemple dans ce livre : le long développement sur *les Sentiers de la gloire* de Kubrick (1957), lu – à raison – en rapport avec d'une part la guerre de Corée (pour son élaboration), d'autre part avec la guerre d'Algérie qui explique sa réception complexe et polémique en France, pays où il ne fut autorisé en projection publique qu'en 1975, dans un autre contexte encore qui méritait l'explication que Véray en propose (pp. 144 à 175). C'est surtout dans le dernier chapitre que cette méthode se montre convaincante : les films récents sur 14-18 sont mis en rapport avec la guerre de Yougoslavie (« de Sarajevo à Sarajevo ») et avec les anxiétés attachées à la construction européenne.

5 La précaution méthodologique de ne pas s'en tenir aux contenus narratifs, c'est-à-dire de ne pas analyser que les scénarios, mais de parler cinéma, c'est-à-dire images, caméra, et sons. D'où l'effort appréciable de l'auteur qui a fourni régulièrement des morceaux d'analyse filmique, car il est nécessaire d'intégrer l'histoire des formes et la dimension spécifique de l'expression cinématographique. Précaution moyennant laquelle historiens et esthéticiens peuvent chacun y retrouver leurs petits.

6 Le travail sur des séries doit éviter de privilégier à l'excès les traits communs aux divers films, au risque de raboter les écarts qui font justement la spécificité des œuvres singulières. Il faut accorder à chacune l'attention particulière qu'elle requiert – sans perdre de vue les lignes directrices de l'étude d'ensemble : exercice d'équilibre délicat.

7 Le souci de ne pas se contenter de vérifier dans les films ce qu'on sait déjà par des études conduites sur d'autres supports, faute de quoi le cinéma n'apporterait qu'une illustration aux démonstrations de l'histoire générale ; car, en raison à la fois de sa place singulière dans la construction de l'imaginaire et de la mémoire collective et de son langage particulier, le cinéma ne s'est pas contenté de servir de relais aux discours construits en dehors de lui, - même s'il a bien sûr joué largement ce rôle -, il a aussi été lui-même un puissant créateur de discours.

8 Enfin, *last but not least,* un sujet comme celui choisi par Véray pose la question de l'organisation du matériau rassemblé. Faut-il suivre la chronologie de l'histoire de la production, de 1914 à nos jours, parti le plus simple finalement adopté dans cet ouvrage ? Il y avait d'autres solutions possibles, comme de se donner pour guide la chronologie de l'événement lui-même ; ou de tenter de trouver des axes de synthèse

transhistoriques. Tout en sachant que chacun de ces choix présente *a priori* le défaut d'exclure les autres. Nous allons y revenir.

9 Le sous-titre que Laurent Véray a estimé nécessaire d'ajouter pour expliciter son propos : « *de la gloire à la mémoire* », rappelle celui du récent et très bon livre de Vicente Sánchez Biosca (*Cine y guerra civil española, del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006) : « mythe » (ou « glorification ») aurait sans doute aussi bien convenu au propos que « gloire » dont le déterminant virtuel reste ambigu. Quant à la « mémoire », le terme fait référence au culte démesuré dont elle fait l'objet depuis quelques années. Véray y renvoie dans la quatrième partie où il évoque en particulier la « surenchère de mémoires victimaires » typique de notre temps. On sait la méfiance que cet engouement (le lancinant « devoir de mémoire ») suscite chez les historiens et les philosophes de profession. Depuis, au moins, le livre de Jacques Le Goff (*Histoire et mémoire*, Gallimard 1986 [première édition en italien, Einaudi 1977]), on prend bien soin de dissocier la démarche historique de la mémoire sociétale.

10 Or, ce que montre Véray – c'est le double postulat de son livre –, c'est d'abord la résurgence de la Grande Guerre dans la mémoire collective actuelle, explicable probablement par la coïncidence avec la disparition des derniers témoins ; et d'autre part, le mouvement global qui a conduit, en neuf décennies, de la construction de mythes collectifs à l'individualisation des destins et à la personnalisation des émotions – avec des étapes intermédiaires que la construction générale de l'ouvrage expose.

11 Laurent Véray a donc choisi de suivre la chronologie et périodisé le quasi-siècle (1914-2008) en quatre époques découpées par des césures de l'histoire générale. La première (1914-1919) est celle du « cinéma idéologique et patriotique ». La deuxième (1919-1939) va « de la commémoration au pacifisme ». La troisième (1947-1989) présente de la première guerre « une représentation porteuse de contestation ». Enfin, de 1990 à aujourd'hui, cette représentation prend une dimension « européenne ». Cette périodisation est sans surprise, il faut bien l'avouer. Surtout, elle ne trouve sa justification qu'à l'intérieur d'un cadre franco-français, ou à la rigueur européen (la coupure de 1989, c'est-à-dire la chute du mur de Berlin). L'auteur oublie un peu de préciser cela – il faut attendre la page 139 pour que ce soit dit explicitement –, qui explique pourtant qu'il ne s'attarde pas sur certains classiques (*Quatre de l'infanterie, À l'Ouest rien de nouveau*), sauf pour parler de l'impact qu'ils ont eu en France. C'est donc *l'évolution de la mémoire française véhiculée par le cinéma que les Français ont vu* que nous sommes invités à suivre.

12 Comme suggéré plus haut, cette organisation oblige le lecteur à faire lui-même le travail s'il veut repérer les moments forts de la guerre retenus par la mémoire cinématographique ainsi que les lacunes : la bataille de la Marne, par exemple, à l'inverse de Verdun vite devenu emblématique (*cf.* le colloque de Perpignan de 1995 et la monographie qu'ont consacrée à cette bataille *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 69, 1998, que Véray oublie de citer). De même si l'on voulait faire une recension des passages obligés et thèmes récurrents, dont Véray donne une liste indicative en préambule (p. 8). Peut-être un index eût-il pu suppléer ces manques, mais il est évident qu'on ne peut pas traiter le sujet dans tous les sens.

13 Il y avait un écueil que Laurent Véray n'a pas toujours su éviter : c'est d'aligner une suite de fiches sur les films les uns après les autres et en suivant le même plan, ce qui confère à la lecture une certaine monotonie. Cela donne un style parfois un peu appliqué. Entre le ton distancé de l'historien et celui impliqué du critique qui porte des

jugements, il aurait été préférable d'opter pour le premier. Heureusement, il y a une ligne directrice qui court du début à la fin de l'ouvrage.

14 La réflexion de Laurent Véray sur la Première Guerre mondiale s'inscrit explicitement dans une école de pensée historiographique précise, celle dite « de Péronne ». Cela se voit : le livre a été soutenu par l'Historial de la Grande Guerre – ainsi que par la Cinémathèque de Toulouse – qui sont l'un et l'autre crédités au sommaire. Cela s'explique : Véray a été à l'Université de Clermont-Ferrand l'élève de Stéphane Audouin-Rouzeau, auquel il exprime sa gratitude. Les animateurs et inspirateurs de l'Historial, Audouin-Rouzeau, Annette Becker et Jean-Jacques Becker, sont cités en caution à une demi-douzaine de reprises et ont inspiré la pensée de la guerre de 1914 qui s'exprime dans ces pages. Leur sont empruntées la notion de « culture de guerre », celle de « brutalisation » des conflits, notamment. Mais Véray aurait pu rappeler qu'aujourd'hui, une controverse assez vive oppose les historiens sur les thèses développées par cette école de pensée. Il faut attendre la page 204 (à propos d'un film assez secondaire de J.-L. Hubert) et la conclusion générale pour qu'allusion soit faite aux interprétations qui divisent le milieu. L'« école du consentement », celle « de Péronne », pense que les combattants ont tenu parce qu'ils étaient animés d'une conviction patriotique profonde, alors que l'école « de la contrainte » (défendue notamment par le Montpelliérain Frédéric Rousseau) « insiste sur le système coercitif et propagandiste qui obligeait les hommes à se battre ». Or – et sans trancher dans un débat de spécialistes –, il est certain que le cinéma a été et reste partie prenante dans ces prises de position, et pas seulement depuis que cette confrontation idéologique est apparue au grand jour, c'est-à-dire depuis les années 2000 (voir le dossier paru dans *le Monde* du 11 mars 2006 « Guerre de tranchées entre historiens »), chose que Véray a fort bien vue et démontrée dans son dernier chapitre. On aimerait se demander, à propos de Gance, de L'Herbier, de Poirier, de Raymond Bernard, s'ils ne se partageaient pas déjà d'une certaine façon entre ces deux tendances interprétatives. D'autre part, un équilibre entre les deux écoles aurait peut-être évité des jugements sévères, à la limite de l'incompréhension, sur des films comme *Un long dimanche de fiançailles* ou *Joyeux Noël*, films honorables et significatifs – dont je ne prétends pas pour autant que ce soient des chefs-d'œuvre.

15 Les apports de cette synthèse de Laurent Véray touchent à plusieurs domaines de la connaissance du cinéma et pas seulement du cinéma historique. Elle permet d'abord de retravailler l'iconographie de la guerre. Véray montre d'une part tout ce qu'elle a d'hérité, de contraint, de formaté par des modélisations parfois ancestrales : voir la belle démonstration sur *Une Page de gloire* de Léonce Perret (p. 32) et d'autres films de la première période, marqués par l'imagerie de la guerre d'avant, celle de 1870, et par la peinture d'histoire – on pense à ce qui a été démontré de manière similaire à propos de Griffith, pour les combats de *Naissance d'une nation*. Cela donne à Véray l'occasion d'une petite passe d'armes avec Hélène Puiseux (*Figures de la guerre*) : lui ne croit pas, comme elle, que l'existence du cinéma ait rendu caduques les représentations traditionnelles.

16 Véray reprend d'autre part ce qu'il avait déjà souligné dans son étude des actualités : la part de l'invisible et de l'irreprésentable dans toute tentative de rendre compte de l'expérience de la guerre, invisibilité à laquelle on supplée en faisant appel à la mise en scène, et cela dès le début. D'où le rôle déterminant des films de fiction dans la construction de la mémoire commune.

17 Véray a eu en outre l'idée excellente de sortir du corpus strict du film de guerre et montre comment les images de fiction ont été influencées par celui-ci, et en retour ont pu modéliser les représentations de la guerre : la fameuse séquence des gaz dans *les Vampires* (p. 39), ou les scènes de vendange dans *Vendémiaire* (p. 53) (à propos duquel il aurait pu citer l'étude parue dans *1895*, hors-série Louis Feuillade, 2000) renvoient clairement à l'actualité de guerre, ce qui permet de proposer de ces films une lecture moins conventionnelle. De même, il était pertinent d'intégrer *la Chambre verte* de Truffaut (p. 188) (sans oublier tout ce que ce beau film doit à sa source littéraire !) comme révélateur du culte des morts dans les années 1920 et comme expression d'une sensibilité nouvelle des années 1970. Il n'était pas obligé, pour autant, de faire allégeance à la « Nouvelle vague », courant qui n'a guère traité du sujet qui nous occupe ! Le beau film de Rouffio *l'Horizon*, que Marcel Oms a été le premier à défendre, n'en relève aucunement. Cette révérence obligée à la doxa *Cahiers du cinéma* est-elle la raison qui pousse Véray à se montrer si injuste à l'égard de Tavernier ? *La vie et rien d'autre* est pourtant l'un de ses meilleurs films, sinon l'un des plus subtils, en tout cas l'un des mieux interprétés, et *Capitaine Conan*, auquel Véray reconnaît la fonction historique de film-pivot, l'un des plus originaux. D'ailleurs, pourquoi ne pas avoir fait à cette occasion la mise en rapport avec *la Guerre sans nom*, assurément l'une des meilleures choses qu'ait faites Tavernier et document des plus significatifs de l'entrée dans l'ère du témoignage ? Sévérité peu compréhensible aussi à l'égard des *Hommes contre* de Francesco Rosi, sauf à admettre que la grille marxiste serait définitivement frappée d'indignité…

18 Véray a su démontrer que l'histoire des représentations ne se limite pas à des études de contenu. Il montre ainsi que la représentation de l'Allemand change beaucoup entre les années 1920 et les années 1930 et, dans ces deux décennies, est l'objet d'un traitement presque antinomique en Europe et aux États-Unis. Intéressante aussi est l'évolution du débat sur la représentation de la violence qui voit finalement s'imposer la manière américaine, de Griffith à Spielberg en passant par Kubrick : c'est le seul argument qui rende admissible la présence sur la couverture du livre d'une photo de Kirk Douglas dans *les Sentiers de la Gloire*, qui ferait sinon cliché, mais qu'il faut donc comprendre comme signe de l'américanisation inéluctable des formes de représentation de la guerre au cinéma. À cet égard, relevons l'hypothèse très intéressante du triomphe de la conception muséale anglo-saxonne (type *Imperial War Museum*) sur la française (l'*Historial* de Péronne), dont il décèle la marque dans les films récents de Jeunet et Caro.

19 L'étude des représentations passe donc nécessairement par l'histoire des formes. C'est l'un des apports majeurs dont on peut créditer l'étude de Véray.

20 Au point de vue de l'histoire spécifique du cinéma, il propose une juste révision de la place à faire aux cinéastes français qui ont su acclimater la vision américaine de la guerre en en donnant une version propre : réhabilitation intéressante de Léon Poirier et de Raymond Bernard, en particulier.

21 Plus subtilement encore, Véray met en lumière une lignée de films qui ont choisi le passage par l'allégorie, comme *Rose France, Niemands Land,* ou *J'Accuse.* Les deux passages consacrés à L'Herbier (pp. 74 et sq) et à Gance (pp. 77 et sq.), très documentés, mettent les choses au point et révisent un certain nombre d'idées reçues. Ce sont parmi les moments les plus inspirés du livre. Il est vrai que l'auteur est sur un terrain qu'il a plusieurs fois exploré.

22 La guerre de 1914 fut indiscutablement « l'événement fondateur du vingtième siècle » et sa mémoire reste encore sensible près d'un siècle après sa fin. Doit-on pour autant y voir « la métaphore de toutes les horreurs du siècle » ? Chaque historien a tendance à revendiquer ce triste privilège pour la période qu'il étudie, guerre de Sécession, guerre d'Espagne, Deuxième Guerre mondiale… Ce qui demeure important à faire et qu'un travail comme celui de Laurent Véray aide à démêler, c'est de repérer l'ancrage originel des images et des scènes emblématiques et ce qui leur a été ajouté venant d'ailleurs. À ce travail le cinéma a contribué au premier chef. L'histoire de cet art a donc des choses essentielles à dire sur la construction de cette mémoire.