1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

74 | 2014

Varia

Guerre(s) : 14/44

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4893>

DOI : 10.4000/1895.4893

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 9-11

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« Guerre(s) : 14/44 », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4893>

Guerre(s) : 14/44

« Guerre et cinéma », ce binôme peut s'entendre, on ne le sait que trop, de diverses manières. Au-delà de l'exploitation des représentations que le cinéma donne de conflits qui sont soit contemporains des tournages (Griffith ou Gance pendant la guerre de 1914-1918), soit proches (l'entre-deux-guerres voit se développer un genre « films de guerre » qui va du patriotisme au pacifisme dans plusieurs pays belligérants ; l'après Deuxième Guerre jusqu'à nos jours connaît à son tour une production considérable de reconstitutions ou d'évocations), soit encore situés dans l'histoire éloignée (antique, médiévale ou autres), cela peut aller de la niaiserie affichée selon laquelle « le cinéma aime la guerre », parce qu'elle est spectaculaire¹, à une ontologie du rapport de l'arme et de l'œil qui culmine dans une « logistique de la perception »². La première formule fait fond sur une rassurante tautologie et se complait dans la redondance de ses motifs définis chacun de la même manière, comme des « effets » – si possible « spéciaux ». La seconde prend les choses à la racine et la guerre comme spectacle ou le spectacle de la guerre en sont l'une des conséquences. Plus profondément il y a des dispositifs de vision, de visée, de cartographie, une place assignée au regardeur appareillé – celui qui filme – et au spectateur. Renoir commence la guerre de 1914 dans la cavalerie, il la poursuit dans l'aviation et photographie le champ de bataille avec une chambre. *La Grande Illusion* part de là, de cette contradiction entre le terrain qu'on arpente ou qu'on habite, simplement, et l'image qu'en donne – plane, géométrique, susceptible de servir à calculer des mouvements de troupes, des bombardements –, la photographie aérienne, puis le radar et tous les dispositifs mis au point depuis, y compris virtuels. Les hésitations de Maréchal devant les tirages que lui présente de Boieldieu se retrouvent dans l'effarement du berger catalan de *l'Espoir* et Grémillon – qui venait de réaliser *le Ciel est à vous* – choisit, à son tour, d'interroger un charpentier qui a guidé un avion américain pour repérer une batterie allemande dans *le Six juin à l'aube*.

Aujourd'hui le satellite et le drone se partagent la vedette de la *perception militaire* et gagnent tous les secteurs « civils » au titre de produits dérivés (météo, géo-localisation, cultures industrielles épanchages –, *google-map*, etc. et, logiquement, le « monde de l'art » : il est désormais « chic » de mobiliser ces appareils dans les prises de vue des films). Depuis plusieurs années Harun Farocki, seul dans cette radicalité, avait renoncé à faire des images qu'il aurait « mises en scène » et ne s'attachait qu'à reprendre, comprendre, déconstruire celles des dispositifs de vision et d'audition liés à l'exercice de pouvoirs (de police, de surveillance, d'entraînement sportif, de conquête militaire). Son entreprise a poursuivi jusqu'au bout les postulats de Virilio et la démarche de Foucault³.

1. Jean Tulard, « Éditorial », *Revue historique des armées*, « Guerre et cinéma », n° 252, 2008, p. 1.

2. Paul Virilio, *Logistique de la perception I. Guerre et cinéma*, Paris, Étoile, 1984.

3. Voir en particulier son exposition « Weiche Montagen », au Kunsthhaus de Bregenz (2011-2012) et son docu-

On a ici, plus modestement, choisi de rassembler quelques études et deux archives qui s'attachent à des « moments singuliers » des deux dernières guerres *mondiales* – ce terme, pionnier dans la thématique généralisée aujourd'hui de la « mondialisation », serait à examiner – et en interrogent les images à partir de dépouillements d'archives et de mises jour de documents qui renouvellent les objets retenus. Ces derniers demeurent au sein de ce qu'on appelle l'image *documentaire* – fixe ou animée – et l'on peut observer d'emblée la perméabilité entre deux domaines abordés généralement séparément, fût-ce pour des raisons disciplinaires et de spécialisations institutionnelles, le cinéma et la photographie. Mobilité et mixité des professions, des missions, des tutelles, des résultats, emprunts réciproques. C'est pourquoi la photographie prend dans ce numéro une place inhabituelle avec l'examen d'une photographie « iconique », celle du déploiement du drapeau soviétique sur le toit du Reichstag de Berlin en 1945 – due à Evguéni Khaldéi. Mais la généalogie de cette image qu'entreprend Victor Barbat, l'étude de ses variantes et de ses utilisations, déroule, en quelque sorte, un « film » dans le temps et l'espace, démultiplie les acteurs et les protagonistes, amenant à prendre conscience de ce qu'on peut appeler une « construction photographique » qui, pour Khaldéi, inclut la retouche et le photomontage, et dont les usages ne se déploient véritablement que dans les années 1960 dans une perspective tout autant politique que mémorielle. La mise en question de la notion d'auteur se pose ensuite quand le photographe « par excellence », Henri Cartier-Bresson, se révèle cinéaste avec *le Retour* qu'il tourne en 1945 en partie à partir de matériaux dus à d'autres que lui. L'exposition du Centre Pompidou établissait « sur pièces » combien le cinéma avait importé à HCB – assistant de Jean Renoir sur plusieurs films avant la guerre, réalisateur en Espagne aux côtés des Brigadistes et des Républicains. Thomas Tode examine en gros plan ce film, ses conditions de production et son exploitation, jusque dans les remaniements qu'il connaît dans ses « versions » américaine et anglaise. En même temps il montre comment s'articule un point de vue – que les photographies que prend HCB en même temps qu'il dirige ses opérateurs permettent d'établir – et le montage d'images puisées dans le corpus des prises de vue des services cinématographiques de l'armée américaine. C'est également à ces derniers que Jean Grémillon recourt pour figurer le débarquement allié en Normandie dans sa narration du *Six juin à l'aube*, lui-même se réservant des régimes de représentation tout autres engageant à la fois une conception du cinéma écrivant l'histoire (mises en rapports de périodes dissociées dans le temps : un débarquement de 1346) et du cinéma comme travail du deuil (la libération comme catastrophe humaine, animale et végétale, laissant la Normandie dévastée) confrontant à son tour des régimes de perception qui opposent la carte et le territoire, la vue abstraite à 10 000 mètres d'altitude et le vécu des terriens au sol – monuments, animaux, végétaux y compris.

En temps de guerre, l'encadrement des médias de l'image reproductible par les autorités – les préceptes, les instructions, en amont et, en aval, la censure –, s'exerce avec une particulière vigilance

mentaire *War at a Distance* (2003). La réflexion théorique sur la question des drones est notamment engagée par Grégoire Chamayou (*Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013) et un tout récent numéro de la revue *Décadrages* (n° 26-27, printemps 2014) coordonné par Claus Gunti.

dans la photographie et le cinéma documentaires « de guerre », d'autant plus que les armées se dotent, dès la guerre de 1914, de services *ad hoc*. En France c'est en 1915 qu'est mis en place par le ministère de la Guerre un service cinéma et photo. Il s'agit de contrôler la représentation qu'on donne du conflit, de l'ennemi, des conditions de vie des soldats, de l'équipement dont on dispose avec divers enjeux dont certains sont proclamés (l'image donnée aux pays neutres) et d'autres non. C'est ce qu'a étudié Hélène Guillot dans sa thèse, pionnière sur le sujet, et qu'elle continue d'analyser ici à partir d'une série de plaques photographiques interdites (que l'exposition « Images interdites de la Grande Guerre » a montrées récemment au Centre Panthéon Sorbonne⁴). Compte tenu de cet encadrement (thèmes, motifs, proximité, angle), comme des limitations techniques que pouvaient connaître les opérateurs (sensibilité des pellicules cinéma ou des plaques photographiques, dispositions des lieux, des aménagements respectifs des combattants, conditions matérielles diverses) on devrait être amené à mieux ajuster la place qu'on accorde à cette iconographie plutôt que de la livrer (télévision) dans un *effet de présent* des plus trompeurs (couleurs et sons en plus). Le recours aux images « amateur » participe de cette volonté d'en voir « plus », comme si ce deuxième cercle de représentation n'était pas lui-même régi par des règles et des interdits intériorisés par les opérateurs. L'exemple du capitaine Brockmann filmant en 1942-4 sa vie de garnison dans La Rochelle occupée, imaginant même des « fictions » selon les modèles dominants de la narration, le montre à l'envi dans l'étude de Pierre Racine qui s'est attaché à ce fonds privé conservé à l'ECPAD.

Ce numéro de notre revue propose une formule quelque modifiée pour un numéro ordinaire, (varia), puisque l'ensemble des contributions des deux premières parties de la livraison sont focalisées sur un thème, celui des images des deux guerres mondiales « célébrées » cette années 2014 : 14/44. Le comité d'administration de l'AFRHC a en effet renoncé désormais aux numéros spéciaux (non numérotés) comme aux numéros thématiques (numérotés) dont l'édition accusait souvent des retards inhérents sans doute à la nature de leur mode de composition ; la distribution et la vente étaient par là même rendues moins aisées. Il a été décidé que les publications thématiques donneraient lieu désormais à des volumes indépendants (ouvrages). De son côté la revue – comme on a pu déjà le constater dans un passé proche – s'efforcera dans ses numéros courants de réunir des études et/ou des archives qui soient en lien (ainsi récemment la philosophie, la restauration/conservation) afin d'offrir une plus grande cohérence tout en intéressant des lectorats plus spécialisés.

4. H. Guillot (dir.), *Images interdites de la Grande Guerre*, Paris-Rennes, ECPAD-Presses Universitaires de Rennes, 2014. Préface d'Annette Becker.