1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

75 | 2015
Varia

Laurent Véray (dir.), *Le cinéma s'affiche pendant la Grande Guerre*

Compiègne, Festival du Film 2014, 176 p.

François Amy de la Bretèque

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4992>

DOI : 10.4000/1895.4992

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015

Pagination : 174-176

ISBN : 978-2-37029-075-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « Laurent Véray (dir.), *Le cinéma s'affiche pendant la Grande Guerre* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 75 | 2015, mis en ligne le 29 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4992> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4992>

Laurent Véray (dir.), *Le cinéma s'affiche pendant la Grande Guerre*, Compiègne, Festival du Film 2014, 176 p.

Le superbe ouvrage dont il est question ici appartient à un genre précis, celui du catalogue d'exposition. Il a été édité pour accompagner l'exposition d'affiches qui s'est tenue dans le cadre de l'église Saint-Pierre des Minimes pendant le Festival « Le cinéma, témoin de l'histoire européenne » à Compiègne du 4 octobre au 16 novembre 2014.

On doit souligner la qualité de la présentation et des reproductions, en pleine page et en polychromie, de ces affiches qui provenaient de plusieurs institutions patrimoniales et dont beaucoup sont rarement vues. Les affiches de cinéma de cette époque sont toutes des lithographies imprimées « à la pierre » (un petit exposé technique eût été utile). Les couleurs sont très variables d'un artiste, à l'autre, d'une affiche à l'autre, sans parler des maquettes (il y en a quelques-unes, et fort belles, prêtées par le fonds Jérôme Seydoux), qui étaient traitées à la gouache. La qualité de la reproduction leur rend justice. On peut même distinguer le crayonné. Cela fait de ce catalogue un livre d'art autant qu'un document.

Il y a aussi du texte : 55 commentaires d'une pleine page pour chacune des affiches reproduites, auxquelles s'ajoutent les légendes des photographies qui constituent la dernière partie. Ces notices sont de qualité inégale. Laurent Véray, qui assurait la coordination de l'ouvrage, s'est chargé des textes introductifs et d'un certain nombre de notices et a délégué les autres soit à des spécialistes, soit à des étudiant(e)s de master de Paris 3. D'où parfois quelques faiblesses ou approximations. Mais l'ensemble est de bonne tenue.

Il n'était évidemment pas dans la visée de ce catalogue de proposer une synthèse sur son objet, synthèse qui reste à faire. L'affiche de cinéma n'est pas encore un objet très étudié. Ce qui existe sur le marché, ce sont surtout des recueils (ceux de Jean-Louis Capitaine et de Dominique Auzel sont cités, p. 35). Néanmoins, de Roland Barthes à Laurent Gervereau, de la sémiologie à l'histoire, des entrées théoriques ont déjà été explorées.

Ici, dit Véray dans l'introduction, le but est avant tout de mettre les affiches « en relation avec les conditions de leur socialisation », ce qui revient à dire qu'on les traite d'abord en tant que documents historiques. Le contexte historique, c'est la Première Guerre mondiale avec un petit débordement sur l'avant et l'après. Le contexte de la socialisation, c'est « l'arrière » où les films sont vus : un texte de Jean-Jacques Becker présente celui-ci, devenu depuis quelques années un nouvel objet d'histoire.

Le catalogue est divisé en cinq parties à la fois chronologiques et classant les affiches par catégories de production. « *Avant la tourmente* » attire l'attention sur des films à aspect prémonitoire comme *la Mort sur Paris* d'Henri Fescourt (1913) ou simplement transcrivant les angoisses de la « Belle Époque » ou son besoin d'évasion. La partie « *Films patriotiques et Actualités de guerre* » construit un diptyque qui fait sens. Le public se lasse vite des premiers, les secondes sont promues par quelques campagnes d'affiches comme la très intéressante réalisée pour *Nos Poilus en Alsace* sur laquelle je reviendrai. On sait par ailleurs que la censure veillait, les affiches elles-mêmes devaient se soumettre à son autorisation. Pour présenter « *Se divertir au cinéma* », Laurent Véray fait justice de l'argument trop simpliste voulant que le public, passés quelques mois, éprouvait le besoin de voir ailleurs : il fait une place au détournement (le péri-scope de Rigadin) et montre que le besoin de se faire une idée de la violence de la guerre se satisfaisait avec les films américains, alors en passe d'envahir les écrans français. Mais l'actualité de guerre fait parfois un retour masqué en 1916 et 1917, avec des films comme *les Gaz mortels* et *la Zone de la mort* de Gance. « *En finir avec la guerre* » se situe juste avant et juste après l'armistice. Véray oppose avec juste raison la vision française (européenne), qui se détourne de la représentation de la violence, et la vision américaine : les Américains, arrivés tard dans le conflit et juste pour la victoire, donnent des représentations plus directes qui parfois se heurteront à la censure française. Ils reprennent les antennes anti-germaniques du début de la

période alors qu'elles ont disparu des films français. Leurs affiches sont d'ailleurs de conception bien différente, même pour la sortie française des films importés sous un titre traduit. Une place à part est faite – à juste titre – à *Shoulder Arms* (*Charlot soldat*), mais le film est ici représenté par une affiche de sa reprise en France dans les années 1920, ce qui ôte un peu de sa portée. La cinquième partie « *Aller au cinéma en 1914-1918* » est consacrée aux photos de salles. Les documents reproduits proviennent de plusieurs fonds : ECPAD, Musée Albert Kahn, BHVP surtout. Ils ne représentent que Paris, c'est à remarquer. D'excellente qualité, très bien documentées (pour la partie Albert Kahn surtout), ces photos donnent une énorme quantité de choses à voir et mériteraient à elles seules une vraie thèse. Jean-Jacques Meusy, ici sollicité, a déjà largement déblayé le terrain d'étude des salles.

Faisant ce parcours historique, le catalogue nous fait aussi faire un parcours d'histoire du cinéma. On découvre des films « recyclés » comme *la Patrie avant tout*, film Pathé de 1912, rebaptisé en 1914 *Honneur et Patrie* et doté d'une affiche nouvelle où apparaît la cathédrale de Reims en flammes. De même *Cœur de soldat* (1915) transfère un épisode de guerre coloniale de 1892 dans le contexte actuel. Il faut rappeler que, dans plusieurs cas, l'affiche est tout ce qui reste du film, aujourd'hui disparu, comme *Fifi Tambour* de Feuillade (1915), ce qui oblige à une certaine prudence dans le commentaire ; néanmoins, comme support médiatique, elle a rempli une fonction sociale qui garde sa pertinence. D'autres films sont difficiles à identifier : le film Pathé *Mourir pour la patrie* (non daté) serait *Maudite soit la guerre* d'Alfred Machin, recyclé lui aussi, mais seul Lacassin le dit, en fonction de quelles sources ? et aucun catalogue ne le répertorie.

On voit par ailleurs la promotion lente des réalisateurs et des comédiens et comédiennes, dont les noms apparaissent peu à peu à l'affiche. André Antoine est le premier à bénéficier de ce privilège, avec même son portrait en médaillon sur l'affiche des *Frères Corses* (1916). Enfin, les reproductions

d'affiches-programmes contenant l'organisation de la soirée constituent une formidable information, comme le savent déjà ceux qui ont travaillé sur le cinéma des premiers temps.

On peut entrer dans ce catalogue par une autre porte, celle de l'iconographie. L'affiche confirme ce que l'étude d'autres moyens d'expression montrait déjà : on se réfère d'abord à la guerre d'avant, celle de 1870, et donc aux habitudes de représentation qu'avait prises la peinture d'histoire ou la gravure (voir Hélène Puiseux) : *Épisode sanglant dans la maison tragique* d'Andréani (1913) en apporte une démonstration évidente, mais dans plusieurs films patriotiques réalisés alors que la guerre a déjà éclaté, ce tropisme se retrouve parce que, dit Véray, les réalisateurs, éloignés du Front, n'ont aucune idée de sa réalité. *Le Fusil de bois* du même Andréani (1915) montre un intéressant exemple de la réutilisation d'une rumeur (un enfant tué par les Boches parce qu'il portait un fusil de bois). Il est à noter que le cinéma réagit sur le vif à ces bruits. Aussi, je m'étonne que le commentaire de *Patrie* de Capellani (1917), qui adapte une pièce de Victorien Sardou se passant à Bruxelles pendant le soulèvement des Pays-Bas contre Philippe II d'Espagne, n'ait pas fait le rapport avec la Belgique occupée dont le sort impressionna tant les esprits ; la scène choisie pour l'affiche de *Vendémiaire* de Feuillade (1918) se situe elle aussi dans les territoires occupés du Nord alors que ce n'est qu'un épisode secondaire d'un film qui se déroule en Languedoc.

L'organisation des affiches, le style propre des affichistes – dont les noms et la carrière sont toujours précisés – font entrer dans une autre dimension qui est celle de l'histoire de l'art. On voit certains s'approcher du naturalisme, pour ne pas dire de l'hyperréalisme ce qui serait anachronique : *Nos Poilus en Alsace* (1915) présente un portrait à la Murillo, ou à la Daumier, avec une foule de détails pittoresques, outrepassant largement le réalisme de l'image cinématographique. D'autres s'approchent de la stylisation géométrique de l'avant-garde, comme la très belle réalisée par

Jean Don, plasticien roumain, pour *Rose-France* de Marcel L'Herbier (1918), déjà presque Art-Déco. Mais Véray observe que l'Herbier est de ceux qui cherchent à « transformer les supports publicitaires en objets de création ». Pendant ce temps, on en voit qui reviennent à une esthétique *modern'style*, tel Emilio Vilà pour *Volonté* de Pouctal (1918). Souvent aussi l'iconographie et son traitement restent dans les voies traditionnelles des images en aplats et de la « ligne claire », pour risquer un autre anachronisme. Adrien Barrère, le plus fameux affichiste de Pathé, et E. Villefroy, celui de Gaumont, se situent du côté de ces « images anciennes ». On trouve encore des marques très visible du temps synthétique des peintures de bataille et des panoramas du XIX^e siècle : *le Passeur de l'Yser* (1915) des Ateliers Faria en fournit un magnifique exemple. Les affichistes des films de Gance optent résolument pour les voies anciennes de l'allégorie et du symbole (le Gaulois de *J'accuse* illustré par Francesco Tamagno). D'autres fois, l'affiche illustre un instantané, copié d'un photogramme du film.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la dimension de sociologie historique que ces documents charrient. Véray en donne une démonstration dans ses études de *la Femme française pendant la guerre*, film de propagande de 1918, de *la Suprême Épopée* de Desfontaines (1919) où l'on voit deux veuves et un orphelin encadrer un registre relié ou une stèle de cimetière, et de *la France avant tout* d'Andréani (1915) (autre film perdu), magnifique allégorie de l'Union Sacrée et de la réconciliation des classes et des idéologies : un ouvrier au foulard rouge, un officier en uniforme, un bourgeois en chapeau et un curé en soutane avancent vers le spectateur bras dessus bras dessous paraphrasant en quelque sorte la scénographie du célèbre tableau de Delacroix.

Le livre s'achève par une précieuse série de notices des collections d'affiches dans les institutions patrimoniales.

François Amy de la Bretèque

Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *les Histoires de René Allio*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, 326 p.

Ce volume collectif, publié à l'initiative de trois universitaires de Paris 1 (la troisième signant une bonne partie des textes), tient lieu de catalogue de l'exposition au Museum d'Histoire Naturelle et d'actes (partiels) du colloque scientifique qui l'a accompagnée à l'automne 2013 (voir *1895 revue d'histoire du cinéma* n° 74, pp. 145-146). Mais il se présente en fait comme une mise au point des recherches en cours, ou à conduire, sur un cinéaste important, injustement négligé depuis sa disparition en 1995.

Pourquoi avoir situé une exposition sur un cinéaste dans ce lieu inattendu ? C'est que René Allio, qui avait déjà été l'instigateur de la construction de plusieurs lieux théâtraux – le théâtre de plein air d'Hammamet en Tunisie et le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers –, fut associé en 1987 par Paul Chemetov (dont le témoignage figure dans le livre) au projet de rénovation de la Galerie de zoologie du Museum. Allio vit tout de suite une parenté avec son expérience de décorateur de théâtre, pour Roger Planchon en particulier, et une occasion d'exprimer son intérêt pour l'histoire, cette fois sur la très longue durée. C'est ainsi que naquit la nef de la Grande Galerie de l'Évolution. Nicolas Philibert, son fidèle assistant, témoigna de l'entreprise dans *Un animal, des animaux*. Le musicien Georges Bœuf fut chargé de la mise en espace sonore (voir son témoignage à la journée d'Aix). Inaugurée en 1994, 2014 marquait son vingtième anniversaire. Il fut décidé de la restaurer pour l'occasion et les auteures sus-nommées eurent l'idée d'y associer cet événement autour du cinéaste. Le visiteur pouvait donc faire une expérience originale en parcourant d'abord la Grande Galerie, dont Fabienne Galanger-Quérat donne ici un commentaire, avant de rejoindre au deuxième étage les salles où étaient exposés des documents de toute la carrière d'Allio.