

## Cinéma et histoire

### Reconstruire le temps, ressentir l'histoire

Zoé Protat

---

Volume 27, Number 2, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33349ac>

[See table of contents](#)

---

#### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

#### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

#### Cite this article

Protat, Z. (2009). Cinéma et histoire : reconstruire le temps, ressentir l'histoire. *Ciné-Bulles*, 27(2), 40–49.

# Reconstruire le temps, ressentir l'histoire

ZOÉ PROTAT

Cinéma et histoire : deux objets d'étude qui s'affrontent et passionnent. La science humaine qu'est l'histoire et le langage artistique qu'est le cinéma présentent des liens aussi manifestes que contestés. Depuis l'invention du cinématographe, les créateurs n'ont eu de cesse de filmer, de recréer et de commenter l'histoire. Qu'ils expriment de manière consensuelle une interprétation historique largement acceptée ou qu'ils réinterprètent les événements dans une perspective polémique allant à l'encontre du discours dominant, qu'ils le fassent à travers une approche documentaire ou fictionnelle, les films historiques offrent plusieurs avenues aux cinéastes qui souhaitent revisiter le passé récent ou lointain.

Dès les débuts du cinéma, les films historiques connurent un succès populaire. Les historiens, eux, se montrèrent plus circonspects. De longues décennies durant, ils vont boudier les images cinématographiques qu'ils jugent au mieux divertissantes, mais vides de sens, pauvres en information, partisanes, voire carrément mensongères. Il faudra attendre les années 1970 et une véritable révolution de la discipline historique pour que le cinéma soit considéré comme un document valable dans le cadre d'un travail sur l'histoire. À cette époque profondément militante, on exploite le film historique afin de redéfinir la vision du passé.

Le changement sera particulièrement palpable en ce qui concerne certains événements récents appartenant à l'« histoire du temps présent ». Progressivement, les rapports complexes et perméables entre cinéma et histoire se définissent et s'explicitent davantage. Il devient clair que le duo cinéma-histoire génère davantage qu'une collection d'images vraisemblables ou qu'un catalogue d'informations factuelles servant de toile de fond à une intrigue fictionnelle. Certains cinéastes se font un devoir d'aller au-delà de la simple reconstitution en réfléchissant, dans un même temps, sur le médium artistique et la discipline historique. Le cinéma se transforme alors en une forme artistique proposant plus qu'une simple imitation machinale et réaliste du passé : il devient le cadre d'une expérience originale et sensible de l'histoire.

## L'histoire au cinéma : une évidence ambiguë

Le cinéma présente des affinités étroites avec la représentation de la réalité. Inventé à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il incarne l'aboutissement d'une quête du réel qui caractérisa son époque. Tout au long du siècle, les explorations se sont enchaînées : révolution réaliste en peinture avec Courbet, littérature naturaliste avec Zola, invention et diffusion de la photographie. Aux possibilités mimétiques inédites de cette dernière se greffe bientôt le cinéma, art des images en mouvement (puis bientôt des sons), qui devient rapidement le témoin privilégié de la « représentation ». Qui dit représentation dit événements, personnalités, histoire : pour la première fois, il est possible d'obtenir une image vivante et quasi immédiate de la réalité. Par leurs qualités intrinsèques, les images cinématographiques se trouvent ainsi convoquées afin de reproduire, d'interpréter et de faire ressentir les méandres de l'histoire.

Le film historique est un genre qui existe depuis les premiers balbutiements du cinéma, par exemple **L'Exécution de Marie Stuart** d'Alfred Clark (1895). Le XX<sup>e</sup> siècle est celui de la prolifération des images. Depuis ses débuts, il a été abondamment représenté : d'abord photographié, puis filmé, enregistré, et enfin décrit en images mouvantes et en sons synchrones. La société moderne devient davantage dominée par l'audiovisuel et le développement incessant de nouvelles techniques donne naissance à un véritable « empire de l'image ». Avec l'avènement de la télévision, le triomphe de ce pouvoir est total. Pendant plusieurs décennies, l'adage voulant qu'« une image ne mente pas » sera accepté *de facto*. Dès son avènement, le cinéma produit en masse archives, reportages et fictions. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il s'agissait d'images d'actualités cinématographiques qui firent office de documents : le cinématographe était alors convoqué pour reproduire et diffuser certains événements jugés dignes de passer à l'histoire. Dans une mesure d'abord toute relative, puis de plus en plus affirmée, cérémonies, manifestations politiques ou visites de chefs d'État furent filmées. Le principe de l'enregistre-



La Passion du Christ de Mel Gibson – PHOTO : PHILIPPE ANTONELLO

ment, caractéristique de la technique cinématographique, était pour le public une garantie de vérité : cette « valeur d'enregistrement » incarne un premier lieu d'ancrage entre histoire et cinéma.

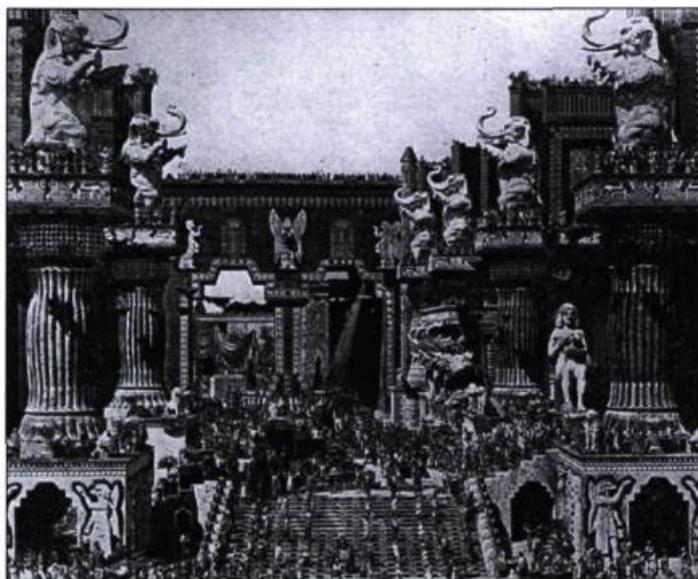
Si cela semble aller de soi en ce qui concerne le documentaire, il n'en va pas de même en fiction où cela paraît plus paradoxal. Comment, se demande-t-on, une œuvre cinématographique de fiction, avec une trame, des personnages et même des faits imaginaires, peut-elle revendiquer un propos historique et chercher à interpréter, voire influencer le cours de l'histoire? La fiction demeure néanmoins un terrain privilégié pour aborder l'histoire. Apparu après la littérature historique, extrêmement populaire depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, le film historique incarne de nouvelles possibilités de « fictionnalisation » de la réalité. Comme l'affirme Marc Ferro, historien et théoricien du cinéma, « ainsi, avec des faits imaginaires, l'artiste retranscrit le vrai, rend l'histoire intelligible »<sup>1</sup>. Les images cinématographiques rendent l'histoire proche, vivante. Le pouvoir de l'image est ici capital : comparée à l'écriture, elle crée une proximité et une identification plus immédiate. Dans ce processus de « fictionnalisation » de

l'histoire, le cinéma se révèle, mieux que tout autre média, apte à susciter d'authentiques expériences collectives. Il prendra une place prépondérante au XX<sup>e</sup> siècle, parfois au détriment des autres expressions artistiques (littérature, théâtre).

Le contexte de création du film historique de fiction présuppose un premier ancrage historique non négligeable. Le cinéma étant une industrie à grande échelle, les films issus de la production de masse sont généralement représentatifs d'un moment et d'un lieu donnés. Le contexte historique peut expliquer la popularité d'un thème ou, au contraire, son absence. Le film de fiction peut ainsi être considéré comme un indice de l'esprit du temps, des goûts, des inclinaisons ou des revendications d'une époque, dans des circonstances déterminées : « [...] grâce à son caractère populaire et accessible à tous, le cinéma de fiction pourra servir de révélateur privilégié des codes culturels d'une époque donnée, des mythes dont se nourrissent les croyances collectives, des modes de pensée et des normes de moralité dominants<sup>2</sup>. » Aussi, s'il est déjà présent en ce qui concerne le passé lointain, l'effet d'identification provoqué par l'image s'accroît davantage lorsqu'il est question d'histoire très proche ou même d'actualité.

1. FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*, coll. « Folio Histoire », Paris, Gallimard, 1993, p. 211.

2. SAND, Shlomo. *Le XX<sup>e</sup> Siècle à l'écran*, « XX<sup>e</sup> Siècle », Paris, Seuil, 2004, p. 468.

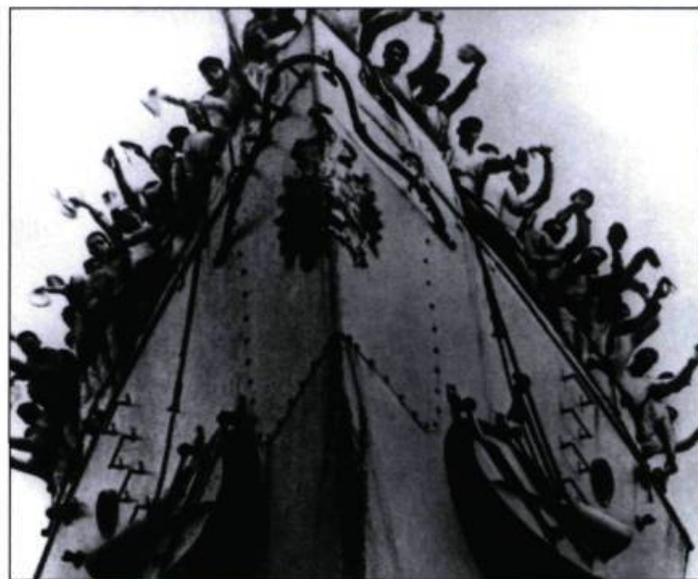


Naissance d'une nation de D. W. Griffith

### Un regard « documentaire » ?

Cet effet fondamental de véricité de l'image est au cœur des rapports entre cinéma et histoire. Cette qualité redoutable a été rapidement exploitée selon une double tendance. Les films furent souvent récupérés par un État afin de réaliser des œuvres de propagande d'une redoutable efficacité. Ils ont été, à maintes reprises, utilisés par les créateurs en tant qu'outil de contre-pouvoir. C'est là une façon de faire qui perdure de nos jours. Dans les deux cas, il est facile de soupçonner une tendance à la manipulation des images elles-mêmes ou, plus généralement, de la réalité des faits.

Ainsi les actualités cinématographiques, si populaires avant l'avènement de la télévision, étaient souvent sémantiquement orientées par le montage ou encore réinterprétées *a posteriori*. On sait aujourd'hui que la célèbre sortie des usines Lumière fut complètement chorégraphiée et rejouée à plusieurs reprises; il en va de même pour les fausses actualités « arrangées » par Georges Méliès. Les reconstitutions d'événements historiques, une pratique courante au début du XX<sup>e</sup> siècle, sont symptomatiques d'une recherche d'effet de réalité à travers des créations plus vraies que nature. La nature est par définition en mouvement, donc imprévisible et confuse : face à ce désordre, la tentation est grande d'« harmoniser » l'image afin de créer de toutes pièces une représentation plus ordonnée, mais néanmoins crédible, de la réalité. Ces images « documentaires » cultivant l'ambiguïté revendiquaient parfois d'être en partie vraies, voire d'être totalement fausses, tout en conservant paradoxalement une certaine valeur. À ce titre, l'exemple de la série d'actualités américaines *The March of Time*, qui connut ses beaux jours dans les années 1930 et 1940, est particulièrement révélateur. Selon une techni-



Le Cuirassé Potemkine de Sergueï M. Eisenstein

que en vogue à l'époque, la plupart des images étaient trafiquées; le directeur du *Time*, Henry Luce, récusait cependant le terme de « reconstitution » pour mieux revendiquer l'expression *fakery in allegiance to the truth*<sup>3</sup> — du faux obéissant à la vérité! Étonnamment, de telles déclarations n'entravèrent nullement la renommée de ces images iconiques. Orson Welles ne se priva pas de parodier allégrement le style de *The March of Time*, devenues *News on the March*, dans une célèbre séquence de *Citizen Kane*.

Devant l'ambiguïté des images historiques « documentaires », la supposée réalité objective de la valeur d'enregistrement fut rapidement contestée. Les historiens se montrèrent particulièrement prudents sur cette question. L'intérêt des liens entre le cinéma et l'histoire fut ainsi longtemps ignoré, voire totalement nié par cette discipline qui n'envisageait pas le cinéma comme une référence pertinente. Cette réticence s'explique par divers facteurs. Le principal serait l'hégémonie de l'écriture en histoire : traditionnellement, cette dernière favorisait les sources écrites, jugées plus sûres et plus légitimes que les images. Celles-ci souffraient, et souffrent encore souvent, de dévaluation par rapport à la véricité et surtout à la stabilité des archives écrites. Pour la majorité des historiens, le cinéma était perçu comme une machine à divertissement destinée à abêtir plutôt qu'à instruire. Certains y voyaient également une industrie à la solde du pouvoir ou encore une simple « reproduction en images », illustration plus ou moins fidèle de faits déjà connus et explicités par la science historique. De plus, les historiens émettaient des réserves (parfois légitimes) sur les procédés de falsification de la vérité de l'image : manipulations du montage, hasards de la prise de vue, etc. Finalement, l'émotion provoquée par le film, souvent

3. NINEY, François. *L'Épreuve du réel à l'écran – Essai sur le principe de réalité documentaire*, « Arts cinéma », Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 33.

jugée « primaire », semblait mal s'arrimer à une démarche scientifique principalement caractérisée par une réflexion analytique distanciée.

### Le spectacle de l'histoire

Malgré le dédain affiché par un certain public érudit, la véracité des images cinématographiques continuait de fasciner les foules. Les plus simples actualités, qui avaient pourtant pour but premier d'informer, transportaient la population au point même de créer parfois des effets de panique. Les créateurs furent, bien entendu, très inspirés par la capacité des images à impressionner le public. Aussi, il n'est pas étonnant que les premiers films à grand déploiement fussent des fresques à saveur historique. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, le public pouvait s'extasier devant des superproductions glorifiant un passé légendaire. Ces films abordaient le plus souvent une histoire lointaine, souvent aux confins du mythe, dont la reconstitution nécessitait des moyens pharaoniques. Les œuvres reprenant des épisodes de la *Bible* tinrent rapidement le haut du pavé. Le premier film sur le Christ, en date de 1898, inaugure une longue série de drames bibliques qui se poursuivra jusqu'à la très controversée **Passion du Christ** de Mel Gibson (2004). Respectivement sortis en 1912 et 1914, **Quo Vadis?** d'Enrico Guazzoni et **Cabiria** de Giovanni Pastrone établirent les premiers records de production : des longs métrages de plus de deux heures, des décors somptueux et des centaines de figurants au service de scénarios d'« aventure » à la fidélité historique variable. Ces films préfigurent les superproductions américaines comme **Les Dix Commandements** (1923) ou encore **Ben Hur** (1925). L'entre-deux-guerres donna ainsi naissance au premier âge d'or de la reconstitution historique antique ou biblique, désignée comme « péplum ». Ce genre s'épanouira dans les années 1950-1960, principalement en Italie et à Hollywood, avant de disparaître après les catastrophes financières que constituèrent **Cléopâtre** (1963) et **La Chute de l'empire romain** (1964). Généralement dédié au pur divertissement, le péplum ne produira que quelques rares films de qualité (**Spartacus**, une commande au jeune Stanley Kubrick en 1960, fait figure d'exception). Qui plus est, l'intérêt historique de ces films demeure limité : rien de nouveau pour convaincre les historiens d'aller au cinéma.

Durant la période du cinéma muet, on assista à l'éclosion de plusieurs classiques qui donneront ses lettres de noblesse au film historique. Aux États-Unis, l'œuvre de D. W. Griffith provoqua la première querelle historico-filmique et passionna les foules, tout en révolutionnant les techniques cinématographiques. **Naissance d'une nation** (1915) et **Intolérance** (1916) sont sans conteste des jalons de première importance dans l'univers du film historique. En exploitant le potentiel dramatique de la guerre de Sécession, **Naissance d'une nation** touchait d'emblée un sujet sensible. Affichant une durée inhabituelle de plus de trois heures

et un budget en conséquence, le film fut un immense triomphe populaire et conserva le titre de plus grand succès de l'histoire du cinéma jusqu'en 1939, année où il fut déclassé par **Autant en emporte le vent**. Sur le plan technique, Griffith tranchait nettement avec ses contemporains en exploitant plusieurs innovations importantes : la structure en *flash-back*, la mise en scène dynamisée par de nombreuses variations dans les échelles de plan et l'exploitation des mouvements de caméra. La nouveauté la plus impressionnante était cependant le montage alterné. Encore balbutiant dans les années 1910, ce procédé se révélait particulièrement utile dans la mise en rapport du déroulement d'une trame narrative fictionnelle avec des événements historiques réels. La conjugaison de tous ces éléments fit de **Naissance d'une nation** un véritable chef-d'œuvre, malgré le parti pris idéologique contestable affiché par le réalisateur. Adoptant clairement le point de vue sudiste, la vision de Griffith d'une histoire fortement liée aux tensions raciales divisa public et historiens. Les personnages d'esclaves noirs (interprétés par des acteurs blancs grossièrement maquillés) de même que l'affiche représentant un chevalier du Ku Klux Klan firent scandale. Des émeutes éclatèrent à la sortie de certaines projections, ce qui entraîna l'interdiction partielle du film dans plusieurs villes américaines. Griffith se défendit en affirmant s'être inspiré de théories vérifiées et établies, mais sa véritable rédemption eut lieu l'année suivante avec la réalisation d'un second film historique à grand déploiement, **Intolérance**. Cette nouvelle épopée, authentique plaidoyer de repentance du réalisateur, propose une action déclinée sur quatre époques (la Babylone antique, la passion du Christ, la Saint-Barthélemy, la répression des grèves par les grands patrons au début du XX<sup>e</sup> siècle), le tout afin d'illustrer le concept d'intolérance à travers les âges. Cette œuvre monumentale, qui faisait des merveilles avec le pouvoir du montage parallèle, fut cependant un échec commercial et entraîna la faillite de la maison de production de Griffith.

Malgré ces controverses, les films de Griffith inspirèrent de nombreux cinéastes, notamment le Français Abel Gance qui, dès 1921, eut le projet de consacrer une série de six films à Napoléon. Ce projet sans précédent est l'une des plus grandes épopées du cinéma muet. La biographie d'un personnage illustre demeure un classique du film historique. En suivant la trajectoire d'une personnalité, le film peut introduire une série d'événements et de faits ou tracer le portrait d'une époque, tout en prenant certaines libertés avec l'histoire afin de nourrir la fiction. Si plusieurs personnalités célèbres (artistes, scientifiques, sportifs) peuvent y être abordées, le film historique n'est jamais aussi efficace que lorsqu'il prend pour sujet un homme politique. L'œuvre de Gance en constitue l'un des premiers exemples. De plus, contrairement à une majorité de créateurs envisageant la biographie selon une approche classique, la démarche de Gance se distinguait par son avant-gardisme et une tendance à la surenchère technique. Son **Napoléon** était en effet destiné à être projeté simultanément sur trois

écrans, permettant la triple vision d'une même scène ou la projection simultanée de trois scènes différentes. Une première version du film fut achevée en 1927. Une durée de plus de trois heures et une projection en triptyque ne parvinrent pas à convaincre le réalisateur, qui ne cessa de remanier son film, demeuré à l'état de « chantier » tout au long de sa carrière. On en fit une version sonorisée en 1935, une nouvelle version en 1971 (il y eut même des projections sur triple écran avec orchestre symphonique dans les années 1980, entre autres à la Place des Arts de Montréal) et de nouveaux montages furent réalisés dans les années 2000. Autant de figures pour un projet monstre qui, en définitive, n'atteignit jamais ses objectifs.

### L'histoire en marche

À la même époque, en Union Soviétique, les réalisateurs favorisent les films voués à l'examen d'une histoire récente. La raison principale en est, bien entendu, le gouvernement communiste qui encourage les œuvres à caractère militant. Lénine considère le cinéma comme l'art le plus important et en fait un instrument privilégié de l'appareil politique dans la tâche colossale d'éducation des masses. La majorité des films réalisés sous le règne des tsars ayant disparue, toute l'industrie est à reconstruire après la révolution. L'État nationalise le cinéma par décret en 1919 et passe des commandes à des cinéastes engagés spécialement pour servir la cause du Parti et participer à l'effort populaire. Fatalement, la mission de ces artistes « officiels » est étroitement jumelée à l'écriture de l'histoire : valorisés et bien financés, mais aussi contrôlés et censurés, ces films permettent la diffusion à grande échelle de la nouvelle idéologie sur un immense territoire dont la majorité de la population est rurale et analphabète. L'histoire passée étant celle d'un régime honni, le cinéma servira à exalter le passé récent et le communisme triomphant. Pendant une dizaine d'années, le cinéma soviétique proliférera ainsi et, avec lui, une certaine vision de l'histoire notamment incarnée par les films de Sergueï M. Eisenstein, réalisateur chéri du Parti jusqu'à ce qu'il tombe en disgrâce. Il réalise son premier film en 1924 : dramatisation des revendications ouvrières sous le régime tsariste, **La Grève** tient à la fois de la propagande et de l'avant-garde. Tout comme Griffith aux États-Unis qui l'inspira grandement, Eisenstein tire parti des possibilités expressives du montage. Le langage du réalisateur, extrêmement dynamique et basé sur le montage des attractions, sera ultérieurement qualifié de « cinéma-poing ». L'année suivante, Eisenstein s'attelle à une commande du gouvernement pour célébrer le 20<sup>e</sup> anniversaire de la révolution avortée de 1905 : ce sera **Le Cuirassé Potemkine**, chef-d'œuvre qui, littéralement, « fera » l'histoire. Bien que basée sur des faits réels, l'action de ce film fait la part belle à l'imaginaire et aux épisodes dramatiques. La vérité de l'histoire, récente et confuse, s'en retrouve fortement influencée par une idéologie politique qui dicte le sens à donner aux images. Au final, **Le Cuirassé**

**Potemkine** ira au-delà de tous les espoirs des politiques en établissant de manière durable la version « officielle » d'événements historiques pourtant controversés.

Un peu plus à l'ouest, la pure propagande se mêle à l'avant-garde cinématographique lorsque Hitler s'adjoint Leni Riefenstahl. La jeune actrice et réalisatrice fait déjà partie de la relève cinématographique allemande lorsque le nouveau chancelier lui propose de filmer le congrès du Parti national-socialiste à Nuremberg. Riefenstahl réalise ainsi, en 1934, **Le Triomphe de la volonté**, un documentaire glorifiant la marche inexorable d'un régime politique tout en établissant la signature d'une cinéaste de grand talent. Cette œuvre monumentale nécessita un tournage monstre : une centaine de techniciens, 50 heures de pellicule et un décor signé par l'architecte officiel du Führer, Albert Speer. Aucune narration ne vient appuyer le propos de ce film : les images parlent d'elles-mêmes. Riefenstahl brise la chronologie de l'action par un montage ingénieux, multiplie les prises de vues spectaculaires (contre-plongées, immenses plans d'ensemble) et filme la foule comme personne. Bien entendu, les images du **Triomphe de la volonté**, magnifiées par une lumière évocatrice, servent aussi (et surtout) à exalter, en particulier grâce à l'utilisation magistrale des *reaction shots*, la figure quasi christique du Führer et des symboles qui l'accompagnent. Projeté avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le film obtiendra un grand succès dans toute l'Europe. Deux ans plus tard, Riefenstahl récidive avec **Les Dieux du stade**, film à la gloire du sport et des athlètes, tourné en partie durant les Jeux olympiques de Berlin. Évidemment, l'œuvre de la réalisatrice, fortement teintée de philosophie néoclassique à la sauce mythologique, sera partiellement reniée après 1945. Mais elle passionne encore analystes et chercheurs et demeure l'un des exemples les plus éloquents de la force historique des images documentaires couplées à l'expressivité des techniques cinématographiques.

Le contexte politique explosif de l'Europe des années 1930-1940 semble avoir été un terrain fertile pour les films traitant de l'histoire récente ou de l'actualité. En 1937, Jean Renoir propose, avec **La Grande Illusion**, le film pacifiste par excellence : dans un camp de prisonniers durant la Première Guerre, Français, Juifs et Allemands, davantage séparés par leurs classes sociales que par des questions ethniques, finissent par fraterniser. Un propos incendiaire : le film est censuré, autant en France qu'en Allemagne. La brûlante réalité inspire également Charles Chaplin, qui exprime avec brio sa peur du nazisme et du fascisme dans **Le Dictateur**, l'un de ses chefs-d'œuvre doublé d'un immense succès populaire. Réalisé en 1940, le film est aussi visionnaire qu'engagé, en plus de mettre de l'avant un humour redoutable. Toujours affublé de sa célèbre moustache, Chaplin incarne le double rôle d'un barbier juif du ghetto et du dictateur « fictif » Adenoid Hinkel. Sanglé dans un uniforme marqué d'une double croix, il hurle des



Le Dictateur de Charles Chaplin

discours dans un allemand de cuisine et serre la main de son homologue italien Benzino Napoloni : une ironie mordante qui n'échappe à personne et fait débat, prouvant la pertinence d'un cinéma de fiction populaire au propos historique subversif.

### La rupture des années 1970

En dépit de la force de ces œuvres, l'idée de considérer les films comme d'authentiques documents historiques est, somme toute, assez récente. Le couple cinéma-histoire entame un véritable processus de légitimation au milieu des années 1970, sous l'impulsion d'une profonde révolution dans ce qu'on nomme l'histoire « scientifique ». L'intérêt de nombreux chercheurs se déplace, les objets d'études changent, la « nouvelle histoire » préconise une histoire culturelle multiple, non plus majoritairement axée sur les élites et les peuples conquérants, mais sur l'ensemble des couches de la population. On valorise désormais l'étude de phénomènes autrefois négligés tels que le folklore, le quotidien, les rituels, l'oralité, autant de nouvelles catégories de documents ou de manifestations qui nécessitent des moyens de connaissance nouveaux. Il en résulte une véritable valorisation du concept de « contre-histoire » qui s'applique à toutes les époques, mais particulièrement à l'histoire récente. Celle du XX<sup>e</sup> siècle, que les historiens choisissent de nommer « histoire du temps présent » en prenant généralement comme borne fondatrice la Seconde Guerre mondiale, déchaîne interprétations et passions.



Leni Riefenstahl tournant *Les Dieux du stade*

Marc Ferro fut l'un des premiers chercheurs à présenter des études sur le cinéma et l'histoire. Selon Ferro, le mépris initial des historiens à l'égard du cinéma était surtout dû au fait qu'ils n'en saisissaient ni le fonctionnement, ni le langage. Ses premières recherches prennent pour objets d'étude les actualités cinématographiques et les fictions soviétiques des décennies 1920 et 1930. Sa principale thèse est que le film est toujours révélateur de son contexte de création et possède par conséquent une « empreinte historique » indélébile. L'historien analyse ainsi le cinéma en tant que manifestation culturelle représentative de ses auteurs autant que de son cadre de production et de réception. Ferro s'intéresse davantage au contenu sous-jacent des films qu'à leur discours officiel. Sa méthode consiste à repérer, identifier et disséquer les multiples zones révélatrices d'une expérience historique, pas toujours clairement affichées mais néanmoins présentes en sous-texte. Ces stigmates sont parfois intentionnels chez un auteur qui propose une véritable démarche revendicatrice, ou bien procèdent par « accident » mais de manière tout aussi éloquente (erreurs techniques, choix des plans, etc.). L'examen de ces zones sous-jacentes vise généralement à identifier un discours « de l'ombre » qui ne serait pas ouvertement revendiqué dans le propos premier du film. Les thèses de Ferro désignent ainsi le cinéma comme un art complexe, dont la multiplicité des couches sémantiques engendrerait le désintérêt ou la mauvaise compréhension par les instances du pouvoir. En procédant de la sorte, le cinéma proposerait, selon Ferro, une nouvelle vision de l'histoire.



Les Hommes du président d'Alan J. Pakula

Les recherches de Ferro furent favorablement accueillies, même s'il essuya quelques critiques. Certains lui reprochèrent de négliger les spécificités cinématographiques en considérant le cinéma comme simple source de renseignements pour le savoir historique. Tous les films, obscurs et de qualité discutable ou, au contraire, célèbres chefs-d'œuvre, se retrouvaient ainsi placés sur un pied d'égalité : celui de l'information et de la simple documentation. Il demeure cependant que les premières tentatives de lier cinéma et réflexion sur l'histoire se sont incarnées dans ce contexte de mutation de l'approche historique. Le film peut désormais être envisagé en tant que défi lancé à la méthode classique de l'historien. L'essor académique et médiatique de l'histoire du temps présent impose une autre évidence : on ne peut prétendre étudier le XX<sup>e</sup> siècle, période par excellence des images et des médias, en continuant d'ignorer le cinéma. L'enregistrement rend possible la production d'un document historique à la fois « vrai » et quasi instantané. En captant les faits et les événements, le cinéma s'octroie une puissance documentaire sans égal. Cette particularité représente d'ailleurs sa première vocation : avant même de raconter des histoires, le cinéma « fit » de l'histoire à travers les actualités cinématographiques du début du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, en raison de ses qualités audiovisuelles, il permet d'édifier un véritable musée visuel et sonore. En conséquence, les effets provoqués par les images cinématographiques sur la mémoire du siècle sont multiples. Notre expérience et nos souvenirs se mêlent étroitement aux représentations filmiques (documentaires ou de fiction) auxquelles nous avons été exposés; ainsi, notre vision

des faits se trouve teintée par des images qui ne nous appartiennent pas, mais que nous assimilons comme faisant partie de notre mémoire. Dans le cas d'événements appartenant à un lointain passé, le cinéma revêt un pouvoir encore plus grand : en proposant des représentations toujours plus vraisemblables, il conditionne notre compréhension de certains épisodes du passé. Nous sommes à ce point exposés aux images qu'elles s'imbriquent étroitement dans notre expérience de l'histoire, de plus en plus façonnée par l'audiovisuel.

### Le film militant

Les années 1970 sont aussi celles des revendications de groupes « marginaux » (ouvriers, femmes, homosexuels, asociaux). Ces nouveaux « sujets » réclament une nouvelle histoire, révélée par des sources autrefois dédaignées telles que la tradition orale, les témoignages personnels, les mémoires, etc. Maintenant convoqués et analysés, ces documents exploitent un savoir jusque-là inédit. Dans ce processus, le cinéma occupe, bien entendu, une place de choix. Il est désormais admis que les arts possèdent une grande portée dans la transmission de l'expérience historique : les images cinématographiques paraissent dégagées du poids du discours officiel, prôné par la science ou par l'État, et communiquent une histoire quotidienne « authentique », bouillonnante de sons et de sentiments. Après avoir été longtemps relégué dans la sphère de la marginalité par les études historiques, le cinéma gagne définitivement ses lettres de noblesse.

L'époque entière est militante, caractérisée par de multiples élans revendicateurs. La littérature et le cinéma abordent le passé sous un tout autre angle qu'ils ne l'avaient fait jusqu'alors. La notion de « vérité », toujours mouvante, est de plus en plus contestée et révisée. Le cinéma prend une part active dans ces opérations de dévoilement : les approches consensuelles ou modernistes des décennies précédentes font désormais place à l'activisme. Des sociétés entières se trouvent marquées par une volonté d'action qui pousse les créateurs à présenter des situations et des personnages engagés. À propos du passé autant que du présent, les films-manifestes se multiplient et provoquent des prises de conscience parfois violentes. La couverture médiatique de ces films est généralement à l'avenant, allant même jusqu'à faire sortir les historiens des universités pour commenter cette nouvelle histoire audiovisuelle. La célèbre émission de télévision française *Les Dossiers de l'écran*, en ondes de 1967 à 1991, est symptomatique de cette tendance : après la projection d'un film engagé, intervenants et spécialistes étaient invités à réagir. Indiscutablement, le film historique constitue un terrain glissant. Représentés au cinéma, des événements aussi anciens que les guerres de religion ou la Révolution française se révèlent aptes à provoquer engouements et affrontements. Et devant une histoire récente, le phénomène s'amplifie davantage : les années 1970 voient l'éclosion à grande échelle du film branché en direct sur l'actualité.

Certains réalisateurs font rapidement leur marque de commerce de ce cinéma d'urgence qui revendique une part active dans la société et un engagement historique constant. C'est notamment le cas de Costa-Gavras. Son second film, *Z* (1969), est consacré à l'affaire Vassilis Vassilikos : le leader de la gauche grecque fut victime d'un assassinat commandé par la droite militaire, exécuté par la police et camouflé en accident. Le film est un succès international qui établit la signature d'un créateur aux principes affirmés. Suivront *L'Aveu* (1970) sur la torture stalinienne en Tchécoslovaquie, *Missing* (1982) sur le coup d'État chilien de 1973, puis *Amen* (2002) qui dénonce le silence coupable de l'Église catholique quant aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale. L'épineuse question des guerres coloniales s'illustre dans des brûlots comme *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966) sur le Front de libération national algérien. L'histoire « à chaud » semble également inspirer les réalisateurs américains qui se passionnent pour les conséquences de la politique intérieure ou extérieure de leur pays. La guerre du Vietnam est au cœur de films comme *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978) qui inaugure une longue série d'œuvres cinématographiques consacrées à ce traumatisme national, dont le cinéma a contribué à panser les plaies. L'affaire du Watergate fait également des flammèches lorsqu'elle inspire, à peine deux ans après les événements, à Alan J. Pakula un film devenu fameux : *Les Hommes du président* (1976). La figure controversée de Nixon, symbole par excellence de l'abus de pouvoir, inspirera aussi un

film à Oliver Stone en 1995 (*Nixon*) avant de se retrouver une fois de plus à l'avant-scène à la fin de 2008 dans *Frost/Nixon* de Ron Howard.

Malgré toutes les controverses provoquées par leurs films, ces réalisateurs ont au moins l'avantage de vivre dans des pays qui leur permettent d'exprimer leurs points de vue sur l'histoire récente. Ce n'est certes pas le cas partout. Les cinéastes soviétiques et ceux des États satellites de l'URSS livrèrent d'incessantes batailles contre la censure jusqu'en 1989. Après la grande période de propagande que fut l'ère du réalisme socialiste, les créateurs dissidents tentèrent par tous les moyens de prendre la parole. Le révisionisme historique étant l'apanage du totalitarisme communiste, les artistes s'efforcèrent de rétablir une certaine vérité historique. Le cinéma s'affirme alors comme l'instrument privilégié de dévoilement de la vérité. Tous les stratagèmes sont bons pour déjouer les interminables étapes de la censure d'État : allusions, lecture entre les plans, références obscures parsèment les films. Aborder sans fard l'histoire récente ou le présent étant presque impossible, l'évocation d'un passé lointain et quasi mythique peut se révéler très utile. Un film ouvertement « historique » devient ainsi particulièrement révélateur d'un contexte présent : c'est notamment le cas d'*Andrei Roublev* d'Andrei Tarkovski (1966) où la trajectoire d'un moine, peintre d'icônes au XV<sup>e</sup> siècle, évoque la condition de tout artiste. Certains avancent une démarche plus militante. Après une longue série d'œuvres à caractère historique, le Polonais Andrzej Wajda trace un portrait sans équivoque du passé (le stalinisme des années 1950) et du présent (les révoltes ouvrières des années 1970-1980) dans *L'Homme de marbre* (1977) et *L'Homme de fer* (1981). Évidemment, ces œuvres furent officiellement mises à l'index, mais permirent, sous le manteau ou de manière détournée, à une nouvelle génération muselée de découvrir son passé.

### Reconsidérer l'histoire

Les constantes recherches et découvertes sur l'histoire permettent aux cinéastes de réaliser des œuvres qui introduisent de nouveaux questionnements sur les événements du passé et du présent. Les guerres meurtrières et litigieuses, les scandales politiques et présidentiels ou la vie quotidienne inspirent ainsi des films complexes qui remettent en cause les anciennes conceptions et les *a priori*. Généralement présentés sous forme d'enquêtes, ces récits confrontent de réelles figures historiques à des personnages fictifs et n'hésitent pas à user abondamment des images d'archives, qui appuient le réalisme du film tout en permettant de brouiller la mince frontière entre réalité et fiction. Si ce brouillage passionne les spectateurs, il constitue un important sujet de discorde entre cinéastes et historiens. Face au cinéma d'histoire, ces derniers formulent plusieurs craintes : manque de rigueur, manipulation des faits, tendance à succomber au spectaculaire... (ces débats



Le Nom de la rose de Jean-Jacques Annaud — PHOTO : BOB WILLOUGHBY

atteindront un sommet à la sortie, en 1991, du controversé **JFK** d'Oliver Stone). Les réalisateurs ne s'empêchent toutefois pas de poursuivre leur croisade historique et créative. Il devient de plus en plus courant qu'ils recourent à une équipe de conseillers professionnels qui, chacun dans sa spécialité, étayent la vision du réalisateur. En conseillant aussi bien les scénaristes et les directeurs artistiques que les acteurs, ils garantissent l'authenticité d'un projet. Le premier film à avoir emprunté cette voie fut sans doute **Le Nom de la rose** de Jean-Jacques Annaud (1986) : les médiévistes Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt se relayèrent afin de donner une véritable âme historique à cette superproduction hollywoodienne. Le résultat, qui ne fut pas à la hauteur de leurs attentes, opposa une fois de plus cinéastes et historiens sur les questions de vérité et d'authenticité des représentations de l'histoire.

Le terrain le plus sensible demeure sans conteste celui de l'histoire du temps présent. La Seconde Guerre mondiale constitue un premier cas qui ne cesse de faire couler de l'encre. Si le cinéma semble s'en emparer dès la Libération, l'approche préconisée par les créateurs demeure fortement consensuelle. De nombreux mélodrames mettent en scène les régimes totalitaires des années 1940 comme des fléaux de Dieu, inexplicables et inexplicables, et les pays concernés n'y effectuent que très peu d'examen de conscience. Une telle vision manichéenne de l'histoire perdurera jusque dans des œuvres plus tardives comme **1900** de Bernardo Bertolucci (1976). Dans cette monumentale fresque consacrée à l'Italie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'unique fasciste est un fou furieux dont les agissements ne sont jamais expliqués ni critiqués, tandis que les propriétaires terriens collaborent et que les paysans communistes émeuvent. De telles certitudes allaient

bientôt voler en éclats. La France, qui depuis 1945 ne cessait d'exalter les exploits de ses résistants, doit désormais affronter **Le Chagrin et la Pitié** de Marcel Ophüls (1969), documentaire de quatre heures voué à l'examen d'une petite ville de province (Clermont-Ferrand) sous l'Occupation. Le film, qui présente des Français « moyens » bien plus proches de Pétain que du général de Gaulle, aborde pour la première fois l'épineux sujet de la collaboration. Destiné initialement à la télévision, le film se heurte à la censure des chaînes d'État et obtient de ce fait une sortie en salle. Le choc national est immense et bientôt relayé par des fictions telles que **Lacombe Lucien** de Louis Malle (1974) où l'on voit un jeune paysan naïf s'engager dans la milice par dépit, la Résistance n'ayant pas voulu de lui.

La France n'est pas seule à effectuer une plongée sans précédent dans sa mémoire collective. L'Italie aborde la formation de son fascisme « ordinaire », ses conséquences sur la vie et les choix des citoyens dans son cinéma : **Les Damnés** de Luchino Visconti (1969), **Le Conformiste** de Bernardo Bertolucci (1970) et **Une journée particulière** d'Ettore Scola (1977). L'Allemagne, quant à elle, explore sa mémoire brisée dans les œuvres singulières de R. W. Fassbinder ou de Volker Schlöndorff. Le documentaire s'intéresse également à cette époque, notamment à la question de l'Holocauste. Dès 1956, Alain Resnais réalise **Nuit et Brouillard**, une commande du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, organisme gouvernemental présidé par l'historien Henri Michel. Trente-deux minutes d'images d'archives sur la déportation entraînent une grande prise de conscience relativement à la tentation du révisionnisme historique. Trente ans plus tard, Claude Lanzmann proposa son film-fleuve **Shoah** (1985), entièrement constitué de témoignages de survivants. Le réalisateur,

farouche partisan de l'objectivité et de la sobriété, s'insurgea ultérieurement contre les excès « hollywoodiens » de **La Liste de Schindler** de Steven Spielberg (1993) portant sur le même sujet. Ce film provoqua une véritable querelle entre les historiens français, qui discutèrent le droit aux cinéastes de faire de la fiction « divertissante » avec les plus terribles horreurs de l'histoire. Des affrontements semblables eurent lieu à propos de **La Vie est belle** de Roberto Benigni (1997), « comédie » dont l'action a la particularité de se situer dans un camp de concentration. Plus près de nous, les récents débats provoqués au Québec par la sortie de **Polytechnique** de Denis Villeneuve prouvent de nouveau la pertinence de tels questionnements.

### Ressentir l'histoire

La présence de ces débats ne déprécie pas la contribution ni l'importance du cinéma, bien au contraire. Désormais, il est admis que les films, autant les fictions que les documentaires, effectuent un réel travail historique. Malgré leur statut de « vérité » mouvante, ils sont régulièrement convoqués et analysés par les historiens qui leur reconnaissent un autre rôle que la simple redite d'informations déjà connues. Les nouvelles recherches couplant histoire et cinéma entraînent la volonté de distinguer ce dernier non plus uniquement en tant que discours, mais aussi en tant que producteur d'une véritable « pensée » sur l'histoire : une pensée autonome, affranchie des dogmes scientifiques ou littéraires, qui serait incarnée par les particularités du médium cinéma. Davantage qu'ils commentent, représentent ou confirment, les arts édifient une pensée, une expérience de l'histoire. Cette démarche inédite place le cinéma au cœur de l'histoire

plutôt que dans d'éternels rapports de comparaison avec celle-ci. Aujourd'hui, le film semble posséder un double statut : il est admis comme source pour les historiens, mais s'impose également comme expression particulière autonome. Le statut de vérité historique du récit filmique, si cher aux historiens, devra être nuancé. La question de la véracité du film par rapport à l'histoire ne constitue plus le cœur de toute recherche : c'est plutôt un contrat entre la réalité et la fiction, accompagné de la complicité du spectateur, qui crée la spécificité de l'œuvre historique au cinéma.

Cette nouvelle liberté peut donner naissance à d'audacieuses œuvres historiques. En tablant sur les particularités du langage cinématographique ainsi que sur les propriétés originales inhérentes à l'image, les réalisateurs proposent des créations qui se caractérisent par les sensations pures qu'elles provoquent. En évitant tout didactisme, l'histoire peut aussi (et surtout) être évoquée de manière viscérale. Des œuvres comme **Danton** d'Andrzej Wajda (1982) ou le tout récent **Hunger** de Steve McQueen (2008) expriment à leur façon une certaine essence de l'histoire : sans préambule contextuel ou peu s'en faut, ils dégagent une force qui se distingue par sa sobriété et son approche quasi physique. Les violents affrontements d'idées de la Révolution française et la lutte des militants irlandais de l'IRA ne s'en ressentent que davantage. En conjuguant « petite » et « grande » histoire, ainsi qu'individuel et collectif de manière fédératrice, le cinéma peut aborder le passé et la mémoire librement. Devant un discours historique parfois aride, le film est apte à proposer une autre expérience de la vérité historique, qui s'appréhende de manière immédiate et sensible. ■



Hunger de Steve McQueen