

Le Cinéma : une autre lecture du XXème siècle

Si le cinéma a tant marqué le XXème siècle, c'est bien parce qu'il a immédiatement été perçu par les spectateurs et par les réalisateurs comme un reflet du réel, bien plus réaliste encore que la photographie. Et si tout aussi rapidement la fiction s'est imposée comme le genre majeur du cinéma, il n'en reste pas moins que les spectateurs cherchaient à identifier les éléments du probable ou du possible, à défaut du réel, dans les films qu'ils allaient voir dans les salles, bien avant, donc, que la télévision n'entre dans les foyers. A ceci, une explication majeure : le cinéma est un art de masse, enfant de la révolution industrielle, né en 1895 à Lyon, et qui, du fait de ses contraintes de production, devait plaire au grand nombre des spectateurs. Il fallait donc bien que ceux-ci retrouvent dans les œuvres de fiction projetées sur grand écran un peu de leurs centres d'intérêt pour qu'ils puissent accepter de payer la séance et de passer deux heures ou plus dans la salle. Cette même remarque peut d'ailleurs s'appliquer, moyennant le décalage chronologique, aux programmes de télévision d'aujourd'hui, toujours en quête d'audience.

Le cinéma ou toute source audiovisuelle de fiction peuvent-ils alors être appréhendés comme une source du champ historique sur le XXème siècle à part entière ?

Le cinéma est une source historique comme une autre

L'historien Marc Ferro, dans un ouvrage référence¹, affirma que le cinéma était une source historique à part entière. En cela, il confirmait ce que d'autres avant lui avaient déjà exprimé de manière moins explicite. Depuis, beaucoup d'historiens ont compris l'intérêt du cinéma comme source d'histoire. Pourtant, de Ferro à ses successeurs, les ambiguïtés sont nombreuses quant à l'utilisation historique du cinéma. Quel cinéma peut bien se prévaloir d'une validité à être étudié comme source historique ? De même, de quelle Histoire pourrait-il prétendre à bon droit devenir la source ? Enfin, le cinéma pourrait-il constituer une source quasi unique pour une recherche historique ?

Cinéma « sur » ou Cinéma « de »

La première ambiguïté de l'utilisation du cinéma comme source historique porte sur la période. Celle dont on attend du film qu'il la documente, qu'il donne sur elle des informations. En effet, la plupart du temps, les films sont envisagés comme source historique quand ils sont eux-mêmes qualifiés de « films historiques ». Cette désignation, aux contours très contestables, nous le verrons rapidement, correspond aux films évoquant le passé des spectateurs, spectateurs qui sont, eux, des contemporains de la production des films. Ce versant de la production cinématographique porte des noms aussi divers qu'arbitraires : films d'époque (laquelle ??!), films en costume (d'autres seraient des films nudistes ?)...

En fait de films historiques, ils sont une reconstitution plus ou moins fidèle d'une période passée. C'est ce que j'appellerais le cinéma « sur » une période. L'utilisation de tels films en classe ne pose en soi aucun problème, dans la mesure où l'on prévient les élèves que *La guerre du feu*² n'est pas un film documentaire ! Ces films permettent d'incarner certains personnages historiques par des acteurs, de leur donner vie, de les rendre plus humains et

¹ Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de société*, 1975.

² Jean-Jacques Annaud, *La guerre du feu*, 1981.

concrets pour des élèves. Voir Kirk Douglas dans *Spartacus*³ ou Gérard Depardieu dans *Danton*⁴ n'apporte aucune information historique supplémentaire mais permet aux élèves de mieux comprendre la période, ses enjeux et son environnement historique en fixant dans leur mémoire quelques repères, quitte à ce que, pour eux, Spartacus ne puisse plus être vu autrement qu'avec le visage buriné du beau Kirk ! Il y a donc bien un bénéfice pédagogique à utiliser le cinéma comme les livres d'images d'autrefois, qui représentaient Jeanne sur le bûcher ou Vercingétorix sur son cheval bravant le grand César. Mais il faut rester vigilant pour ne pas tirer cette visée illustrative vers une certaine facilité. En effet, pour les historiens (et les professeurs d'histoire dans leurs classes sont aussi des historiens qui doivent être conscients des limites éventuelles de leurs pratiques), l'utilisation de films « sur » a aujourd'hui peu d'intérêt si l'on ne prend en compte que les informations données sur le passé. En effet, celles-ci n'ont pu être reconstituées que par la lecture, plus ou moins attentive, des travaux historiques spécialisés, leurs auteurs collaborant parfois à l'écriture du scénario pour en garantir sinon l'intégrale véracité historique, du moins la relative cohérence. Le cinéaste retranscrit donc des informations qui sont déjà susceptibles d'être connues de ses contemporains. De fait, ce cinéma historique, « sur », n'aurait d'intérêt que si les sources, ou au moins une partie non négligeable d'entre elles concernant la période représentée dans le film, avait disparu. Cette situation peut paraître impensable à plusieurs titres aujourd'hui, car on voit mal par quels détours improbables les films seraient conservés et pas les autres sources. De plus, il faut accepter le fait que les supports des films, la pellicule ou même les supports numériques, ont une durée de vie bien plus limitée que le papier, la peinture ou la pierre ! Pourtant, rien ne nous permet non plus d'imaginer que l'avenir n'apportera pas la disparition, peut-être partielle, de notre civilisation d'archivage documentaire. Faut-il encore rappeler qu'un bon nombre de sources littéraires de l'Antiquité ne nous sont jamais parvenues et que d'autres ne nous sont connues que sous formes de bribes, de copies voire de résumés ? La vie de certains grands citoyens romains ne peut être retracée sans la contribution d'œuvres postérieures, relevant moins de biographies historiques que de ce qu'on appellerait aujourd'hui des romans. Et pourtant, quand ces sources sont les seules dont nous disposons, elles sont utilisées par les historiens faute de mieux et confrontées avec les quelques autres traces plus contemporaines du sujet d'étude. Le cinéma « sur » connaîtra peut-être cette utilisation. Mais cette perspective, peut-être un bon sujet d'anticipation, n'a aujourd'hui aucune justification scientifique ou pratique.

Plus intéressante, l'idée que ces mêmes films « sur » sont aussi des films d'une époque, celle de leur tournage. Ce cinéma « de » constitue lui seul le matériau historique des historiens voulant utiliser le cinéma comme source d'information. Que le film parle de la République romaine ou évoque un futur lointain, qu'il situe l'action aux antipodes des spectateurs ou sur des constellations imaginaires, le film est toujours un film « de » sa période de production. De ce fait, l'historien qui étudie ce film doit le comprendre non pas en fonction de la véracité des événements racontés, mais selon la façon dont ce passé est montré aux spectateurs. *Spartacus*, pour revenir à ce film, évoque magistralement l'épopée de cet esclave et de ses compagnons d'infortune. Mais à y regarder de près, il s'agit tout autant d'un film sur le monde de Kubrick, donc d'un film « de » 1960. Le réalisateur ne chercha d'ailleurs pas à tromper son monde. Dès la séquence introductive, il informe le spectateur de cette double lecture possible et souhaitable. Certes, il expose le cadre géographique, temporel et politique dans lequel a évolué son personnage, mais il précise également qu'« il rêvait à la fin de l'esclavage qui ne serait aboli que 2000 ans plus tard », soit à la fin du XIX^{ème} siècle. Le doute n'existe pas. Cette précision invite obligatoirement le spectateur à une double lecture du

³ Stanley Kubrick, *Spartacus*, 1960.

⁴ Andrzej Wajda, *Danton*, 1983.

film qui, du point de vue d'analyse contemporaine de la production du film, renvoie aux différentes réalités vécues par des populations dominées, que ce soit aux Etats-Unis, le film étant produit en plein combat pour les droits civiques des Noirs, ou à l'échelle planétaire, le Tiers-monde se constituant progressivement face aux puissances colonisatrices ou impérialistes. La réalité de films vus « au présent du spectateur » est un fait. Chacun projette son vécu, son présent, son identité, ses angoisses dans les films, cherchant à trouver dans l'image ou dans le scénario lui-même un écho de ce qu'il est en train de vivre lui-même. Kubrick en est encore un exemple parfait avec un autre de ses films. *Les sentiers de la gloire*⁵ avaient beau évoquer la Première Guerre mondiale, les autorités françaises n'y virent qu'un danger pour l'image de l'armée française. En effet, celle-ci était montrée de manière résolument négative, par le biais exclusif du cynisme et de l'incompétence de son état-major. Or il était clair que les spectateurs feraient immédiatement le rapprochement entre l'armée de 1915, celle de l'œuvre de Kubrick, et celle de la guerre d'Algérie, particulièrement critiquée. C'est parce que cette transposition allait de soi que le gouvernement français prit toutes les mesures possibles pour que la société de production retire « volontairement » le film de l'affiche dans différents pays, en Europe au ailleurs⁶.

Histoire du Cinéma ou Histoire par le cinéma

Les sentiers de la gloire marque une autre difficulté de l'utilisation du cinéma comme ressource pédagogique en histoire ou dans les sciences humaines. En effet, il est parfois très difficile de ne pas évoquer tout l'historique de la production d'un film, surtout quand celui-ci a connu tant de vicissitudes. Il faut donc bien admettre que le cinéma génère aussi sa propre Histoire, comme tout média ou courant artistique. Mais cette histoire se mêle à l'histoire politique, économique ou sociologique dans la mesure où le cinéma n'est pas un art comme les autres. Ses financements d'une ampleur incommensurable aux autres formes artistiques le rendent spécifique. De même, il est aujourd'hui très difficile de réaliser seul un film, ce qui pouvait éventuellement être le cas du temps des frères Lumière. La production cinématographique implique un personnel aussi varié que nombreux et il n'est qu'à voir les génériques de film pour s'en persuader. Œuvre d'un individu qui lui attache son nom, le réalisateur, il n'en reste pas moins qu'un film est le résultat d'un travail collectif, ce qui a pour conséquence d'atténuer certains excès artistiques ou idéologiques de par la collégialité de sa production. De plus, le cinéma est le premier art de masse. Ce qui signifie que la rentabilité d'un film, que l'on parle de rentabilité économique dans un système libéral ou de rentabilité idéologique dans un système autoritaire, implique un succès public. Un film boudé par les spectateurs est un film non rentable. Quand Dziga Vertov réalisa *L'homme à la caméra*⁷, le film avait beau louer les transformations de la Russie grâce au communisme, son avant-gardisme faisait fuir le public ; si bien que Staline imposa une propagande plus accessible au peuple, avec des histoires plus simples, plus didactiques, même au détriment de la qualité artistique. Tout ceci relève donc de l'Histoire du cinéma.

⁵ Stanley Kubrick, *Les sentiers de la gloire*, 1957.

⁶ Sur ce point précis, voir l'article de Laurent Véray, « Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française ? Le cas exemplaire des *Sentiers de la gloire* (*Path to glory*, 1957, Kubrick) », *France / Hollywood, échanges cinématographiques et identités nationales*, sous la direction de Martin Barnier et Raphaëlle Moine, 2002.

⁷ 1929.

L'histoire « par » le cinéma doit essayer quant à elle de se défaire le plus possible de cette histoire « du » cinéma pour ne prendre que le film comme source. Cette posture est évidemment possible, et même facile, quand il s'agit de films inconnus ou médiocres. Le recours aux films « patrimoine » est en revanche toujours problématique. Comment penser *Le dictateur*⁸ sans avoir en tête l'environnement de sa production et les difficultés qui ont présidé à son aboutissement ? Cependant, il faut se convaincre de la démarche la plus neutre possible pour n'analyser que ce que le film montre, au-delà des intentions possibles d'un réalisateur évidemment connu de l'historien. On est d'ailleurs parfois surpris de certaines positions morales proposées dans des films où se sont impliqués des réalisateurs ou des acteurs qui nous semblaient être en contradiction avec cette morale. La neutralité et l'objectivité prévalent pour la source cinématographique comme pour n'importe quelle source historique. Un film dans son intégralité donne comme un livre les éléments de datation, de lieu de production, d'auteurs et autres informations contextuelles dans son générique de début ou de fin. Dès lors, l'étude des éléments filmés, des thèmes et des morales des films permet d'établir des faits historiques précis. La vérité historique du film est moins dans le « réel » du film que dans le « vraisemblable » accessible à chaque spectateur. Savoir identifier ce vraisemblable, qui n'est donc pas le réel, c'est, par exemple, approcher l'état d'une opinion publique, la diffusion d'une vérité scientifique ou encore préciser le poids de la propagande dans un pays donné.

Un historien ne travaillant que sur la source filmique pourrait à terme établir ces réalités historiques sans autre type de source. D'autres peuvent recourir au film pour témoigner de ces réalités connues par d'autres sources. L'enseignant en histoire et géographie se trouve confronté à ce deuxième cas la plupart du temps. Il connaît déjà le contexte historique du film, qui s'inscrit lui-même dans une histoire du cinéma, et doit trouver dans le film ce qui correspond à la thématique de son cours. Nous remarquons que dans le cadre pédagogique, l'enseignant combine l'histoire « du » cinéma avec l'histoire « par » le cinéma. Ce n'est en rien gênant ni méthodologiquement répréhensible ! Le pédagogue doit rechercher par la synthèse des sources qu'il a à disposition une efficacité pédagogique tout en respectant cependant les règles de sa discipline.

En revanche, l'historien doit essayer de révéler par les films ce que les autres sources ne peuvent montrer. Il ne sert à rien de chercher dans un film l'existence d'un document officiel déjà connu de tous les autres historiens et parfaitement avéré et archivé. En revanche, les aspects sociologiques, ce que nous appelons parfois communément « l'opinion publique », les « mentalités », ou les « représentations » peuvent se manifester au cinéma plus que dans d'autres sources ou d'autres formes artistiques et ce pour les raisons évoquées précédemment. Il convient alors de lister les films selon leur ordre chronologique, puis selon les différents thèmes qu'ils peuvent aborder pour pouvoir dévoiler plus ou moins précisément un sens historique à cette filmographie, dégagée des autres sources historiques traditionnelles.

Un corpus à établir, un sens à révéler

Etablir une filmographie n'a en soi aucun intérêt si elle n'est pas ordonnée autrement que par la chronologie. Que l'on soit chercheur ou enseignant, la démarche est la même. Dans tous les cas, il s'agit bien d'établir pour chaque thème étudié une série de films permettant de confronter différentes sources. Une telle méthode s'impose, surtout pour ce genre de source, car elle est la seule garante de la validité du recours au film comme source historique. Si plusieurs films de réalisateurs différents évoquent le même thème, c'est une preuve de son

⁸ Charlie Chaplin, *Le dictateur*, 1940.

existence dans les faits ou dans la perception de la population. Qu'on prenne l'exemple du thème de la colonisation jusqu'en 1940 pour percevoir la manière quasi commune, chez les cinéastes occidentaux, de représenter l'Afrique ou l'Asie colonisée. Espace sauvage, population de barbares, quelques civilisés collaborant avec les colons mais ridiculisés, voici les clichés nombreux proposés aux spectateurs. Quelle information historique peut alors être extraite de ce genre de film ? Sur l'Afrique, l'idée d'espaces vierges et inconnus semble ne pas être sujette à controverse. Pourquoi ? Tout simplement parce que si ces espaces étaient connus, peuplés et visités par les occidentaux, ces films n'offriraient pas un contexte narratif crédible, l'exotisme de l'inconnu étant l'un de leurs ressorts les plus efficaces. Car là est la clé de l'analyse filmique en histoire : repérer ce qui pour les spectateurs est indubitable. La plupart du temps, cela passe d'abord par la présentation de l'environnement du film. Celui-ci reconnu par les spectateurs, l'histoire du film peut devenir cohérente. C'est ainsi que *King Kong*⁹ devient terriblement angoissant pour les spectateurs à partir du moment où le singe se trouve en plein Manhattan. C'est l'environnement urbain connu des Américains qui fait que l'histoire fantastique fonctionne et que les spectateurs y projettent leurs angoisses. Pour revenir aux films présentant les colonies, une fois l'espace reconnu, qu'en est-il des histoires elles-mêmes ? Ce qu'il faut retenir, c'est moins les scénarios eux-mêmes que la similitude des personnages. Si les colonisés sont montrés comme barbares, les occidentaux sont montrés comme supérieurs. En réalité, à bien y regarder, on retrouve une société occidentale plongée dans un espace exotique. Cela signifie que, comme dans n'importe quel autre film, il y a des personnages veules, traîtres, courageux, braves ou méritant tout autre qualificatif, mais toujours présentés comme étant ou se croyant supérieurs aux indigènes. Ceci peut constituer une première piste d'analyse de ce genre de films. Les spectateurs se reconnaissent dans ces colons, étant donné le nombre de films sur ce thème (de *Tarzan l'homme singe* aux *Pépé le Moko* en passant par *Les trois lanciers du Bengale*¹⁰). L'historien comme l'enseignant peuvent donc conclure sans aucun doute sur ce qu'on pourrait appeler le racisme ordinaire des occidentaux pendant ces années de colonisation. En utilisant la même méthode, on pourrait établir une liste des motivations de la colonisation, la hiérarchisation des populations colonisées ou encore les modalités d'occupation et d'exploitation économique des colonies.

Un tel travail de constitution filmographique peut s'avérer fastidieux. Dans les faits, son ampleur dépend bien évidemment des objectifs de chacun. Le professeur pourra utiliser un ou plusieurs films selon ses ressources et les comparer avec des sources de natures différentes pour aboutir au même constat, l'utilisation de *Tintin au Congo*¹¹ dans le cadre de l'étude de la colonisation étant devenu aujourd'hui un modèle pédagogique. L'historien cherchant à démontrer l'utilité du cinéma comme source historique pourra affiner sa perception de la période au fur et à mesure que son corpus filmique sera complet. Certains peuvent critiquer cette posture historienne et affirmer que l'on n'a pas besoin du cinéma pour savoir que la population européenne était globalement raciste, que d'autres sources connues depuis longtemps en témoignaient. S'il y a du vrai dans cette critique, celle-ci est néanmoins de mauvaise foi. En effet, si d'autres sources que le cinéma sont connues, c'est aussi que pendant longtemps, les historiens n'ont pas reconnu le cinéma comme source historique, tout comme la littérature a mis du temps à être appréhendée elle aussi comme source. Si on peut se réjouir de l'utilisation de Tintin comme support pédagogique, il faut remarquer que l'opus de ses aventures situées au Congo est postérieur à bien des films « coloniaux », pourtant ignorés de la recherche historique, comme par exemple *Trader Horn*, réalisé par le même cinéaste que

⁹ Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, *King Kong*, 1933.

¹⁰ W. S. Van Dyke, *Tarzan l'homme singe*, 1932; Julien Duvivier, *Pépé le Moko*, 1937; Henry Hathaway, *Les trois lanciers du Bengale*, 1935.

¹¹ Hergé, *Tintin au Congo*, 1931.

Tarzan l'homme singe mais en 1931, sans compter les nombreuses versions de Tarzan du cinéma muet. Les grands événements comme l'exposition coloniale de Paris en 1931 viennent confirmer une France globalement favorable à la colonisation. Mais si les historiens s'étaient penchés plus tôt sur le cinéma, ils auraient pu comprendre comment le cinéma avait véhiculé, dès les films Lumière, les clichés du colonialisme en présentant des peuples à demi-nus qu'il fallait de toute évidence civiliser.

Le retard accumulé par les historiens dans la légitimation historique du cinéma peut néanmoins devenir une chance. En effet, nous connaissons justement de mieux en mieux ces périodes grâce aux multiples sources qui se confrontent. L'analyse de ces périodes à l'aune du cinéma permet alors d'établir des modèles analytiques confrontés aux autres sources, parfois légèrement postérieures aux films étudiés. Ces modèles peuvent désormais être précisés et expérimentés dans le domaine de l'histoire qu'il est désormais convenu d'appeler « l'histoire immédiate ». En effet, les films les plus récents peuvent révéler une évolution ou un état de l'opinion peut-être plus finement que d'autres sources. En 1992, Coline Serreau montrait dans *La crise* toute une mosaïque de la société française. Film divertissant mais de qualité médiocre, il eut un succès non négligeable qui ne peut pas s'expliquer par sa qualité artistique, mais bien par le fait que les spectateurs se reconnaissaient, eux ou leurs proches, dans les situations évoquées. La situation désespérée des habitants de Saint Denis et la morgue d'un élu socialiste résidant à Neuilly n'annonçaient certes pas le coup de tonnerre de 2002, les cinéastes n'étant pas des « Madame Irma », mais elles représentaient un signal d'alarme. Trois ans plus tard, Mathieu Kassovitz filmait *La haine*. Grand succès pour un film ambitieux, esthétiquement très abouti et qui aurait pourtant pu rebuter une jeunesse rejetant le cinéma en noir et blanc. Or le succès fut phénoménal. Cette fois-ci, le film touchait un public au-delà des cinéphiles, par la manière de présenter une population jusque là montrée comme autrefois l'étaient les indigènes africains des colonies, c'est-à-dire une population en marge. Voir un enfant insulter maire et commissaire n'aurait jamais été envisageable pour le public des années 1950 soucieux d'un certain respect des valeurs et des autorités. Si cela est montré en 1995, c'est bien que le public a changé, que les valeurs autrefois reconnues soit n'existent plus, soit ne sont plus défendues par ceux qui le devraient. Les succès comme les échecs cinématographiques ne doivent donc pas se juger à l'aune de la promotion ou de la qualité cinématographique pure ; comment sinon expliquer le succès a priori incompréhensible de la saga bessonnienne *Taxi* de 1998 à 2007, ou l'échec cuisant d'*Astérix aux Jeux Olympiques*¹² avec sa cohorte de stars et sa promotion matraquage ? L'historien du temps présent peut se servir du cinéma contemporain par l'emploi de la même méthodologie présentée précédemment, c'est-à-dire sériage thématique et chronologique, pour en tirer des conclusions forcément parcellaires mais que peu d'autres sources peuvent apporter aussi précocement.

Le cinéma : un langage à décrypter

L'analyse cinématographique ne se résume cependant pas au sériage évoqué dans la première partie. L'historien doit justement dégager de la source filmique ce qui est sa spécificité, en décortiquant tout ce qui donne du sens autrement que par la seule trame narrative ou par les dialogues. Le cinématographe des Lumières n'offrait qu'un plan de quelques dizaines de secondes dont la construction était le plus souvent celle d'un photographe, avec une prise de vue dans la diagonale pour avoir une profondeur de champ optimale. Le cinéma moderne s'est ensuite étoffé de plans multiples, d'angles de vue variés

¹² Frédéric Forestier, Thomas Langmann, 2008.

puis d'effets spéciaux de plus en plus saisissants. C'est l'ensemble de ces procédés qui doit être pris en compte par l'historien, ou l'enseignant, pour tirer des films un intérêt majeur et un sens qui soit inscrit au cœur des spécificités du média.

Le cinéma, de l'image et du son

S'il est un lieu commun, c'est bien de dire que le cinéma, c'est de l'image ! Or cette affirmation n'a rien d'innocent. Elle permet de mieux situer l'intérêt que les sociétés contemporaines ont eu vis-à-vis de cet art né de la révolution industrielle. Le cinéma constitue aujourd'hui encore, même si on est bien évidemment loin du cinéma des débuts, une des formes les plus abouties de l'humanité technicienne pour représenter le réel. Cette représentation du réel passe par la production de l'image, mais aussi par la production du mouvement. Il serait fastidieux ici de rappeler toutes les étapes que l'humanité a rencontrées pour reproduire son environnement, des peintures rupestres à la lanterne magique. Mais il est néanmoins nécessaire de prendre conscience que cette recherche marque une volonté de créer un double, une projection de soi, de sa société, voire de son, ou ses dieux. Or, ce qui frappe celui qui s'intéresse aux images, c'est que le cinéma n'a quasiment rien inventé quand il s'agit de dire quelque chose au-delà même de ce qui est représenté. Si les hommes de Lascaux ne connaissaient pas la perspective, ils savaient néanmoins jouer sur la taille de ce qu'ils représentaient pour en manifester l'éloignement. C'est encore plus étonnant à l'époque médiévale. L'observation des statues représentant une vierge à l'enfant pourrait laisser penser que les artistes, même s'ils ne se proclamaient pas comme tels à cette époque, ne savaient pas jouer sur les proportions, sculptant Jésus en adulte miniature. Une telle analyse ne tient pas. Les artistes de l'Antiquité ont démontré que les hommes étaient capables d'un réalisme parfois saisissant. Si ce réalisme fait défaut au Moyen âge, c'est que le sens des images est moins dans ce qui est représenté que dans la manière de le représenter. Représenter le Christ enfant comme un adulte réduit s'inscrit dans une démarche théologique différente de celle qui s'observa ensuite, notamment à la Renaissance. Cette courte digression était nécessaire pour comprendre que le cinéma a lui aussi, dès ses débuts, représenté les hommes, les sociétés, avec réalisme certes, ne pouvant déformer ce que la caméra capturait, mais en accentuant certains angles, modifiant la perception normale de ce qu'un spectateur pourrait normalement voir. Le gros plan, le travelling, les plongées ou contre-plongées sont autant de déformations du réel proposées aux spectateurs. Dès lors, l'historien ou l'enseignant doivent identifier les prises de vue des plans de cinéma pour en tirer un sens. Quand John Ford défend la cause noire, il utilise une contre-plongée extrême pour filmer un soldat noir jugé pour crime se levant en plein procès et rappelant, s'il en était besoin, qu'il est un homme¹³. Le cadrage accentue la force des propos du personnage, qui finalement sont moins saisissants que son impression de grandeur, ce que cherchait évidemment Ford. Cet exemple illustre la nécessité de maîtriser le vocabulaire analytique de la photographie : la composition du plan, ce qui est à gauche ou à droite, en bas ou en haut, ce qui est dans et hors du cadre, les ombres et les lumières, les couleurs...

Mais la seule reproduction statique du réel ne suffit pas aux hommes ou aux artistes. Le mouvement des images a été presque toujours recherché, même quand les supports étaient figés, sur la toile ou dans la pierre. Les effets ne manquent pas, dans les beaux-arts, pour suggérer le mouvement des corps ou de la nature. Mais le cinéma a cessé de suggérer. Il crée avec un parfait réalisme l'illusion du mouvement pour le spectateur, même si tout technicien

¹³ John Ford, *Le sergent noir*, 1960.

expliquerait que le cinéma n'est que la projection d'images à une fréquence donnée, 24 images par seconde, créant une telle illusion. Il n'en demeure pas moins vrai que cette vie donnée aux images renforce l'attraction que le cinéma peut exercer sur les spectateurs. C'est ce mouvement, combiné à la prise de vue, qui renforce encore l'émotion née d'une séquence. Pour revenir au *Soldat noir*, le cadrage en contre-plongée est accentué par le fait que le personnage se lève, augmentant encore sa verticalité. Dans la scène mythique de *Chantons sous la pluie*¹⁴, Gene Kelly chante, donc, sous la pluie, enivré qu'il est par son nouvel amour. Une prise de vue verticale en plongée le filme en train de tourner avec son parapluie au beau milieu de la rue. Ce mouvement renforce le vertige intime qu'il connaît pour lui-même. Mais le mouvement que permet le cinéma est autre encore. La mobilité des caméras vient donner, accentuer ou accompagner le mouvement des personnages ou des objets. Dans cette même chorégraphie, quand Gene Kelly danse, la caméra recule et exécute un mouvement circulaire en sens inverse du mouvement. Là encore, la combinaison des deux mouvements inverses, celui de la caméra et celui du personnage, ajoutée au cadrage, vient donner un sens qu'aucun dialogue n'aurait pu faire à ce point ressentir. Montrer le vertige vaut mieux que le dire. Le cinéma n'est pas littérature. Sa lecture passe donc par d'autres sens et d'autres codes.

C'est pourquoi, même si la grande révolution cinématographique fut le passage du muet au parlant, nous pouvons cependant encore être saisi d'émotion à la vue d'un film muet. D'ailleurs, si le cinéma fut muet les deux premières décennies de son existence, il ne fut pas pour autant silencieux. En effet, un musicien-bruiteur accompagnait les films, scandant les moments d'émotion d'un coup de cymbales ou d'un accord au piano, soulignant le suspense, la colère, l'amour, le chagrin... Edgar Morin¹⁵ affirmait que le cinéma était par essence musical, que le rythme imposé par le film aux spectateurs était ressenti comme celui d'une composition musicale. Un des exemples célèbres en est l'expérience que chacun peut mener avec des amis ou avec des élèves, à condition bien entendu qu'ils ne connaissent pas le film. Après visionnement du film *Les oiseaux*¹⁶, on peut s'amuser à demander l'avis de chacun sur la musique du film. L'expérience est généralement étonnante car peu de spectateurs donnent la seule réponse juste : il n'y a pas de musique dans le film. Au contraire, certains la trouvent triste, d'autres reconnaissent qu'ils n'y ont pas fait attention, et pour cause, quelques uns encore affirment de manière péremptoire que la musique accompagne très bien le suspens. Cette démonstration n'a pas pour objet de disqualifier les spectateurs mais bien de cerner le fait que le spectateur lit le film comme on écoute un opéra, que l'histoire transporte, que les dialogues sont autant de notes, de rythmes que les spectateurs interprètent musicalement. Et justement, le dialogue a une importance au-delà des informations narratives ou émotionnelles qu'il peut apporter pour la bonne compréhension du film. Certains parlent d'un âge d'or du dialogue dans le cinéma français. On pense aux textes de Prévert ou à la verve d'Audiard. Pourtant, des élèves remarquent facilement que jamais personne n'a parlé ou ne parlera comme les héros de ces dialoguistes. Ce qui fait la force de ces dialogues, c'est leur rythme, le tempo juste au regard de l'action et des personnages. Ces dialogues n'ont d'ailleurs qu'un intérêt limité pour la stricte compréhension de l'histoire. Ils viennent étoffer les personnages, renforcer ou distendre leurs liens, ils lient les séquences, voire même les plans. Le dialogue, plus qu'il ne donne des informations narratives, est un ensemble de sons constituant une musique dont on aime parfois fredonner quelques couplets.

¹⁴ Stanley Donen, *Chantons sous la pluie*, 1952.

¹⁵ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956.

¹⁶ Alfred Hitchcock, *Les oiseaux*, 1963.

Le cinéma : le montage

L'image et le son sont autant d'éléments constitutifs du cinéma ; pourtant l'une de ses caractéristiques essentielles tient au montage. Celui-ci sort définitivement le film d'une représentation du réel : nous ne sommes jamais en caméra subjective pendant toute la durée d'un film, à quelques exceptions près, et encore moins en temps réel. Le découpage des plans, les différents cadrages, de différentes échelles, de différentes périodes viennent désarticuler un continuum temps et espace dans le but de recréer un autre espace et un autre temps pour les spectateurs. Si bien que les riches possibilités de reproduction du réel autorisées par la caméra sont mises au service d'une transcription très éloignée de ce fameux « réel ». Voilà ce qui différencie le cinéma du cinématographe, voilà ce qu'ont apporté les Griffith, les Eisenstein, les Renoir au 7^e art. Produire du sensible, du personnel, du probable mais pas du réel.

Ces ellipses et raccourcis qui semblent caractéristiques du cinéma ne sont pas des effets tout à fait inédits. Les producteurs d'histoires imagées l'avaient réalisé depuis longtemps. Telles des bandes dessinées, les peintures rupestres, les vitraux des cathédrales, les enluminures racontaient par plans successifs des histoires déjà complexes, usant d'échelles d'images différentes, mettant en scène une chronologie compréhensible. Ces « Story boards » avant l'heure prouvent s'il le fallait encore que, depuis très longtemps, les sociétés humaines n'ont pas seulement déformé les images en fonction de la hiérarchie informative à dégager¹⁷, mais qu'elles ont également pratiqué des découpages du temps pour ne retenir que ce qui était essentiel à l'ordonnement narratif du récit. Le cinéma s'inscrit donc dans une histoire de la mise en image des histoires, ce qui explique pourquoi les spectateurs comprennent presque spontanément les montages proposés par les cinéastes. Combiné aux dialogues, à la musique, aux changements de cadres, le montage participe lui aussi au sens que le film de cinéma est censé transmettre.

La vraie différence qu'apporte le cinéma par rapport aux autres histoires imagées est liée au temps. Le montage impose en effet un temps de lecture aux spectateurs, ou une lecture dans un temps donné et imposé, ce qui n'est pas le cas des autres supports. On ne peut revenir sur un plan trop rapide, sur une séquence mal comprise¹⁸. L'œuvre de cinéma est une œuvre marquée par le caractère éphémère et temporalisé de sa perception. Posséder le support d'un film ne permet pas pour autant de le percevoir. Un film a un début et une fin. Un extrait peut être isolé mais il sera toujours vu en dehors du reste, ce qui n'est le cas pour aucun autre art imagé. Parmi les autres arts, seule la musique participe de cette même logique, ce qui renforce l'idée que le film de cinéma a un aspect musical. Mais le cinéma n'impose pas seulement le temps d'un plan à l'autre. Il déstructure le temps, pouvant pratiquer ellipses et *flash backs* à l'intérieur de l'unité temporelle que représente le film. Deux séquences, consécutives ou non, filmées dans des espaces différents, peuvent correspondre à une même période chronologique du récit. Pour prendre un exemple récent, *Mémoires de nos pères*¹⁹ multiplie ces effets de *flash back* ou d'ellipse, si bien que le temps de la narration principale semble disparaître. Le spectateur identifie plusieurs trames narratives, liées les unes aux autres par la conquête de l'île d'Iwo Jima en 1945, mais qui n'ont pas pour objectif de raconter une histoire, ni l'Histoire mais de définir un concept, celui de « héros ». Le télescopage de plusieurs unités temporelles montées en ne suivant pas l'ordre chronologique induit des informations autres

¹⁷ Voir *infra*.

¹⁸ Cette remarque ne vaut évidemment que pour le spectateur de cinéma ou d'une chaîne télévisée. Les enregistrements permettent bien sûr de revenir sur ce qui a été manqué. Cependant, ils ne permettent pas de revenir en arrière tout en ayant l'ensemble de l'œuvre ou une partie sous les yeux, ce qui est le cas pour une enluminure, un vitrail ou une planche de Bande dessinée.

¹⁹ Clint Eastwood, *Mémoires de nos pères*, 2006.

pour le spectateur. Celui-ci comprend que ce n'est pas la trame du temps qui est importante dans le film mais bien ce que le montage impose comme réflexion. La comparaison de personnages à différents moments de leur vie mais qui restent conditionnés par un événement central, ici la bataille d'Iwo Jima, entraîne le spectateur à réfléchir à « qui ils sont » plutôt qu'à « ce qu'ils ont fait », la réponse et le sens de son film étant donnés par le réalisateur dans l'épilogue.

Le montage participe donc à la définition la plus forte du cinéma par rapport à tout autre art représentant les hommes et leurs sociétés en image. Il permet d'aller au-delà de l'émotion. Il dégage une réflexion sur le temps et la relativité de ses perceptions par chacun. Mais il génère aussi une réaction et une catharsis collectives qu'aucun autre art avant lui n'avait laissé entrevoir.

Le cinéma, une émotion partagée à identifier

Ce qu'Edgar Morin a appelé « projection-identification » est à la fois complexe à expliquer et facile à comprendre. Face à une situation, à un personnage, le spectateur projeterait ses émotions, ses angoisses, ses fantasmes, ses envies, ses frustrations. Il s'identifierait aussi au héros le plus proche de lui, que ce soit par la taille, l'âge, le sexe, le métier ou toute autre ressemblance lui permettant de s'impliquer dans l'histoire, de reconnaître dans ce que vit le personnage ce que lui vit dans sa vie réelle, avec dans les deux cas, projection ou identification, l'assurance de rester libre puisque les agissements du personnage dans lequel il s'est projeté relèvent de l'imaginaire fictionnel. Ainsi peut-on se satisfaire de voir le héros dans lequel on s'est identifié/projeté frapper un autre personnage, voire le tuer, car cela constitue une sorte de défouloir par écran interposé. L'intérêt de la théorie d'Edgar Morin est que chacun a eu l'expérience de ce qu'il décrit. L'inconvénient est la difficulté de le démontrer individuellement car chacun se projettera dans des personnages différents selon que l'on soit homme ou femme, enfant ou adulte, immigré ou non, chrétien musulman ou juif.

Pourtant, ce principe de « projection-identification » est aisé à démontrer en pratique. Le cinéma est un art de masse et les réactions qu'il provoque sont des réactions de masse. Il est plus probable qu'on rie et naturel de rire devant un film quand l'ensemble de la salle rit. Un film comique est d'autant plus drôle que la salle est réactive. Le film est réalisé pour toucher des spectateurs que le cinéaste ne connaît pas individuellement mais dont il connaît des caractéristiques qu'ils partagent en commun. Quand les réalisateurs de *Scary movie*²⁰ parodièrent *Scream*²¹ avec des détournements de films et de publicités, ils s'adressaient à la fois à ceux qui connaissaient le film parodié, mais aussi à une génération ciblée, celle de la génération des 15-30 ans. Plus le film cherche un public large, plus les références devront être larges. C'est ainsi que *Les dents de la mer*²² touchèrent tous les publics des pays occidentaux car tous, ou presque, appartenant à des civilisations du loisir de masse, avaient l'expérience de vacances au bord de la mer. La « projection-identification » était donc aisée pour tous les spectateurs. Ce sont ces réactions d'un public qu'il faut savoir identifier et repérer, même quand celles-ci nous sont aujourd'hui incompréhensibles. Ce qui faisait rire hier ne fait plus forcément rire aujourd'hui. Beaucoup de références des films passés ne correspondent plus à rien maintenant. Il en est de même aujourd'hui. L'humour prenant pour objet des phénomènes ponctuels et datés ne peut pas durer dans le temps. Quand Alain Chabat utilise le personnage d'Itinériss dans *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*²³, la France connaissait un

²⁰ Keenen Ivory Wayans, *Scary movie*, 2000.

²¹ Wes Craven, *Scream*, 1996.

²² Steven Spielberg, *Les dents de la mer*, 1975.

²³ Alain Chabat, *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*, 2002.

développement des réseaux de téléphones portables, dont itinérés. Or celui-ci n'existe déjà plus. Comment cet humour pourra-t-il « passer » dans quelques années à la rediffusion de ce film ? De plus, et pour reprendre cet exemple, si l'humour correspond à un temps donné, il correspond aussi à un espace donné. Le film de Chabat se destinait avant tout à un public français ou francophone, puisque seules quelques références internationales jalonnaient le film tandis que l'essentiel concernait la culture française. La combinaison des deux décalages est alors parfois trop difficile. Si les films de Laurel et Hardy faisaient hurler de rire dans les années 1930, ils ne font plus qu'à peine sourire un public soit nostalgique, soit très jeune (car sensible aux gags hénarques), soit très cultivé. La difficulté est donc de continuer à percevoir et lire dans un film ce qui pouvait plaire aux masses, pour les faire rire ou pleurer.

Cette identification des relations du cinéma à la masse des spectateurs doit nécessairement être prise en compte dans l'analyse filmique, lorsqu'il s'agit de recherche historique ou dans un but pédagogique. Mais cette identification doit également s'accompagner d'une compréhension des codes cinématographiques que certains appellent le langage cinématographique. Celui-ci s'articule déjà, nous venons de le voir, à une structure temporelle plus ou moins complexe. Mais d'autres codes se sont établis pour développer une connivence entre le réalisateur et les spectateurs par film interposé. C'est cette connivence qui doit être révélée pour pouvoir faire du cinéma une source à part entière de l'histoire du XXème siècle.

Le cinéma : un décodeur du XXème siècle

Décrypter le langage cinématographique et les effets spécifiques qu'il peut avoir sur les spectateurs s'avère donc utile pour utiliser le cinéma comme source historique ou comme support pédagogique. Cette lecture aiguisée des films doit permettre à terme d'établir un corpus de sources offrant autant de clés pour les enseignants et les chercheurs, en histoire ou dans toutes les disciplines liées aux sciences humaines.

Le cinéma : une encyclopédie en construction

Nous avons montré qu'un sériage de films s'imposait, par thème ou par manière de présenter ces thèmes. Ce sériage, qu'on indique ici comme une proposition de recherche générale, mais que chacun d'entre nous peut aussi réaliser à l'échelle modeste de sa propre filmothèque, offrirait plusieurs intérêts.

Tout d'abord, cela permettrait l'établissement d'un corpus à plusieurs entrées permettant au chercheur et à l'enseignant de retrouver immédiatement un ou des films centré sur tel ou tel thème, par année de production notamment. Une telle réalisation à visée exhaustive est évidemment difficile au vu de l'immensité de la production cinématographique depuis 1895 mais aussi de par la disparition d'un nombre vertigineux d'œuvres, détruites la plupart par le temps, les vicissitudes politiques ou la négligence en un temps où le nombre de copies d'un film n'était pas si important qu'aujourd'hui. Pourtant, chacun peut se construire sa propre filmographie raisonnée et thématique au hasard de ses visionnages. L'informatique domestique permet aujourd'hui d'établir des fiches complexes dans lesquelles on peut présenter les films par date, auteur, titre, pays etc., puis les décrire séquence par séquence avec indication des thèmes abordés et des séquences clé susceptibles d'une exploitation pédagogique en classe. On pourrait même aller plus loin, plan par plan avec indications des cadrages, mouvement de caméra, choix des couleurs, des lumières. Ce travail fastidieux est actuellement entamé par de nombreux passionnés qui travaillent isolément et l'on peut rêver

qu'à l'heure d'Internet, une banque de donnée mutualiste sorte finalement de ces initiatives personnelles.

Ce corpus rêvé mais que chacun peut déjà réaliser en partie avec sa propre vidéothèque peut aboutir également à un autre catalogue permettant lui d'analyser plus précisément ce qu'on pourrait nommer « les intentions de connivences » entre réalisateurs et spectateurs. Il n'est pas inutile de décortiquer les codes usuels du langage cinématographique pour les intégrer dans un corpus. La liste est longue de tous les procédés qui confortent le spectateur dans son lien avec le film et son message. Quelques exemples suffiront à démontrer la nécessité de lister ces pratiques des cinéastes. Ainsi, un regard caméra appuyé est interdit au cinéma car il implique que l'acteur s'adresse aux spectateurs, comme le fait un présentateur de journal télévisé. Or par définition, le spectateur est en dehors du film. Il devient alors évident que tout regard caméra volontaire est une interpellation des spectateurs par le réalisateur, par le biais d'un de ses personnages, pour dispenser un message, qui peut être de la propagande, comme dans bon nombre de films soviétiques²⁴ ou signifier au contraire un appel au sursaut des spectateurs²⁵. Cette interpellation peut s'accompagner d'autres gestes adressés aux spectateurs. Quand James Mason se fait tuer dans *L'homme de Berlin*²⁶, il tombe dans le *no man's land* situé entre les limites soviétiques et occidentales de Berlin. Or il est cadré en gros plan, regard caméra et main tendue vers l'objectif. L'image de son corps disparaît alors à mesure que le camion qu'il essayait d'atteindre s'éloigne et rejoint la zone occidentale. Comment ne pas voir que cette main, ce regard s'adressent aux spectateurs impuissants devant ce personnage qui avait décidé de rejoindre l'Ouest et qui est éliminé sous nos yeux par les Allemands de l'Est sans aucune réaction des soldats de Berlin Ouest. C'est la même idée dans *Soleil vert*²⁷, lorsque Charlton Heston tend sa main vers les spectateurs alors qu'il vient de découvrir que l'humanité est désormais condamnée à manger ses cadavres sous forme de tablettes colorées. Ce film d'anticipation évoque pourtant une évolution crainte, et aujourd'hui effrayante au regard de l'étrange caractère prophétique du récit. Cette main tendue semble représenter le relais que souhaite transmettre le personnage aux spectateurs dans la poursuite de son combat. Cette idée est d'autant plus probable que cette main tendue ensanglantée est l'image de conclusion et de générique. D'autres codes jouant sur la connivence seraient à lister. Ainsi la lecture d'un écran telle une carte impose de voir ce qui est à droite représenter l'Est et ce qui est à gauche représenter l'Ouest. Ce code se retrouve quasi systématiquement dans les films de propagande, et notamment dans les films de guerre. A l'inverse, le non respect de ce code implique justement que le message est contraire à celui de la propagande. Voir les Français attaquer les Allemands de la droite vers la gauche est particulièrement déstabilisant²⁸. Les jeux de lumière permettent d'établir que ceux qui sont éclairés représentent le Bien, et ceux dans l'ombre le Mal. Cette même opposition se retrouve pour le blanc et le noir, et par extension, les personnages plein cadre s'opposent dans la même mesure à ceux qui sont placés hors cadre. Les couleurs sont aussi autant d'informations qui constituent un code intégré par les spectateurs. Ainsi la guerre froide a durablement imposé le bleu comme couleur représentant les Etats-Unis et le rouge l'URSS. Le rouge représente aussi le mal, le feu, l'enfer. Ceci est notamment très frappant quand dans *Le silence des agneaux*²⁹, l'agent du FBI Clarice Starling, interprétée par Jodie Foster, rencontre pour la première fois

²⁴ Voir notamment Fridrikh Ermler, *Débris de l'empire*, 1929.

²⁵ Voir Fritz Lang, *Le testament du Docteur Mabuse*, 1933.

²⁶ Carol Reed, *L'homme de Berlin*, 1953.

²⁷ Richard Fleischer, *Soleil vert*, 1973.

²⁸ C'est le cas notamment pour le film de Raymond Bernard, *Les croix de bois*, 1932, film pacifiste de l'entre-deux-guerres, et encore davantage pour *Les sentiers de la gloire*, film anti-guerre de Kubrick.

²⁹ Jonathan Demme, *Le silence des agneaux*, 1991.

Hannibal Lecter, un psychopathe interprété par Anthony Hopkins. Elle rejoint sa cellule située en sous sol tandis que l'image se teinte de rouge, celui de l'enfer.

On voit donc que les couleurs, les directions dans l'image peuvent avoir des sens proches, le mal ici représenté par le rouge, communiste ou satanique, mais leur interprétation dépendra du contexte interne et externe du film. Le corpus établi devra donc se prémunir de toute interprétation en restant descriptif des effets de mise en scène, y compris la musique non évoquée ici mais qui a une importance majeure comme nous l'avons montré précédemment. Cette description pourrait permettre de repérer des mutations de sens d'un même code, « droite / gauche » par exemple, ou la naissance de nouveaux codes d'identification liés soit au contexte externe du film³⁰ soit aux possibilités offertes par l'amélioration des technologies de l'image³¹. Une telle identification pourrait donner aux historiens puis aux enseignants une analyse très fine des connivences entre les réalisateurs et les spectateurs et de fait, déterminer les grands courants sémiotiques qui irriguent les sociétés.

Le cinéma : une entrée pédagogique formidable

Cette petite révolution visant à se donner un corpus et des habitudes d'analyse filmique en histoire comme en pédagogie s'avère nécessaire à une époque où l'image, et plus précisément l'image en mouvement, inonde notre société sur tous types de supports, sur tout type d'appareil, de la télévision au téléphone portable. Il ne s'agit pas de faire disparaître l'écrit, mais d'entrer dans l'ère de l'audiovisuel, sans penser cet enrichissement comme une concurrence. Passer par le cinéma, et en fait par l'audiovisuel tout entier, c'est penser autrement la société. Pour l'historien, c'est lui permettre d'entrer dans la compréhension de la société de masse par un média de masse. Mais pour l'enseignant, c'est entrer en contact avec des élèves, des étudiants dont la culture passe de plus en plus par l'image. Ils ne sont pas plus capables de l'analyser spontanément que les générations précédentes n'étaient capables d'analyser spontanément les textes littéraires. En revanche, ils y sont confrontés tous les jours. Leurs références sont « image ». L'expérience montre qu'il est plus facile qu'il n'y paraît de faire apprécier à des élèves de collège le *Cuirassé Potemkine*³² parce que, passé l'exotisme des images auxquelles ils ne sont pas habitués, le décryptage du montage ou des cadrages évoque pour eux une culture commune. Et que dire de *Metropolis*³³. Il est peut-être difficile de montrer ce film dans son intégralité à des élèves, mais il est très facile de donner à certains extraits un sens que les élèves comprennent assez facilement. Les comparaisons foisonnent. La cité verticale dans *Le cinquième élément*³⁴ n'est-elle pas la continuité de ce que Fritz Lang avait déjà envisagé ? Si des élèves peuvent s'émerveiller devant des images en noir et blanc d'un film muet mais avant-gardiste, c'est que leur culture descend de ces films, ce qui, il faut bien le reconnaître, ne s'applique plus à la littérature pour une majorité des élèves.

Par ailleurs on sait bien que le cinéma n'est pas étranger à la littérature. Il est sans doute plus facile d'entrer dans une œuvre littéraire par le biais de son adaptation ou de sa transposition cinématographique. Quand Nicholas Ray dénonce le maccarthysme dans *Johnny guitar* en 1954, il plante son décor dans un temps passé, celui du western. Pourtant, tous les indices sont donnés au spectateur pour qu'il identifie la chasse aux sorcières, notamment au

³⁰ Le « orange » pouvant représenter dans un film français de 2007 le MoDem de François Bayrou ou la Révolution Orange de 2004 en Ukraine.

³¹ Le cinéma numérique voire des hologrammes en 3D pourraient compléter le registre des effets possibles.

³² Sergei Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*, 1925.

³³ Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

³⁴ Luc Besson, *Le cinquième élément*, 1997.

moment de l'arrestation du personnage du Kid, sommé de dénoncer ses compagnons en échange de la clémence de ses persécuteurs. L'analyse de cette séquence, et la mise en évidence de sa similitude avec la situation du début des années 1950 aux Etats-Unis permettrait d'établir un parallèle avec des documents littéraires qui dénonçaient le même état de choses, comme *Les sorcières de Salem* de Arthur Miller.

Ainsi, le recours au film dans un objectif pédagogique peut se faire par le biais d'extraits, présentés comme n'importe quelle autre source. Le grand intérêt de l'extrait réside dans son temps court. Mais à la différence de l'écrit, il permet une lecture presque commune à tous les élèves, notamment pour ceux de collège. Avec le cinéma, n'importe quel élève, quel que soit son niveau langagier, peut comprendre un extrait de film et exprimer les émotions transmises. Une telle ressource ne peut que valoriser des élèves qui peuvent se tromper mais dont l'expérience montre qu'ils ressentent finement les codes élaborés du langage filmique. Tout message se construit en amont, et l'écriture n'est ni plus ni moins qu'un autre code distillant du sens et des émotions.

Le cinéma au secours des sciences humaines

Le cinéma, nous l'avons vu, est un témoin de son temps. Si les historiens peuvent l'utiliser comme source, c'est que les enseignements d'un film portent sur son présent, celui de la production ; même lorsque leur discours explicite concerne le passé (les films « d'époque ») ou le futur (les films de « science fiction ») la seule démarche légitime du point de vue des sciences humaines est de ne pas les prendre au pied de la lettre mais de les passer au crible de la critique historique, en évaluant d'abord leurs conditions de production au présent. En effet, si on peut se féliciter que certains films aient pu envisager le futur avec justesse, ou du moins poser des questions qui depuis se sont avérées pertinentes, ce qui est le cas notamment pour *Soleil vert*, déjà cité, ou pour tant d'autres, de *Blade runner* à *Bienvenue à Gattaca*, il faut aussi se rendre à cette évidence que la plupart se sont trompés. Ces erreurs sont évidemment tributaires de ce que le futur est toujours envisagé à l'aune de leur présent. Les films de l'entre-deux-guerres sont souvent très marqués par le pacifisme. Mais aucun de ces films qui furent parfois des chefs d'œuvre n'a empêché une autre guerre, plus meurtrière encore, d'éclater. Et nos élèves de s'en étonner lorsqu'on le leur fait remarquer. Il n'y a pourtant aucune raison à l'étonnement. Le pacifisme était dans le camp des vainqueurs. Le camp des vaincus n'offrait pas le même visage. S'il y a eu des collaborations franco-allemandes dans des productions cinématographiques, cela relève davantage de la volonté française que celle des Allemands, surtout après 1933. Tandis que Jacques Feyder réalisait en 1935 *La kermesse héroïque*, dont la théorie pouvait se résumer par « tout vaut mieux que la guerre, y compris l'occupation », les films du IIIème Reich exaltaient le pangermanisme et pas seulement Leni Riefenstahl. Ainsi, un film comme *Heimat*³⁵ bien que situant l'action après la guerre de 1870 et avant la Première guerre mondiale, s'adressait aux Allemands en prônant le retour de tous les Germaniques sur le sol de leur mère patrie. Qui était dans le vrai ? Tous, assurément. Aucun ne prévoyait la guerre. En revanche, l'attitude des anciens belligérants se dessinait dans des films dont les thèmes devenaient redondants dans un pays comme dans l'autre. Et de même les exhortations pacifistes du cinéma français, bien que démenties par l'histoire, en disent long sur l'état des opinions publiques, leur défaitisme et leur refus de se battre pour Dantzig ou les Sudètes, des faits d'opinion qui sont, eux, parfaitement historiques et pour lesquels le cinéma, dans ses aveuglements pacifistes, apparaît bien comme une source de premier ordre.

³⁵ Carl Froelich, *Heimat*, 1938.

Ce que le cinéma laisse aux historiens, il le laisse aussi aux autres sciences humaines. Il permet d'appréhender l'évolution d'un courant d'opinion dans une société comme il permet de faire un bilan sur une réalité à un temps donné. Sur un autre exemple, celui de l'urbanisation contemporaine, il est intéressant de voir le nombre de films qui accompagnent la reconstruction de la France au lendemain de la guerre avec l'établissement de banlieues en périphéries des villes au détriment des villages périurbains³⁶. Puis viennent les films qui racontent la vie dans ces banlieues puis enfin ceux qui décrivent la marginalisation sociale de ces banlieues. Le cinéma n'anticipe pas : point d'émeutes dans les banlieues des films avant qu'elles n'aient vraiment lieu dans les cités. En revanche, le cinéma pointe tous les dysfonctionnements d'une société qu'on identifiera ensuite comme le point de départ des émeutes. L'inactivité, la relégation des populations d'origine immigrée, le racisme ordinaire sont autant de réalités que le cinéma a évoquées avant les rodéos des Minguettes, les émeutes de Vaulx en Velin ou l'embrasement de l'automne 2005.

De même, tous les thèmes relatifs aux dangers de la science et ses progrès ont irrigué les scénarios des films d'anticipation, sans qu'il soit besoin ici de développer un aspect bien connu pour lequel chacun trouvera des illustrations dans sa filmothèque personnelle.

Le cinéma est donc comme toute autre production humaine une source historique dont il convient de définir le champ d'application. En se limitant à l'analyse des films dans leur contexte externe, c'est-à-dire comme témoin de leur temps et non comme conteurs du passé, celle-ci permet, à condition de maîtriser le langage cinématographique, de percevoir des lignes de force de l'évolution massive des sociétés, mieux ou aussi bien que d'autres sources. Par la rigueur de l'analyse filmique, à condition de ne pas faire dire ce que les films ne disent pas, le cinéma appartient tout entier au champ de l'histoire et à ce titre peut et doit être utilisé comme source historique. Doit-il pour autant en être une source exclusive ? Aucun historien ne se risquerait aujourd'hui à une telle affirmation. Pourtant, il ne faudrait pas ignorer cette démarche. Un « cinéma archéologie »³⁷ pourrait permettre une étude systématique des films à confronter ensuite avec d'autres sources. Quant aux enseignants, ils auraient bien tort de se priver d'utiliser ces sources cinématographiques qui sont pour eux, d'ores et déjà, non seulement une aventure intellectuelle rigoureuse mais aussi un outil au service d'une pédagogie séduisante et attractive.

Lionel LACOUR

³⁶ La liste des films serait trop longue. Citons par exemple celui de Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958.

³⁷ A ce propos, voir mon article « Le cinéma, source archéologique du XXème siècle », in *Innovat en classe : cinéma, Histoire et représentations*, sous la direction de Nicole Lucas et Vincent Marie, 2007.