

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire



Guerre et cinéma

Un pont entre deux mondes

Bénédicte Chéron

L'art français de (filmer) la guerre

Yves Trottignon

La 317^e Section, un mythe pour les soldats français

Jean Michelin

Films pacifistes et vocation militaire

Brice Erblanc

La jouissance de l'œil

Yann Andruétan

« Que fais-je à filmer la mort ? »

Gabriel Le Bomin

Capitaine Conan : un coup à l'âme

Philippe Torreton

Écrire un film de guerre

Pauline Rocafull

Réalisateur embarqué

Philippe Bodet

De l'usage des fonds de l'ECPAD

Emmanuelle Flament-Guelfucci

« Je me reconnaît dans votre film »

Jean-Luc Cotard

Cinquante nuances d'espions

Pauline Blistène

Forces spéciales dans les salles obscures

Philippe Rousselot

La Résistance : une représentation impossible ?

Olivier Wiewiora

Generation War, un débat allemand

Alexander Jünemann

Lawrence d'Arabie, la tragédie à l'envers

Patrick Clervoy

La Grande Illusion ou comment rendre populaire la captivité

Évelyne Gayme

La Bataille d'Alger : manuel de guérilla ou leçon de cinéma ?

Élie Tenenbaum

Why we fight : Hollywood en guerre

Olivier-René Veillon

POUR NOURRIR LE DÉBAT

Abou Bakr al-Baghdadi est-il un lecteur assidu de la pensée militaire française ?

Benjamin Brunet

L'architecture militaire au service de la représentation de l'État

Maxime Azan

Commander : un besoin de responsabilité

Emilien Frey



INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

La revue InfleXions

est éditée par l'armée de terre.

École militaire – 1 place Joffre – Case 09 – 75700 Paris SP 07

Rédaction : 01 44 42 42 86 – e-mail : redaction@inflexions.net

Ventes et abonnements : www.pollen-difpop.com

www.inflexions.net

Facebook : [inflexions \(officiel\)](https://www.facebook.com/inflexions)

Membres fondateurs :

M. le général de corps d'armée (2S) Jérôme Millet ↗ Mme Line Sourbier-Pinter

↗ M. le général d'armée (2S) Bernard Thorette

Directeur de la publication :

M. le général de corps d'armée Benoît Durieux

Directeur adjoint :

M. le colonel Hervé Pierre

Directrice de la rédaction et rédactrice en chef :

Mme Emmanuelle Rioux

Chargé de mission relations publiques :

M. le colonel (r) Jean-Luc Cotard

Comité de rédaction :

M. le médecin en chef Yann Andruétan ↗ M. le commissaire principal Jean Assier-Andieu

↗ M. John Christopher Barry ↗ Mme le professeur Monique Castillo ↗ Mme

Bénédicte Chéron ↗ M. le médecin chef des services (er) Patrick Clervoy ↗ M. le colonel (r)

Jean-Luc Cotard ↗ Mme le professeur Catherine Durandin ↗ M. le lieutenant-colonel Brice

Erblanc ↗ M. le lieutenant-colonel (er) Hugues Esquerre ↗ Mme Isabelle Gougenheim ↗ M.

le général de brigade Frédéric Gout ↗ M. le colonel (er) Michel Goya ↗ M. le lieutenant-

colonel Rémy Hémez ↗ M. le professeur Armel Huet ↗ M. le grand rabbin Haïm Korsia

↗ M. le général d'armée François Lecointre ↗ M. Éric Letonturier ↗ M. le général de

division Thierry Marchand ↗ M. le général d'armée (2S) Jean-Philippe Margueron ↗ M. le

lieutenant-colonel Jean Michelin ↗ M. le lieutenant-colonel Guillaume Roy

↗ M. l'ambassadeur de France François Scheer ↗ M. le professeur Didier Sicard ↗ M. le

colonel (er) André Thiéblemont ↗ M. Philippe Vial ↗ M. le médecin en chef Julien Viant

Membres d'honneur :

M. le général d'armée (2S) Jean-René Bachelet ↗ M. le général de corps d'armée (2S)

Pierre Garrigou-Grandchamp

Secrétaire de rédaction : Mme l'adjoint-chef Karine Ferré

Les manuscrits soumis au comité de lecture ne sont pas retournés.

Les opinions émises dans les articles n'engagent que la responsabilité des auteurs.

Les titres des articles sont de la responsabilité de la rédaction.

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire



Guerre et cinéma

NUMÉRO 42

GUERRE ET CINÉMA

► ÉDITORIAL ▼

► YANN ANDRUÉTAN, BÉNÉDICTE CHÉRON, ISABELLE GOUGENHEIM

► 9

► DOSSIER ▼

UN PONT ENTRE DEUX MONDES

► BÉNÉDICTE CHÉRON

► 15

Le cinéma français a longtemps entretenu des rapports difficiles et contrastés avec les personnages militaires, réduits à des stéréotypes de victime ou de bourreau. L'engagement français en Afghanistan a provoqué des évolutions notables. Reste que ces frémissements demeurent timides.

L'ART FRANÇAIS DE (FILMER) LA GUERRE

► YVES TROTIGNON

► 25

Le cinéma français, qui a donné au monde quelques chefs-d'œuvre du film de guerre, marque désormais le pas. Évitant soigneusement les questionnements politiques, il se convertit, après des années de désintérêt, à la superproduction sponsorisée sur le modèle américain.

LA 317^e SECTION, UN MYTHE POUR LES SOLDATS FRANÇAIS

► JEAN MICHELIN

► 37

Monument de la filmographie de guerre en France, *La 317^e Section* de Pierre Schoendoerffer continue de fasciner les soldats français plus de cinquante ans après sa sortie au cinéma. Quelles sont les raisons de ce succès ?

FILMS PACIFISTES ET VOCATION MILITAIRE

► BRICE ERBLAND

► 43

Les films sur la guerre du Vietnam des années 1980 occupent une place particulière dans l'esprit des militaires engagés dans les années 1990 et 2000 : ils ont bercé leur adolescence, forgé leur vocation. Comment, alors qu'ils sont censés dégoûter de la guerre, peuvent-ils donner l'envie à des jeunes de s'engager ?

LA JOUISSANCE DE L'ŒIL

► YANN ANDRUÉTAN

► 49

Le cinéma de guerre exerce une étrange fascination sur les spectateurs. Il constitue même une sorte de plaisir coupable. Il faut un cinéaste talentueux pour savoir user des images sans tomber dans la complaisance facile envers le spectacle des combats.

« QUE FAIS-JE À FILMER LA MORT ? »

► ENTRETIEN AVEC GABRIEL LE BOMIN

► 59

Réalisateur de nombreux documentaires, courts et long-métrages sur la guerre et ceux qui la font, Gabriel Le Bomin revient sur les raisons de son intérêt pour le fait guerrier et sur ce qui fait son originalité de metteur en scène : suggérer plutôt que montrer crument la violence et la mort à l'écran.

CAPITAINE CONAN : UN COUP À L'ÂME

► ENTRETIEN AVEC PHILIPPE TORRETON

► 69

Philippe Torreton explique comment il est entré dans le personnage du capitaine Conan. Il décrit la phase d'appropriation, son travail d'acculturation, ses sentiments à l'égard des anciens combattants et de la guerre, son travail avec Bertrand Tavernier, réalisateur du film.

ÉCRIRE UN FILM DE GUERRE

■ ENTRETIEN AVEC PAULINE ROCAFULL

Comment et pourquoi écrire des scénarios sur le fait militaire ? Quels freins rencontrent les scénaristes français ? Une évolution est-elle perceptible depuis la signature de la convention liant la Guilde française des scénaristes et le ministère des Armées, et la création de la Mission cinéma au sein de celui-ci ?

■ 79

RÉALISATEUR EMBARQUÉ

■ PHILIPPE BODET

Le reportage ou le documentaire en immersion est un genre en soi. Il nécessite de la part du réalisateur une faculté d'adaptation à un milieu particulier ainsi qu'une véritable bienveillance. Cela n'empêche nullement d'informer, de décrypter, d'expliquer. En cela, le temps long de l'embarquement a une vertu : il permet d'approcher la vérité du soldat.

■ 87

DE L'USAGE DES FONDS DE L'ECPAD

■ EMMANUELLE FLAMENT-GUELFUCCI

Nées de la guerre, les images animées militaires sont, dès l'origine, destinées à être diffusées et à être conservées. Service public d'archives audiovisuelles, l'ECPAD met aujourd'hui ses collections à la disposition de tous.

■ 97

«JE ME RECONNAIS DANS VOTRE FILM»

■ JEAN-LUC COTARD

Producteurs et réalisateurs ont besoin de crédibiliser leurs films et pour ce faire ont recours à des conseillers «militaires», qui leur apportent le vernis et le sens du détail nécessaires, un conseil variable en quantité et en qualité selon le projet.

■ 105

CINQUANTE NUANCES D'ESPIONS

■ PAULINE BLISTÈNE

La fiction d'espionnage française est réputée pour son invraisemblance ou son grand-guignolesque. Tout semble avoir changé depuis avril 2015 et la diffusion du *Bureau des légendes*. Une série qui, outre son indéniable qualité narrative, renouvelle entièrement l'imaginaire de l'espionnage hexagonal.

■ 113

FORCES SPÉCIALES DANS LES SALLES OBSCURES

■ PHILIPPE ROUSSELOT

Depuis la guerre du Vietnam, et plus encore depuis le 11-Septembre, le cinéma a collé à un nouveau type d'action militaire : les opérations spéciales. Hollywood a fixé les règles scénaristiques du genre, qui tient désormais une place de choix dans le cinéma de guerre. Le soldat des forces spéciales est aujourd'hui le héros par excellence, un «cowboy postmoderne».

■ 121

LA RÉSISTANCE : UNE REPRÉSENTATION IMPOSSIBLE ?

■ OLIVIER WIEVORKA

Les représentations de la Résistance dans le cinéma français ont largement évolué depuis 1945. À la Libération, les films tendent à exalter l'armée des ombres, mais à partir de 1958, et *a fortiori* de 1973, l'image se fait plus complexe, au risque de se brouiller. Sans pourtant inspirer de chefs-d'œuvre, à de rares exceptions près.

■ 133

GENERATION WAR, UN DÉBAT ALLEMAND

■ ENTRETIEN AVEC ALEXANDER JÜNEMANN

Generation War est une série allemande qui raconte le destin de cinq amis âgés d'une vingtaine d'années en 1941. Énorme succès populaire, elle a déclenché des débats intenses entre historiens, philosophes et éditorialistes, et des discussions flamboyantes entre générations. La vision d'un jeune officier allemand.

■ 141

LAWRENCE D'ARABIE, LA TRAGÉDIE À L'ENVERS

■ PATRICK CLERVOY

Reconnue dès sa sortie en 1962 comme un grand film, l'adaptation par David Lean des *Sept Piliers de la sagesse* de Thomas Edward Lawrence est construite comme une tragédie antique. Lorsque le mythe dépasse l'histoire individuelle, il finit par broyer celui qui l'a porté.

■ 147

LA GRANDE ILLUSION OU COMMENT RENDRE POPULAIRE LA CAPTIVITÉ

■ ÉVELYNE GAYME

Les critiques cinématographiques, les biographes de Jean Renoir ou les historiens insistent sur le pacifisme de *La Grande Illusion* et/ou sur la présentation de la lutte des classes qui y sont mis en scène. Mais c'est surtout le premier film évoquant la captivité de guerre. Plus encore, il en est l'archétype.

■ 151

LA BATAILLE D'ALGER : MANUEL DE GUÉRILLA OU LEÇON DE CINÉMA ?

■ ÉLIE TENENBAUM

La Bataille d'Alger est une œuvre cinématographique hors du commun, au carrefour du film de guerre, du film d'auteur engagé et du cinéma documentaire. Outil de propagande dans l'Algérie de Boumédiène, c'est une référence incontestable pour les mouvements révolutionnaires de tous horizons aussi bien que pour les experts de la contre-insurrection.

■ 159

WHY WE FIGHT: HOLLYWOOD EN GUERRE

■ OLIVIER-RENÉ VEILLON

Why we fight, série documentaire de sept films signée Frank Capra, est produite entre 1942 et 1945 par le service de l'information de guerre du département des transmissions des forces armées américaines. Une œuvre de propagande qui est aussi un film d'auteur signé par l'un des plus grands réalisateurs d'Hollywood. Un des grands moments de l'histoire du cinéma, mais plus encore un moment décisif dans l'histoire des États-Unis.

■ 169

■ POUR NOURRIR LE DÉBAT

ABOU BAKR AL-BAGHDADI EST-IL

UN LECTEUR ASSIDU DE LA PENSÉE MILITAIRE FRANÇAISE ?

■ BENJAMIN BRUNET

La stratégie menée par l'État islamique ces dernières années a suivi quasi méthodiquement les six principes de la guerre en montagne. Ils s'avèrent ainsi être une grille de lecture pertinente pour mesurer l'efficacité d'un groupe terroriste ancré dans une stratégie territoriale utilisant des modes d'action classiques ou hybrides.

■ 187

L'ARCHITECTURE MILITAIRE

AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉTAT

■ MAXIME AZAN

Outil de défense, l'architecture militaire est parée de symboles exprimant les valeurs de l'armée. Elle est aussi un moyen d'expression de la puissance de l'État. L'auteur s'attache à appréhender ces symboles et à analyser leur évolution du Grand Siècle à nos jours.

■ 197

COMMANDER : UN BESOIN DE RESPONSABILITÉ

■ ÉMILIEN FREY

Comprendre le monde afin de choisir en conscience, se préparer intellectuellement à l'exercice de l'autorité : le chef doit toujours veiller au besoin en responsabilité inhérent au commandement des hommes.

■ 209

■ TRANSLATION IN ENGLISH ■

A BRIDGE BETWEEN TWO WORLDS

■ BÉNÉDICTE CHÉRON

■ 219

■ COMPTES RENDUS DE LECTURE ■

■ 229

■ SYNTHÈSES DES ARTICLES ■

■ 239

■ TRANSLATION OF THE SUMMARY IN ENGLISH ■

■ 245

■ BIOGRAPHIES ■

■ 251

YANN ANDRUÉTAN
BÉNÉDICTE CHÉRON
ISABELLE GOUGENHEIM

ÉDITORIAL

La guerre est un ressort dramatique. C'est peut-être même le ressort dramatique absolu. Elle est un révélateur qui met à nu le lâche comme le héros. Elle vient perturber tout l'ordre social. Et pour le scénariste, elle est un terrain de jeux où certaines limites de la vie ordinaire sont abolies. Reste qu'il est toujours difficile de définir le périmètre du genre « film de guerre ». Prenons l'exemple de *Hope and Glory* (1987), dans lequel John Boorman raconte son enfance à Londres pendant le Blitz. La guerre y est omniprésente, et bien qu'elle soit vue à travers les yeux d'un enfant, certaines séquences sont dramatiques. Néanmoins le film est léger. Il ne s'agit pas d'un film de guerre, mais bien davantage d'une chronique du quotidien, d'ailleurs difficile à dater historiquement. Le contemporain *Empire du soleil* (1987) de Steven Spielberg, qui relate le quotidien d'un enfant dans un camp de prisonniers japonais, pourrait faire l'objet d'une analyse similaire. *A contrario*, le très beau *Jardins de pierre* (1987) de Francis Ford Coppola ne montre aucune scène de combat et se concentre sur le quotidien de soldats d'apparat. La guerre, celle du Vietnam, y est le ressort dramatique central, non seulement parce qu'elle est la donnée contextuelle majeure de cette histoire, mais aussi parce qu'elle occupe largement les discussions et les préoccupations des personnages : partiront-ils ? reviendront-ils ?

Les documentaires, tournés sur le terrain ou nés de montages d'images d'archives, sont-ils aussi des films de guerre ? Certes, il ne s'agit pas de fiction, mais la porosité est grande entre les deux types de récit. Par exemple, *La Section Anderson* (1967) de Pierre Schoendoerffer sert de matrice à un grand nombre de films traitant de la guerre du Vietnam : musique, hélicoptère, jungle... La série *Apocalypse* (Isabelle Clarke, Daniel Costelle) sur France 2 emprunte, elle, de nombreux codes à la fiction par le recours à certains modes narratifs, aux images colorisées et à une musique qui vient dramatiser l'ensemble. Sans être au centre de ce numéro, les documentaires ne pourront donc être totalement laissés de côté.

Enfin la question des supports se pose aujourd'hui de manière renouvelée. Les films qui sortent dans les salles obscures continuent d'occuper le sommet d'une pyramide implicite et discutable de la

hiérarchie des œuvres filmées. Mais à leurs côtés, la fiction pour la télévision a gagné ses lettres de noblesse et les séries, également diffusées sur les plateformes Internet, jouent un rôle désormais essentiel dans la fabrique des représentations collectives. Finalement, au cœur de ce numéro d'*Inflexions*, se trouveront les œuvres qui racontent la guerre et les gens de guerre des XX^e et XXI^e siècles, dans la grande diversité contemporaine des supports et des canaux de diffusion.

Le rôle politique et social de ces films ne sera pas laissé de côté. Productions assumées de propagande ou projets personnels, ils ne sont jamais sans effet. Un simple mouvement de caméra peut créer une émotion, comme le célèbre travelling de *Quand passent les cigognes* (Mikhail Kalatozov, 1957). Jean-Luc Godard ne dit-il pas que tout travelling est politique ? Comme les westerns jadis et aujourd’hui les films de super héros, un film de guerre est d’abord un spectacle. La scène de bataille en ouverture de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) est remplie d’erreurs historiques, mais son pouvoir visuel est intense et sert le propos de la séquence qui oppose les barbares et les civilisés, et montre le courage du général.

La dimension spectaculaire du film peut d’ailleurs travestir l’intention initiale du metteur en scène : dans *Apocalypse Now* (1979), Coppola veut dénoncer la guerre du Vietnam, mais le spectateur retient avant tout la scène, d’anthologie, des hélicoptères. Cette scène est d’ailleurs reprise dans *Jarhead : la fin de l’innocence* (Anthony Swofford, 2005), projetée aux marines s’apprêtant à partir en Arabie Saoudite. Brice Erbland raconte dans son article comment *Platoon* (Oliver Stone, 1986), qui n’a jamais caché son intention pacifiste, a pu l’influencer dans son choix d’être militaire. Étrange spectacle en vérité : le spectateur trouve du plaisir dans des images qui montrent l’absurdité et la souffrance humaines ; les auteurs les plus pacifistes se trouvent eux-mêmes prisonniers de leur œuvre qui se voit détournée par ceux qui visionnent.

Là où les armées sont professionnalisées et où la guerre s'est retirée du territoire national pendant de longues décennies, ces œuvres sont parfois une voie principale de connaissance des armées et de l'histoire militaire contemporaine pour le public civil. Elles sont une fenêtre ouverte sur un univers, l'armée, et une expérience, celle de la guerre. Certes il s'agit d'une vision déformée, parfois faute de moyens, souvent aussi parce que les réalisateurs n'ont qu'une idée assez vague de ce que sont les militaires et le combat. Il faut toute l'arrogance de Coppola pour affirmer qu'*Apocalypse Now*, c'est vraiment le Vietnam, alors qu'il n'y est jamais allé. Les réalisateurs à avoir connu le feu sont d'ailleurs rares, mais certains d'entre eux marquent l'histoire : Jean

Renoir, Pierre Schoendoerffer, Samuel Fuller ou encore Oliver Stone laissent une trace certaine.

Seront cités dans ces pages nombre de cinéastes et de films dont beaucoup sont américains et anglais. Pourtant, c'est une interrogation bien française sur la place de nos soldats sur les écrans qui est à l'origine de ce numéro. En effet, le contraste apparaît désormais manifeste entre une centralité nouvelle du fait militaire dans l'espace public français et la méconnaissance tenace chez la plupart de nos concitoyens de ce que vivent ceux qui se sont engagés sous l'uniforme. Il y a un art français du cinéma, mais qui semble peiner à représenter l'art français de la guerre et le sort de ceux qui le mettent en œuvre. Pourtant, il y aurait tellement d'histoires à raconter... Certains s'y essayent, mais ils sont rares, et plus rares encore les œuvres qui parviennent tout à la fois à convaincre la critique et le public au moment de leur sortie, et à passer à la postérité, comme en témoigne l'article d'Yves Trotignon. Dans ce paysage, celle de Pierre Schoendoerffer demeure singulièrement isolée.

Les armées elles-mêmes entretiennent un rapport ambigu avec le cinéma de guerre. Elles ont compris assez tôt l'usage à visée de propagande ou de promotion qu'elles pouvaient en faire. Cette ambiguïté a pu être poussée un peu plus loin quand Hollywood a usé de la réputation militaire de certains de ses acteurs tels Clark Gable ou James Stewart. Rares sont les stars, à l'instar de Jean Gabin, qui s'engagent, se battent et ne tirent pas de gloire supplémentaire de leur implication.

Tout va pour le mieux entre le cinéma et les armées tant que le premier se tient aux règles fixées par les secondes. Or, à partir des années 1960-1970, les réalisateurs s'émancipent et beaucoup veulent dénoncer à travers leurs films l'action des armées occidentales. En France, tout un genre existe, centré sur la guerre d'Algérie, dont sont emblématiques *La Bataille d'Alger* (1966) de Gillo Pontecorvo ou encore *Avoir 20 ans dans les Aurès* de René Vautier (1972). Ces films dénonciateurs éclosent alors même que prospère un genre comique incarné par *Les Bidasses* de Claude Zidi (*Les Bidasses en folie*, 1971 ; *Les Bidasses s'en vont en guerre*, 1974) et *La Septième Compagnie* de Robert Lamoureux (*Mais où est donc passée la septième compagnie*, 1973 ; *On a retrouvé la septième compagnie*, 1975 ; *La Septième Compagnie au clair de lune*, 1977).

Depuis quelques années, les armées françaises veulent réinvestir le champ du cinéma. Il ne s'agit sans doute pas de reproduire un effort de propagande. Mais elles ont compris que pour le citoyen éloigné des réalités militaires, un film est un efficace vecteur de connaissance subjective. Le discret et pudique travail de quelques rares artisans de la relation entre militaires et milieux du cinéma, qui existe depuis

plusieurs décennies, est progressivement passé à la lumière au fil des années 2000. Le début du XXI^e siècle a aussi été le temps d'un encouragement très manifeste au développement de la coproduction de films documentaires par l'Établissement de communication et de production audiovisuelle du ministère de la Défense (ECPAD). Certains de ces films (c'est le cas par exemple de la série *Apocalypse*) marquent le calendrier médiatique ; d'autres sont diffusés dans des festivals de renom.

La tonitruante création de la Mission cinéma du ministère de la Défense par Jean-Yves Le Drian, en 2016, est ainsi apparue comme le couronnement d'une prise de conscience progressive de la nécessité d'ouvrir plus largement les portes. La fiction pour les grands écrans, la télévision et les plateformes numériques est ainsi reconnue officiellement comme un outil d'influence du ministère. *Le Chant du loup* (Antonin Baudry), sorti au début de l'année 2019, a été produit avec le soutien actif de la Marine nationale.

Pour les militaires, se voir à l'écran est toujours un objet de débat collectif et parfois une occasion de souffrance personnelle. Les médias ont rapporté qu'avec *Il faut sauver le soldat Ryan*, l'administration américaine des vétérans avait été obligée de mettre en place une aide psychologique pour ces derniers à la sortie des cinémas. Qu'il s'agisse d'une rumeur comme Hollywood en a le secret ou d'une réalité, cette histoire est un symptôme de la complexe relation entre les militaires et les images filmées de la guerre. Très critiques, ils ont cependant tous un film de guerre de prédilection ou même un panthéon de films cultes. Même les films les plus ouvertement pacifistes ont leurs amateurs.

Finalement, la fiction filmée qui raconte la guerre et les gens de guerre interroge le rapport si particulier que nous entretenons à la violence et à son spectacle. D'une façon très « jungerienne », elle nous convainc que la guerre est un révélateur. D'un point de vue politique et social, elle alimente une puissante machine à représentations que ne peuvent ignorer ni ceux qui portent l'uniforme ni ceux au nom desquels ils combattent, surtout quand ce récit de la guerre devient, pour le meilleur et pour le pire, une œuvre d'art. ■

L DOSSIER



BÉNÉDICTE CHÉRON

UN PONT ENTRE DEUX MONDES

« En 1897, un opérateur des usines Lumière puis Méliès mettent en image la toile réputée du peintre militaire Alfred de Neuville, *Les Dernières Cartouches*, donnant au film de guerre l'un de ses thèmes favoris : la résistance désespérée. Très largement répandu par la gravure, ce tableau assez médiocre illustre, en effet, un épisode célèbre de la guerre de 1870 : retranchés dans une maison de Bazeilles, des soldats français tirent leurs ultimes coups de feu contre les Prussiens, mettant fin à une défense longue et héroïque face à un ennemi supérieur en nombre et en armes¹. »

Le long XX^e siècle qui suit ne manque pas de moments lors desquels les soldats français, victorieux ou défaits, ont mené une action propre à alimenter une longue tradition de récit d'une action militaire. Pourtant, malgré cette première rencontre en 1897, il est convenu de considérer plus d'un siècle plus tard que les relations entre ces deux mondes sont difficiles et que la fiction filmée française, contrairement à celle des Américains, est peu fructueuse en histoires réussies et récits convaincants. Il est vrai que les productions françaises pour le cinéma, pour la télévision et depuis peu pour les plateformes de séries, sont numériquement moins nombreuses. Dans ce même numéro d'*Inflexions*, Yves Trottignon parvient en quelques pages seulement à dresser un panorama presque exhaustif des films français racontant la guerre ou les gens de guerre. Cependant, ces films existent et certains ne démeritent pas. Rares sont les chefs-d'œuvre, mais le prolixe cinéma américain compte lui aussi son lot d'*opus* ratés, de nanars cocasses ou tristes, de plaidoyers aux grilles idéologiques de tout bord trop manifestes. Ils sont cependant d'une diversité bien plus grande et leur nombre permet statistiquement qu'émergent à intervalles plus réguliers des productions de bonne qualité et des œuvres capables de passer à la postérité.

Comment comprendre alors cette impression de rendez-vous trop souvent ratés entre la fiction française et l'histoire des guerres et de ceux qui les font ? Les raisons sont complexes et liées à cette matière difficile qu'est la fabrique des représentations, dans ses allers et retours continuels entre le contexte politique et social d'une société donnée, sa vie culturelle et les influences étrangères qui y infusent, les désirs individuels de création et les contraintes économiques de cette industrie particulière de la fiction audiovisuelle. Il faudrait pouvoir examiner une multitude de facteurs à chaque fois que sort sur les

1. J. Daniel, *Guerre et Cinéma*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 26.

écrans, petits ou grands, une histoire qui raconte une guerre française contemporaine et le sort de ceux qui la font. Quelques grandes lignes structurantes de cette histoire tumultueuse émergent pourtant du long XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

La scène inaugurale de la Grande Guerre

Une bonne histoire a besoin de bons personnages. Or le personnage militaire sort bien malmené de l'histoire des guerres françaises du XX^e siècle. Yves Trottignon a montré comment la défaite et les drames humains structurent la production hexagonale de récits de guerre loin des grandes fresques patriotiques américaines. Ces piliers des représentations françaises de la guerre ne viennent pas d'une incompétence ou d'un parti pris des réalisateurs, mais bien des réalités culturelles produites par l'histoire militaire française.

Le cinéma européen devient média de masse en même temps que le continent se déchire entre 1914 et 1918. Là comme en tant d'autres matières, ce conflit constitue une scène inaugurale particulière. Dans l'ensemble de la vie sociale et culturelle européenne, le poilu devient peu à peu une figure victime. Comme l'historien Nicolas Beaupré le rappelle, la nature même de la guerre est d'abord en cause avant que le contexte idéologique de l'entre-deux-guerres ne vienne marquer de son empreinte la manière de raconter ce conflit armé : « Si l'on en croit Jay M. Winter, à la suite de Paul Fussell², c'est elle qui, en Europe occidentale, en raison de ses formes mêmes, aurait été à l'origine d'une mutation profonde sapant les grandes idées de gloire militaire, d'héroïsme combattant, d'honneur, de courage guerrier, de sacrifice. [...] Toutes ces visions du soldat comme pure victime, comme martyr ou comme héros, ne suffisent pas à rendre compte de la complexité de ce que furent les expériences du front dans la Grande Guerre³. » Elles ne suffisent pas à rendre compte de la complexité de la Grande Guerre, mais c'est sur cette base que s'articulent la plupart des représentations du militaire français pendant le long siècle qui suit, la figure du héros puis du martyr s'effaçant peu à peu au profit de la seule figure de la victime. Au-delà du nombre de morts et du retour douloureux des blessés, le sol même de la patrie victorieuse est meurtri pour des décennies. Si le soldat peut encore être héros, il ne sera plus celui d'une victoire aux élans patriotiques, mais celui d'une tragédie.

2. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

3. N. Beaupré, « La victimisation des combattants de la Grande Guerre », in S. Schirrmann (dir.), *Guerre et Paix. Une destinée européenne ?*, Bruxelles, Peter Lang, 2016, pp. 99-112.

L'effacement cependant n'est pas immédiat. L'entre-deux-guerres constitue le moment de la coexistence de ces divers types de représentations quand bien même, au cinéma, la figure du héros est déjà affaiblie. Il est vrai que dans les années 1920 et 1930, les fabricants de films font le pari que leur public n'a guère envie de voir sur grand écran les horreurs de la guerre tout juste achevée⁴. Quelques grands films créent la polémique. C'est le cas du pacifiste *J'accuse* d'Abel Gance en 1919⁵. Mais très rapidement, les figures de militaires français qui continuent d'apparaître sur les écrans sont celles qui se battent au loin, dans des conflits qui échappent au poids de cette mémoire douloureuse et que l'on peut continuer de représenter comme de belles guerres, des épopeées débarrassées de la laideur du chaos européen, du déferlement de plomb et de feu. Le soldat est alors un héros romantique, un voyageur qui trouve sa place aux côtés des personnages de la littérature coloniale⁶. Il quitte une terre française collectivement meurtrie, mais c'est bien davantage son destin individuel, ses drames personnels, et notamment ses déboires sentimentaux, qui expliquent son départ⁷. L'exotisme et le romantisme l'emportent sur la monstration de l'acte combattant et de sa dimension politique.

Par ailleurs, le lien doit être fait avec la résurgence de l'antimilitarisme dans l'entre-deux-guerres, marqué par le pacifisme et le contexte idéologique européen polarisé par l'avènement à l'est de la dictature du prolétariat⁸. Ces trois faits historiques, qui ne sont ni équivalents ni absolument dépendants les uns des autres, instaurent un climat culturel particulier, propice à ce que s'impose une figure du soldat comme victime dans une transposition progressive de la lutte des classes sous l'uniforme. Dans le même article, Nicolas Beaupré montre que le militaire français apparaît progressivement moins comme victime de son ennemi que comme celle de la logique même de la guerre enclenchée et entretenue par une classe où se mêlent chefs militaires, responsables politiques et capitalistes. La Seconde Guerre mondiale survient donc dans un paysage de représentations culturelles, et en particulier cinématographiques, qui offre une place non négligeable aux militaires français, mais sous des formes

4. J. Daniel, *op. cit.*

5. A. Gance, *J'accuse*, 1919, consultable à la BNF.

6. Sur cette littérature «coloniale», voir notamment J. Frémeaux, «Joseph Peyré, documentaire et légende», in J.-R. Henry et L. Martini (dir.), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, actes du colloque d'Aix-en-Provence des 7 et 8 avril 1997/Centre des archives d'outre-mer, juin 1999, Aix-en-Provence, Edisud, pp. 281-297; «Expédition de guerre et imaginaire colonial : autour de *L'Escadron blanc*», *Configurations. D'un Orient l'autre*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1991, pp. 147-154.

7. Par exemple dans *Le Grand Jeu* de Jacques Feyder en 1934, *Les Réprouvés* de Jacques Séverac en 1937 ou *La Bandera* de Julien Duvivier en 1935.

8. J.-Ph. Lecomte, «L'antimilitarisme. Proposition de définition», *Les Champs de Mars*, vol. 9, n° 1, 2001, pp. 111-133.

contrastées. La figure du soldat comme victime y devient de plus en plus prégnante, tandis que le chef militaire est déjà suspect de bien des maux.

Le soldat français, victime ou bourreau

L'héroïsme militaire sort très abîmé de la défaite de 1940 et de l'Occupation. Le « héros de Verdun » est désormais un maréchal déchu, porteur de toutes les hontes nationales. Le cinéma français d'après la Libération se choisit d'autres héros qui ne portent pas l'uniforme. L'emblématique *Bataille du rail* de René Clément sort en 1946. Lors des décennies qui suivent, jamais le combattant français sous uniforme de 1940 ou de 1944-1945 n'est mis en scène dans un film qui passe à la postérité. Yves Trottignon raconte ce grand vide et le surgissement emblématique des personnages de *La Septième Compagnie*. Le succès du premier volet, *Mais où est donc passée la septième compagnie ?*, classé troisième au box-office français en 1973, pousse à la réalisation des deux épisodes suivants : *On a retrouvé la septième compagnie* en 1975 et *La Septième Compagnie au clair de lune* en 1977. Les rediffusions à répétition de ces films ancrent dans les représentations françaises une image sympathique mais aussi un peu méprisable du soldat défait de 1940, très éloignée des réalités combattantes. La défaite, pourtant si inspirante en d'autres occasions, ouvre la porte à une période trop collectivement traumatisante pour qu'elle puisse alors être racontée sous un angle épique.

Se mêle aussi à cette mémoire douloureuse l'actualité de la guerre d'Algérie, venant après le trou de mémoire national de l'Indochine⁹ et l'antimilitarisme militant qui l'accompagne¹⁰, articulant la mémoire de l'antimilitarisme révolutionnaire de la fin du XIX^e siècle, et celui de l'entre-deux-guerres avec le contexte propre aux années 1960 et 1970 de lutte contre l'ordre moral auquel la hiérarchie militaire est identifiée. La dualité entre les victimes et les bourreaux se met en place durablement au cours de ces années. Du côté des victimes, se trouvent

9. La place manque ici pour évoquer le trou de mémoire national que constitue la guerre d'Indochine. Dans sa thèse consacrée au sujet (*La Guerre d'Indochine dans le cinéma français, 1945-2010*, Paris, Les Indes savantes, 2015), Delphine Robic-Díaz s'appuie sur un corpus de quarante-cinq films qui s'échelonnent de 1945 à 2006. Mais parmi eux, huit seulement abordent directement le sujet de la guerre. Pour tous les autres, elle n'est qu'une toile de fond, qu'une allusion ou qu'un point de départ à un scénario qui, ensuite, se détourne de cet événement. Ceux de Claude Bernard-Aubert, qui a lui aussi connu l'Indochine en guerre, avec *Patrouille de choc* (1957), *Le Facteur s'en va-t-en guerre* (1966) et *Charlie Bravo* (1980), sont aujourd'hui largement oubliés tout comme *Les Parias de la gloire* (1964) d'Henri Decoin. *La 317^e Section* (1965) de Pierre Schoendoerffer est en revanche passé à la postérité : sans être connu très largement des jeunes générations, il continue de bénéficier du très large éloge critique qui a caractérisé sa sortie et demeure connu d'un public important de cinéphiles, au-delà des seuls cercles d'amateurs d'histoires militaires et de cinéma de guerre.

10. J.-Ph. Lecomte, *op. cit.*

les appelés, héritiers des poilus de la Grande Guerre, non pas victimes d'un ennemi, mais de ceux qui décident de la guerre et la conduisent. Du côté des bourreaux, se trouvent les professionnels de cette guerre, gradés sans grande distinction, sous-officiers inévitablement brutaux et officiers forcément cyniques. Les films caricaturaux des années 1970 destinés à dénoncer l'action de l'armée en Algérie ne trouvent guère d'héritiers, mais cette dualité continue d'articuler bien des tentatives de récit des guerres françaises du XX^e siècle. Dans ce paysage, l'œuvre de Pierre Schoendoerffer apparaît comme singulièrement isolée. Ses personnages échappent en effet à la dualité entre victime et bourreau ainsi qu'aux distinctions arbitraires entre appelés et professionnels parce qu'il renoue avec des traditions européennes successives de représentations de l'héroïsme, sans verser dans l'exaltation patriotico-épique caricaturale du XIX^e siècle¹¹.

Lorsque Florent-Emilio Siri réalise *L'Ennemi intime*, sorti sur les écrans en 2007, pour raconter à son tour la guerre d'Algérie, il revendique très explicitement l'héritage schoendoerfferien et il y a effectivement dans le binôme constitué par le jeune officier interprété par Benoît Magimel et le sous-officier expérimenté incarné par Albert Dupontel quelque chose qui rappelle la rencontre, dans l'Indochine de *La 317^e Section*, entre le lieutenant Torrens (Jacques Perrin) et Willsdorff (Bruno Cremer). Pour autant, Siri n'échappe pas aux archétypes de la victime et du bourreau. Il s'inscrit seulement dans une évolution très notable qui se manifeste dans la fiction française à partir des années 1990 marquées par l'effacement de l'antimilitarisme politiquement structuré et militant : le bourreau n'est pas tel par choix politique ou par son inscription dans une logique collective, mais parce qu'il est lui-même victime. Victime des chaos de la guerre qui l'ont rendu perméable à toutes les tentations immorales. Le bourreau est un traumatisé qui ne s'accepte pas comme tel.

Ces réalisateurs français installent donc collectivement le militaire dans cette fonction victimaire, emblématique d'un regard porté sur la guerre par une société qui ne la voit qu'à distance et n'en saisit donc plus ni les ressorts d'engagement collectif ni la dimension politique. Cet archétype victimaire envahit tout le champ des représentations jusqu'au moindre téléfilm où surgit subrepticement un personnage de soldat ou d'ancien militaire. La série *Plus belle la vie*, diffusée chaque jour à 20 heures sur France 3 depuis 2004, a fait entrer depuis qu'elle existe dans sa galerie de personnages trois figures d'anciens militaires. Tous sont des traumatisés, engagés parce qu'instables ou instables parce qu'ayant été engagés, devenus marginaux ou tombés

11. B. Chéron, *Pierre Schoendoerffer*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

dans la délinquance. Tous victimes, tous privés de la part rationnelle, collective et consciente de leur engagement au service de leur pays.

La dépolitisation du traitement du sujet et la victimisation absolue du combattant privent dès lors la fiction française de sa capacité à faire réfléchir sur l'engagement des gens de guerre. Les responsables, voire les coupables, des maux de cette victime perpétuelle sous uniforme français sont dilués, de moins en moins identifiables grâce à des grilles politiques communément connues dans l'ensemble de la société. Comment faire une histoire critique si celui qui porte l'uniforme n'est qu'un inéluctable traumatisé en série dont l'engagement est dénué de tout sens collectif? La pauvreté française des films pacifistes contemporains trouve aussi sa source dans cette réduction à la psychologie individuelle la plus caricaturale du choix même de devenir l'un de ces gens de guerre.

Rapprocher deux mondes

Du côté des armées, le constat de cette difficulté à voir des destins militaires racontés par la fiction française est récurrent. Elles-mêmes ont souvent été très craintives, redoutant de voir s'approcher trop près de leurs rangs des réalisateurs venus de milieux suspectés à tort ou à raison d'antimilitarisme et d'intentions idéologiques. La guerre d'Algérie a laissé des traces durables au point que Pierre Schoendoerffer lui-même, quand il a voulu la raconter dans *L'Honneur d'un capitaine*, sorti sur les écrans en 1982, s'est vu opposer bien des réticences venues d'abord du monde militaire.

Le temps passant, chefs militaires, responsables civils du ministère de la Défense et acteurs de la création audiovisuelle se reconfigurent. Comme leurs concitoyens, tous demeurent marqués par le temps long de l'histoire et de la mémoire, mais l'actualité vient ajouter ses strates de représentations aux faits plus anciens¹². Le traitement médiatique des opérations extérieures en particulier a considérablement évolué depuis 2008 et la seconde partie de l'engagement français en Afghanistan. Les relations des armées avec le monde du cinéma s'inscrivent aussi dans les évolutions plus larges de la communication militaire. La professionnalisation déjà ancienne de cette dernière, capable de s'adapter aux grandes évolutions médiatiques de la seconde moitié du XX^e siècle puis du début de ce siècle, a accordé peu à peu une place plus grande à cette question de la création de fictions audiovisuelles.

^{12.} B. Chéron, *Le Soldat méconnu. Les Français et leurs armées : état des lieux*, Paris, Armand Colin, 2018.

Le 31 janvier 2007, Jean-François Bureau, alors directeur de la Délégation à l'information et à la communication de la Défense (DICOD), réunissait quatre cents professionnels du monde du cinéma dans l'amphithéâtre Foch de l'École militaire. Il y annonçait la mise en œuvre d'une nouvelle politique d'accueil des tournages par le ministère, regrettant : « Nous avons été plus des bricoleurs que des professionnels¹³. » Depuis 2008, le ministère de la Défense, désormais ministère des Armées, est présent chaque année sur le marché du film qui se tient lors du Festival de Cannes. Le Bureau de la politique d'accueil des tournages (BAPT), qui avait déjà succédé au Bureau de la politique audiovisuelle (BPAV), ne voit alors pas ses moyens considérablement renforcés, mais ses deux membres gagnent une relative mais nouvelle visibilité. Leur travail consiste toujours à répondre aux réalisateurs qui veulent bénéficier de lieux détenus par le ministère comme décors, mais l'échange en amont, sur des scénarios et des projets, gagne peu à peu une place nouvelle.

C'est bien ce pan de la tâche du BAPT que Jean-Yves Le Drian a voulu renforcer en annonçant en mai 2016, à grand renfort de communication, le lancement de la Mission cinéma, en la confiant à Olivier-René Veillon, ancien directeur de la Commission du film d'Île-de-France, et en faisant passer ses effectifs de deux à quatre personnes (directeur inclus). L'ambition d'influence est alors assumée par le ministre et le poids qu'il donne à ses annonces induit de fait une légitimité considérablement renforcée de la mission au sein du ministère. Les initiatives se sont alors multipliées vers les milieux de la création audiovisuelle. En témoignent, la signature d'une convention entre le ministère des Armées et la Guilde des scénaristes en septembre 2017 ou les échanges qui ont eu lieu en février 2017 à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) avec des auteurs et scénaristes¹⁴.

Le soutien apporté par le ministère et les armées à certains projets est dès lors largement médiatisé. Si le jugement porté sur chacun des films soutenus peut légitimement varier, la manière dont ils sont reçus par la critique montre que les relations entre le cinéma et les armées ne sont plus perçues de la même manière. La suspicion de propagande ne surgit que rarement, les films étant, la plupart du temps, analysés pour eux-mêmes. Le soutien apporté par la Marine nationale a même constitué un argument promotionnel largement affiché des deux

13. « Nous avons été plus des bricoleurs que des professionnels, mais notre volonté d'adaptation est réelle et sincère, et nous souhaitons travailler dans la durée avec les professionnels du cinéma » (« Nouvelle politique d'accueil des tournages du ministère de la Défense », Finance et cinéma, http://www.finance-cinema.com/Nouvelle-politique-d'accueil-des-tournages-du-ministere-de-la-defense_a154.html).

14. « La Mission cinéma du ministère de la Défense, présentation aux auteurs », sacd.fr, 26 avril 2017.

premiers films les plus ouvertement aidés par la Mission cinéma : *Volontaire* d'Hélène Fillières (2018) et *Le Chant du loup* d'Antonin Badry (2019).

Le temps de ce qui a pu être parfois une opposition de principe entre deux mondes étant dépassé, d'autres questions peuvent dès lors être posées : pourquoi la fiction française ne fait-elle pas plus et mieux ? Outre qu'il faut laisser du temps à la rencontre de se faire dans un contexte nouveau, d'autres hypothèses de fond peuvent être évoquées. Le milieu militaire constitue un univers d'initiés, aux codes visuels très affirmés, propres à susciter l'intérêt des acteurs de la création audiovisuelle. Pour autant, les ressorts narratifs qui attirent structurellement le public le plus large, à la télévision notamment, sont ceux qui reposent sur le suspense de type policier¹⁵. Ainsi voit-on surgir des films d'enquête en milieu militaire, mais dont l'objectif principal n'est pas tant de raconter les destins militaires que de mettre en scène un suspense. Le téléfilm *Peur sur la base*, diffusé sur France 3 le 3 mars 2018, a ainsi réuni une large audience (4,27 millions de téléspectateurs, 19 % de part de marché), plaçant la chaîne à la deuxième place de cette soirée de samedi derrière *The Voice* (5,33 millions de téléspectateurs, 26 % de part de marché) et devant *Le Plus Grand Cabaret du monde* de Patrick Sébastien (2,47 millions de téléspectateurs, 11,9 % de part de marché). Ce succès repose cependant très largement sur la mise en scène d'une intrigue de type policier, lors de laquelle Audrey Fleurot incarne Odessa Berken, adjudant-chef de la gendarmerie maritime chargée d'une enquête pour meurtre sur une base de la Marine nationale.

Or ce ressort policier est propice à l'entretien de la mise en scène du militaire dans la dualité de la victime et du bourreau. Le militaire criminel offre en effet, dans un imaginaire français qui demeure marqué par la mémoire des décennies précédentes, une figure aux traits archétypaux très efficaces, qui rencontre aussi un écho dans le traitement ordinaire de l'actualité des faits divers, jalonné de ces figures rares, mais toujours qualifiées comme telles, d'anciens militaires tombés dans la délinquance ou le crime. Dans une société qui a relégué à ses marges la violence, ceux qui demeurent les détenteurs de ce savoir-faire très particulier qui consiste à tuer ne peuvent que susciter une curiosité narrative, dans le récit de l'actualité comme dans la fiction policière. Ces trames sont d'autant plus tenaces

15. B. Chéron, « L'expérience militaire dans les médias (2008-2018). Une diversification des formes de récits », *Étude de l'IRSEM* n° 66, 2019. Le palmarès de la fiction télévisée en France en 2017 montre que les séries ou téléfilms dont la trame narrative principale est une enquête de type policier sont largement majoritaires dans le classement des dix premières fictions les plus vues. *Performance de la fiction en Europe en 2017 (France, Allemagne, Espagne, Italie, Royaume-Uni)*, CSA, septembre 2018.

qu'elles s'ancrent dans des représentations anciennes de la figure de l'ancien soldat devenu marginal et délinquant, particulièrement présente dans le cinéma après la guerre d'Algérie¹⁶.

Par ailleurs, l'hégémonie de la production américaine et son poids dans nos représentations collectives laissent entendre que la mise en scène des destins militaires dans leur vocation ultime de la confrontation avec l'ennemi nécessite une industrie puissante dotée de moyens colossaux. Peut aussi surgir chez certains¹⁷, jaloux de l'exubérance des manifestations du patriotisme américain, l'envie de voir émerger des grandes fresques semblables à celles que produit le grand allié. L'influence américaine pèse ainsi d'un poids démultiplié par la frustration. Ainsi s'explique en partie le risque évoqué par Yves Trottignon de fabriquer des films hors sol, pâles copies des grandes fictions américaines, sans filiation réelle avec l'histoire française et européenne du rapport entre la guerre et la fiction filmée. Or il existe bien des voies françaises de représentation des destins militaires qui ont permis de faire éclore quelques œuvres sensibles d'une immense qualité dont *La 317^e section* est l'exemple le plus emblématique.

La question de la distance entre deux mondes à rapprocher demeure donc cruciale non pas pour que la Mission cinéma occupe une situation monopolistique d'influence du cinéma français sur ces sujets ou qu'émerge un cinéma patriotique artificiellement construit, mais pour qu'une palette la plus large possible de fictions filmées puisse exister, qu'elles soient ou non soutenues par les armées et leur ministère. Il faut une masse critique minimale pour qu'en émergent des œuvres capables de passer à la postérité. Les Français vivent depuis longtemps loin des terrains de guerre où se trouvent engagés leurs soldats, et c'est heureux. L'expérience du combat est intransmissible ; il est en revanche possible de faire sentir aux spectateurs ce que vivent ceux qui s'y trouvent confrontés et dont les destins ne sont pas réductibles à des archétypes. Quitte à développer le regard critique de Français bien insuffisamment incités, en temps ordinaire, à réfléchir aux guerres qui sont menées en leur nom. ■

16. *L'Insoumis* d'Alain Cavalier (1964), *Objectif 500 millions* de Pierre Schoendoerffer (1966) ou *Adieu l'ami* de Jean Vautrin (1968) sont autant de films qui racontent le destin d'anciens militaires tombés dans le grand banditisme et la marginalité.

17. Cette hypothèse s'appuie sur le surgissement régulier de cette comparaison dans des entretiens menés au long cours avec les communicants du ministère de la Défense devenu ministère des Armées.

YVES TROTIGNON

L'ART FRANÇAIS DE (FILMER) LA GUERRE

Par manque de moyens, mais aussi sans doute par goût, le cinéma français a longtemps évité les fresques guerrières. Alors que, plus que tout autre, le genre est celui des reconstitutions où sont scrutés les uniformes, le matériel, les armes et les décors, les réalisateurs français ne se sont que rarement essayés à porter de grandes batailles ou à reproduire des faits d'armes à l'écran. Même les exploits les plus mémorables ont ainsi pu être ignorés, et l'épopée du Commando Kieffer n'a, par exemple, jamais été traitée sous l'angle de la fiction. Il y aurait pourtant beaucoup à montrer des combats livrés par des Français depuis plus d'un siècle, et cela pourrait peut-être éviter aux spectateurs de subir des scènes ridicules comme l'évocation de la bataille du col de Mang Yang (1954) par Randall Wallace dans *Nous étions soldats*¹ (2002).

À l'exception, notable, d'Abel Gance qui, en 1960, réalise *Austerlitz*, une spectaculaire reconstitution de la bataille des Trois Empereurs, les réalisateurs français se sont presque tous concentrés sur les combattants plus que sur les combats. De *La Grande Illusion* (1937) de Jean Renoir à *Au-revoir là-haut* d'Albert Dupontel (2017), en passant par Pierre Schoendoerffer, Denys de La Patellière, Henri Verneuil ou Bertrand Tavernier, le cinéma hexagonal filme à hauteur d'homme. Il montre la peur, l'ennui, les morts et les blessés, la débrouille, le courage et le sacrifice. Reflet aussi de la psyché nationale, il a longtemps hésité entre le romantisme impérial typique d'une certaine vision de nos armées et de notre histoire, et l'ironie goguenarde, avant de, récemment, adopter les codes hollywoodiens du film cocardier.

Qu'est-ce que vous nagez bien, chef!

Réalisateur expérimenté, fortement influencé par le cinéma américain, Henri Verneuil réalise en 1964 *Week-end à Zuydcoote*. Adapté du roman éponyme de Robert Merle, le film suit l'errance dans Dunkerque de soldats français attendant leur hypothétique évacuation. Sombre, violent, le récit ne cache rien de la déroute

1. L'auteur a utilisé l'International Movie Database (IMDb) : <https://www.imdb.com/>.

subie et de l'absurdité de ces journées étranges dans la ville assiégée. En évitant la figure du héros pour ne mettre au premier plan qu'un jeune homme cynique et individualiste s'opposant à des soudards issus d'une armée vaincue sur le point de se dissoudre, le cinéaste évite la geste patriotique et renvoie le spectateur à une réalité que personne n'a vraiment intérêt, surtout alors, à regarder de trop près. Deux ans après la fin de la guerre d'Algérie et la disparition de l'empire colonial français, *Week-end à Zydcoote*, qui ne montre de l'ennemi que ses chasseurs mitraillant des plages et bombardant des navires, relate une défaite qui en appelait manifestement d'autres. Les soldats que l'on voit à l'écran ne combattent pas mais subissent, cherchent à fuir et à survivre, la bataille étant ici bien plus un drame intime qu'un épisode majeur du conflit. Le film, à cet égard, est le parfait contraire du récit épique fait par René Clément, en 1966, de la libération de Paris².

La défaite est également au cœur de *La 317^e Section*, le film que Pierre Schoendoerffer réalise en 1965 en adaptant le roman qu'il a publié en 1963. Tourné dans un magnifique noir-et-blanc que l'on doit au directeur de la photo Raoul Coutard, et produit par Georges de Beauregard, ce récit de la fuite d'une poignée de soldats français dans la jungle indochinoise devient rapidement culte. Admirablement interprété par Bruno Cremer et Jacques Perrin, il mêle un réalisme puisé dans l'expérience du cinéaste³ et le romantisme d'une guerre lointaine et perdue que font par devoir ou par goût deux professionnels que tout semble opposer. Schoendoerffer ne cessera par la suite d'explorer l'âme mythifiée des officiers français, tout à la fois aventuriers, combattants, hommes de devoir et patriotes. Il défendra leur passé dans *L'Honneur d'un capitaine*, en 1982, mais c'est dans son chef-d'œuvre, *Le Crabe-Tambour*, en 1977, qu'il restituera avec le plus de finesse la complexité de cette génération. Plus de trente ans après sa sortie, le film, qui fait l'objet d'un véritable culte, a sans doute tout autant restitué une réalité qu'il l'a modelée en peignant la figure légendaire du lieutenant de vaisseau Pierre Guillaume⁴.

Un an après *La 317^e Section*, en 1966, *La Grande Vadrouille*, immense succès populaire⁵ réalisé par Gérard Oury, revient sur l'Occupation en adoptant un point de vue opposé. Il n'est plus question d'héroïsme, de patriotisme ou de personnalités hors du commun, mais de civils, plus ou moins anonymes, résistant à leur façon à l'occupant. Le film

2. *Paris brûle-t-il?* de René Clément, d'après le livre de Larry Collins et Dominique Lapierre.

3. Voir sur ce point B. Chéron, *Pierre Schoendoerffer*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

4. Voir ses mémoires *Mon âme à Dieu, mon corps à la patrie, mon honneur à moi*, Paris, Plon, 2006.

5. Plus de dix-sept millions d'entrées.

ne montre ni la guerre ni le moindre combat, mais il constitue une relecture très révélatrice de l'Histoire. L'ennemi, forcément idiot, y est défait grâce à un mélange, typiquement français dans l'esprit du cinéaste et de ses coscénaristes, de débrouillardise et d'inconscience. Le film, qui sort alors que les aventures d'Astérix, d'Albert Uderzo et René Goscinny, remportent déjà un immense succès, partage avec la bande dessinée le goût de la dérision. La guerre, l'occupation, la collaboration et la répression, rien ne semble avoir vraiment d'importance, rien n'est sérieux, et le public, un peu plus de vingt ans après la Libération et tout à la croissance des Trente Glorieuses, ne boude pas le plaisir d'une relecture joyeuse et insouciante de la période.

Le sommet, si l'on ose dire, de cette tendance à la revisite burlesque de la Seconde Guerre mondiale est atteint en 1973⁶ lorsque sort sur les écrans français la comédie de Robert Lamoureux *Mais où est donc passée la 7^e compagnie ?*. Inspiré des souvenirs du cinéaste, le film – qui fait également l'objet d'un culte, différent cependant de celui rendu à *La 31^e Section...* – transforme la débâcle du printemps 1940 en une agréable partie de campagne entre amis. Portée à bout de bras par les acteurs, au premier rang desquels Pierre Mondy, Jean Lefebvre, Aldo Maccione, Pierre Tornade et Robert Dalban, cette comédie aux antipodes de la Nouvelle Vague remporte un grand succès avec près de quatre millions d'entrées, et on aurait du mal à expliquer cet engouement par la qualité cinématographique de l'œuvre.

Plus de trente ans après la défaite et la chute de la III^e République, *La 7^e Compagnie*, tout en offrant une série de péripéties distrayantes, va plus loin encore que *La Grande Vadrouille*. La campagne de France tourne à la farce, entre une armée française ridicule, des envahisseurs plus caricaturaux que jamais et une population qui paraît surtout pressée que tout finisse et qui fera du commerce avec qui veut. À défaut d'être réaliste, le film présente une vision presque engagée de la troupe : les officiers sont de jeunes bourgeois éduqués et dynamiques ou de vieux bourgeois dépassés, les sous-officiers des petits commerçants et les simples soldats des hommes du peuple n'ayant aucune véritable compréhension de ce qui se joue – tous, pour autant, accomplissant leur devoir. Sur ce plan, et sur ce seul plan sans doute, la pantalonnade de Robert Lamoureux rappelle la description faite par Jean Renoir dans *La Grande Illusion*, en 1937, des différentes classes sociales mêlées dans un camp de prisonniers en Allemagne.

6. On pourrait aussi mentionner *Papy fait de la résistance* de Jean-Marie Poiré (1983).

Écraser ses ennemis, les voir mourir devant soi et entendre les lamentations de leurs femmes

Le goût du ricanement, qui peut aisément conduire à des naufrages comme *Les Bidasses en folie* de Claude Zidi (1971), n'épargne pas les films consacrés au renseignement (*Le Grand Blond avec une chaussure noire* et *Le Retour du grand blond* d'Yves Robert en 1972 et 1974 ; *Le Magnifique* de Philippe de Broca en 1973), mais ne débouche que (trop ?) rarement sur des satires politiques. En 1973, *Je ne sais rien mais je dirai tout*⁷ de Pierre Richard constitue une hilarante charge antimilitariste qui, en réalité, n'épargne personne ni la police ni les industriels de la défense ni la bourgeoisie ni le clergé ni même les syndicats.

Les films engagés de façon plus sérieuse contre les forces armées et les guerres menées par la France ne sont pas si nombreux. *Avoir vingt ans dans les Aurès*, réalisé par René Vautier et sorti en 1972, frappe par la sincérité de son propos, mais aussi par sa naïveté. Les soldats montrés à l'écran, quoi qu'on pense de la guerre menée par la France en Algérie, sont à peine dignes de figurer dans *Hamburger Hill* de John Irvin (1987) tant ils sont débraillés. Le cinéma français, dès qu'il veut questionner comme il en a le droit – et peut-être le devoir – les engagements militaires de Paris, ne parvient pas à éviter la caricature. Dans les années 1970, le contexte politique post-Mai-68 et la proximité de la guerre d'Algérie se mêlent à l'humiliante défaite de 1940 et à la sanglante Première Guerre mondiale. L'armée, les soldats et le combat sont des sujets qui provoquent des rejets complets et brutaux ou, au contraire, sont le prétexte à de bruyantes manifestations de solidarité⁸, mais le sujet reste, finalement, peu traité. Cinéaste très engagé, Yves Boisset attaque ainsi violemment l'armée, d'abord dans *RAS* (1973), consacré au destin des appelés en Algérie, puis dans *Allons z'enfants* (1981), virulente charge contre les lycées militaires. En 1976, Jean-Jacques Annaud s'en prend aux colonies françaises en Afrique dans *La Victoire en chantant*. Mais ni l'un ni l'autre ne se préoccupent vraiment des combats. S'ils confortent leurs spectateurs dans leurs certitudes, ces films ne font pas vraiment date.

À la différence du cinéma américain, qui puise dans les guerres indiennes matière à dénoncer la guerre du Vietnam⁹, et qui n'hésite pas à montrer d'anciens massacres pour en désigner de nouveaux, le cinéma français concentre ses critiques sur l'institution militaire et non sur le comportement individuel des soldats. Plus que les combats,

7. Tourné avec les Charlots, déjà présents dans *Les Bidasses en folie*.

8. Que l'on pense, par exemple, à la violente controverse ayant entouré la sortie en 1979 de la chanson de Serge Gainsbourg *Aux armes et cætera*, reprise reggae de l'hymne national.

9. Voir *Soldat bleu* de Ralph Nelson ou *Little Big Man* d'Arthur Penn, tous les deux sortis en 1970.

qu'il rechigne à montrer, il préfère mettre en avant leurs conséquences, sociales ou personnelles. De façon très symptomatique, le film le plus remarquable consacré à la guerre des tranchées a d'ailleurs été tourné par un cinéaste américain¹⁰, et aucun réalisateur français ne parviendra à produire une critique aussi impitoyable que *Johnny got his Gun* (1971) de Dalton Trumbo¹¹, pas même Yves Boisset dans *Le Pantalon* en 1997.

Les conséquences intimes de la guerre ont cependant été le sujet de plusieurs productions françaises remarquables explorant notamment les thèmes du deuil et de la mutilation. Étudier les effets de la guerre sur les corps et les âmes a permis au cinéma hexagonal de produire depuis une trentaine d'années des films fidèles à son goût pour les études de caractère, patientes et subtiles. En 1989, Bertrand Tavernier réalise ainsi *La Vie et rien d'autre*, suivi en 2004 de Jean-Pierre Jeunet, qui porte à l'écran le roman de Sébastien Japrisot *Un long dimanche de fiançailles*¹², puis de François Ozon, qui s'inspire d'une pièce de Maurice Rostand¹³ avec *Frantz*, en 2016. La destruction des corps constitue en 2001 le sujet de *La Chambre des officiers* de François Dupeyron, adapté du roman de Marc Dugain¹⁴, et celui d'*Au-revoir là-haut* d'Albert Dupontel en 2017¹⁵.

La guerre, fait majeur qui broie les vies des soldats et de leurs proches, est omniprésente dans ces films, mais elle n'est que rarement à l'écran. Les séquences de combat ne sont manifestement pas la priorité des réalisateurs, plus concentrés sur les visages que sur les ruées hors des tranchées. L'important pour eux est ailleurs, et ce manque d'intérêt pour le combat lui-même explique probablement la quasi-absence dans le cinéma français, jusqu'à récemment, d'authentiques films d'action concentrés sur les seules péripéties. On ne trouve ainsi au cinéma nul Jean Rambeau ou Jacques Bradocque, anciens du 1^{er} RPIMA, du 13^e RDP ou du 17^e RGP, la figure du vétéran hanté par la guerre et l'aimant même n'intéressant guère¹⁶. Seul Bertrand Tavernier, dans son remarquable *Capitaine Conan*¹⁷, en 1996, met en scène un combattant né, chef de bande ne vivant que pour le combat, «le sang, la volupté et la mort», et ayant trouvé dans sa guerre de coups de main nocturnes l'occasion de quitter une vie terne.

10. *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957).

11. D'après son propre roman publié en 1939.

12. Publié en 1991 chez Denoël.

13. *L'Homme que j'ai tué*, créé en 1930 au théâtre des Mathurins.

14. Publié en 1998 chez Jean-Claude Lattès.

15. Tiré du roman de Pierre Lemaitre publié en 1993 chez Albin Michel. Prix Goncourt la même année.

16. Dans le domaine voisin des guerres de l'ombre, la figure de Malotru dans la série *Le Bureau des légendes* (depuis 2015) rappelle par son évolution le personnage de Jason Bourne, super combattant (selon la formule chère à Michel Goya) de la CIA, créé par Robert Ludlum en 1980.

17. D'après le roman de Roger Vercel, publié en 1934 chez Albin Michel, également récompensé par le Goncourt.

Ce Conan, d'ailleurs, n'est pas si éloigné du Willard mis en scène par Francis Ford Coppola dans *Apocalypse Now* en 1979¹⁸, sans jamais, cependant, devenir l'esthète du combat de tranchée que décrit Ernst Jünger dans plusieurs de ses livres. Reste que la guerre a donné un sens à sa vie quand elle en a brisé tant d'autres, et Tavernier filme ce mystère sans se risquer à la moindre explication.

Avoir vingt ans à Ouvéa

Jeunes hommes entraînés dans des guerres présentées comme absurdes ou immorales, pères et maris arrachés à leur famille, héros anonymes accomplissant leur devoir malgré de petits chefs que l'uniforme corrompt quand il devrait les éléver, les personnages de soldats montrés par le cinéma français subissent plus qu'ils ne s'imposent. Le romantisme des batailles perdues, fidèle à l'esprit de sacrifice cher à l'armée de terre¹⁹ et si souvent vanté, est surtout exalté par Pierre Schoendoerffer. *Diên Piên Phu* (1992), le film qui, plus que tout autre, aurait dû être le sommet de sa carrière, ne rend pas justice à l'intensité de la bataille ni à sa charge mémorielle. Les scènes situées à Hanoï, atrocement écrites et jouées, et inutilement démonstratives, plombent l'ensemble et atténuent la puissance de la reconstitution des combats eux-mêmes.

En France peut-être plus qu'ailleurs, les films de guerre patriotiques ou évoquant la grandeur des combattants n'ont pas bonne presse. Taxés de militarisme ou de nationalisme, ils sont accueillis avec d'autant plus de prévention qu'ils sont, en effet, souvent lourdauds. Les réalisateurs capables de présenter la grandeur du combat sans verser dans la fascination sont rares, à supposer qu'ils n'aient pas tous disparu. Mythique directeur de la photo de Pierre Schoendoerffer, Raoul Coutard reconstitue en 1980 un fait d'armes français avec *La Légion saute sur Kolwezi*. Tourné avec la coopération empressée des autorités deux ans à peine après les faits, le film²⁰ est un honnête téléfilm, mais ne parvient pas à convaincre. Coutard²¹ s'y révèle un réalisateur d'une grande sincérité, mais au style plus que daté alors

18. D'après *Au Cœur des ténèbres*, une nouvelle de Joseph Conrad parue en 1899.

19. Sur ce point, voir l'entretien du général Bosser, chef d'état-major de l'armée de terre, consacré aux valeurs de l'armée de terre (<https://www.defense.gouv.fr/web-documentaire/les-valeurs-de-l-armee-de-terre/index.html>) et l'évocation par Michel Goya sur le blog <http://lignesdedefense.blogs.ouest-france.fr/> du concept de « glorieux sacrifice » (<http://lignesdedefense.blogs.ouest-france.fr/archive/2012/07/13/afghanistan-ni-honte-ni.html>).

20. Notamment interprété par Jacques Perrin et Bruno Cremer.

21. Sans doute égaré, Raoul Coutard réalisera ensuite un prodigieux nanar, *SAS à San Salvador* (1983), d'après le roman barbouzo-pornographique de Gérard de Villiers. Il y aurait beaucoup à dire sur l'influence des SAS dans certains milieux de la défense et sur la qualité supposée de leur documentation.

que le cinéma américain vient de vivre l'âge d'or du Nouvel Hollywood²² et a établi de nouveaux standards.

Outre le fait qu'elles intéressent peu dans un pays qui appréhende toujours avec méfiance les questions militaires, les reconstitutions demandent d'avoir accès à du matériel rarement disponible. Les cinéastes américains n'ont pas ce problème, des pays comme le Maroc, aux équipements vendus par les Etats-Unis, s'étant fait une spécialité d'accueillir des tournages en prêtant hélicoptères, blindés, armes individuelles et treillis²³. Elles demandent surtout à assumer une vision politique de l'événement évoqué, sa proximité chronologique rendant tout sujet plus sensible. Il faut, enfin, ne pas se perdre dans ses ambitions.

En 2006, le rôle des troupes coloniales dans la libération de la France est abordé par Rachid Bouchareb dans *Indigènes*. Le film, qui porte à la connaissance du public un fait essentiel, en particulier dans un contexte marqué par des tensions sociales persistantes, s'avère terne et décevant. Les acteurs ne peuvent sauver une réalisation sans imagination et sans souffle. À l'inverse, le récit fait en 2011 par Mathieu Kassovitz de l'affaire d'Ouvéa, *L'Ordre et la Morale*, frappe par son engagement²⁴ – et une certaine liberté prise avec les événements. Au moins le film a-t-il le mérite de montrer des soldats, en l'occurrence des membres du GIGN, en proie à des doutes quant à leur mission, mais sa vision est par trop caricaturale pour véritablement intéresser. C'est dans ce piège qu'était déjà tombé en 2007 Florent-Emilio Siri lorsqu'il avait réalisé *L'Ennemi intime* sur un scénario de Patrick Rotman²⁵, amalgame de clichés lorgnant du côté du cinéma américain sans jamais atteindre ni son réalisme ni son intensité politique.

Rusticité, mon cul ! C'est les paras, ça ?

Le climat, pourtant, a changé. Après les attentats du 11-Septembre et le nombre croissant d'interventions militaires occidentales, notamment contre des groupes djihadistes, les spectateurs et les producteurs éprouvent un intérêt accru pour les films de guerre, et

22. Qui a notamment donné *Apocalypse Now*, déjà cité, et *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino en 1978. Avec *Go Tell The Spartans* (*Le Merdier*), Ted Post a réalisé la même année un film très classique mais bien plus âpre que la vision donnée par Coutard du raid sur Kolwezi.

23. C'est dans ce pays que Ridley Scott tourne notamment *La Chute du faucon noir* (sorti en 2001). Il y reviendra pour d'autres productions, dont *Mensonges d'Etat* (2008).

24. On pourra lire avec profit l'article de Mathias Faurie et Mélissa Nayral consacré au film : « *L'Ordre et la Morale* : quand l'industrie du cinéma bouscule la coutume kanak », *Journal de la Société des océanistes*, <https://journals.openedition.org/jso/6641>.

25. Lui-même inspiré de son documentaire de 2002 *L'Ennemi intime. Violences dans la guerre d'Algérie*.

encore plus pour ceux consacrés aux forces spéciales et aux services de renseignement. Le public, cependant, ne veut plus des productions tonitruantes comme *True Lies* (1994), l'adaptation par James Cameron de *La Totale*, et exige un minimum de réalisme. La tendance est au récit « tiré de faits réels », voire à l'approche documentaire, ce qui constitue à la fois un argument commercial et l'occasion de réaliser des œuvres à vocation pédagogique.

La reconstitution de faits d'armes, longtemps méprisée, ou la réalisation de films porteurs d'une certaine vérité opérationnelle illustrent une tendance frappante. En 2011, *L'Assaut*, que Julien Leclercq consacre à l'intervention du GIGN à Marignane contre les terroristes du Groupe islamique armé (GIA) ayant détourné un Airbus d'Air France, est réalisé avec le soutien discret de la célèbre unité d'élite. Le film, imparfait, ne manque pas de qualités, même si sa distribution peine à convaincre. Reprenant les réflexions habituelles du cinéma américain²⁶, il essaye de montrer le courage et la technicité des gendarmes sans hésiter à mettre en avant leur sacrifice.

La même année, le documentariste Stéphane Rybojad tourne *Forces spéciales*, un authentique film d'action mettant en scène en Afghanistan des commandos tentant d'échapper à des talibans et de sauver la journaliste qu'ils détenaient. Tourné avec l'appui, manifestement sans restriction, de l'armée française, ce film répond plutôt lourdement à la controverse entourant l'enlèvement d'Hervé Ghesquière et Stéphane Taponier en 2009. Médiocrement interprété²⁷ et doté d'un scénario particulièrement convenu, il ne vaut que par ce qu'il montre. Paradoxalement, d'ailleurs, les seules scènes véritablement marquantes sont celles mettant en scène des hélicoptères, des chasseurs ou des avions de transport. Les combats, en revanche, n'évoquent rien d'autre que de pesantes références à *Platoon* (1986), le chef-d'œuvre d'Oliver Stone, voire au western vietnamien de John Wayne *Bérets verts* (1968).

Bénéficiant pourtant des conseils d'authentiques anciens des forces spéciales et doté de moyens considérables, le film de Stéphane Rybojad déçoit. La comparaison avec *Du sang et des larmes* de Peter Berg, sorti deux ans plus tard, est cruelle. Jamais le réalisateur ne parvient, par exemple, à restituer l'extrême professionnalisme de ces opérateurs, véritables « techniciens du combat à pied », et on le sent écrasé et fasciné par les moyens mis à sa disposition. Le film devient alors, à l'instar du plus que médiocre *Les Chevaliers du ciel*²⁸ (2005) de Gérard

²⁶. Et très influencé par le travail du réalisateur et journaliste britannique Paul Greengrass, notamment dans *Vol 93* (2006).

²⁷. Les scènes situées à l'Élysée sont, par exemple, risibles.

²⁸. Tourné avec le soutien de l'armée de l'air et de Dassault aviation.

Pirès, un *Top Gun* à la française, long clip de recrutement au scénario minimaliste alignant les clichés et faisant presque déjouer ses acteurs.

Cette impression de film sous surveillance ne doit probablement rien au hasard, les armées ayant choisi de soutenir activement les productions nécessitant de disposer de moyens militaires ou d'un accès à des installations²⁹. Le récent thriller sous-marin *Le Chant du loup* (2019) a même bénéficié d'une promotion en partie officielle, la Marine nationale en vantant les qualités et le réalisme sur les réseaux sociaux. Antonin Baudry, son réalisateur, s'en est expliqué lors de son interview par *Le Collimateur*³⁰, le podcast de l'Institut de recherche stratégique de l'École militaire (IRSEM), et la Mission cinéma du ministère des Armées ne cache pas ses ambitions³¹.

Cette volonté de soutien du ministère aux réalisateurs peut donner le sentiment pénible que certaines œuvres, si elles n'ont pas été véritablement commandées, ont peut-être été guidées. De fait, les productions en matière de défense ont gagné en ampleur, mais elles restent d'une extrême prudence politique. Le cinéma français, naturellement sur la réserve dès qu'il s'agit de guerres et de soldats, ne parvient pas à restituer la complexité des combattants et manque d'ambition politique. À moins que celle-ci ne soit découragée par le goût du public pour les récits supposément réalistes mêlant matériels de haute technologie et rebondissements évoquant les plus belles heures des aventures de Jack Ryan.

La tentation de la vérité documentaire, au détriment de toute aspérité, n'interdit pas, cependant, les projets plus subtils. En 2018, *Volontaire* d'Hélène Fillières constitue ainsi une excellente surprise. Portrait énigmatique d'une jeune femme s'engageant dans la Marine nationale et qui finit par intégrer une unité de commandos, le film étudie des personnages et ne se laisse pas entraîner dans d'inutiles reconstitutions. Le récit y gagne en finesse ce qu'il perd en réalisme.

Deux œuvres récentes montrent qu'il est possible d'aborder ces sujets avec peu de moyens pourvu que l'on ait une histoire à raconter. En 2015, le cinéaste belge Clément Cogitore livre avec *Ni le ciel ni la terre* un récit fantastique situé en Afghanistan. Parfait contraire de *Forces spéciales*, le film, tourné modestement, sait générer une atmosphère mystérieuse qui ne peut qu'intriguer le spectateur. Les personnages

29. E. Plaquette, « L'armée et le cinéma. La Grande Muette face caméra », *L'Express*, 2 octobre 2017, https://www.lexpress.fr/actualite/politique/l-armee-et-le-cinema-la-grande-muette-face-camera_1947716.html

30. *Le Collimateur : Le Chant du loup*, 2 avril 2019, <https://www.irsem.fr/publications-de-l-irsem/le-collimateur/le-chant-du-loup-02-04-2019.html?fbclid=IwAR2Nnkhqfs2wXV5SVz9q70bewUSN3080misVaTt9d7JgdYCr3VDYlFmlR8>

31. Elle présente même sur sa page une image tirée du tournage de *Forces spéciales* : <https://www.defense.gouv.fr/portail/mission-cinema/accompagnement-des-projets/accompagnement-des-projets>

n'y ont rien de caricatural, et le récit lui-même n'essaye pas de tout expliquer.

Alors que la Mission cinéma ne cesse de monter en puissance³², c'est paradoxalement dans le cinéma indépendant que l'on trouve les films les plus intéressants. Réalisé par Thomas Cailley, *Les Combattants*, sorti en 2014, fait ainsi le portrait d'une jeune femme désireuse de s'engager dans l'armée de terre afin, dit-elle, de se préparer à la fin du monde. Comédie remarquablement interprétée, le film, s'il met en scène un personnage d'officier peu convaincant, réussit mieux que bien des productions plus ambitieuses à cerner les motivations de ces jeunes gens en stage dans un régiment parachutiste fictif. L'héroïne, qui se préparent physiquement à des épreuves de force et d'endurance, découvre qu'il lui faut aussi de la discipline, le sens du sacrifice et l'abandon de son individualisme au profit du groupe. L'armée qu'elle voulait rejoindre n'est pas celle dont elle rêvait et sa déception la fait gagner en maturité. Sans démonstration, sans explication, le cinéaste en dit plus sur les soldats, leurs qualités, leurs défauts et leurs devoirs que nombre de films plus riches. Les moyens seuls, quand bien même ils seraient impressionnants, ne font pas une œuvre et n'empêchent que rarement de filmer des clichés.

Le cinéma de guerre français reste donc d'une prudence excessive, à dire vrai plutôt déroutante. Alors que le débat public est de plus en plus tendu et que la politique reste une passion nationale, la production cinématographique ou télévisuelle demeure remarquablement consensuelle. À l'exception de *L'Ordre et la Morale* (2011) de Mathieu Kassovitz³³ consacré aux événements de Nouvelle-Calédonie, déjà vieux de plus de trente ans, aucun regard critique ou même de côté n'est porté sur l'actualité plus récente, pourtant riche, des forces armées. On ne trouve nulle part trace des crises à répétition en Côte d'Ivoire ou de l'intervention en RCA, rien n'a été réalisé au sujet du raid en Somalie du mois de janvier 2013 pour libérer un membre de la DGSE – au moins un projet n'a pas abouti –, et les deux principales opérations de combat, au Sahel et en Syrie, restent invisibles. Au Royaume-Uni, en 1999, la BBC produisit l'exceptionnel téléfilm *Warriors* de Peter Kosminsky, consacré au déploiement d'une unité britannique sous mandat des Nations unies dans l'ex-Yougoslavie. Tragique, réaliste, politiquement cruelle tout en faisant montrer d'une remarquable retenue, cette œuvre semble relever d'un standard toujours inaccessible dans notre pays. Puisque les talents n'y manquent

³². « L'armée et le cinéma, une relation solide », *CNC*, 25 février 2019, https://www.cnc.fr/cinema/actualites/larmee-et-le-cinema--une-relation-solide_943658.

³³. Les prises de position publiques de l'acteur ne l'empêchent pas de tourner dans des œuvres à la gloire des services de renseignement français ou de la Marine nationale.

pas, il faut sans doute chercher les causes de ce silence ailleurs. Les ovnis comme *Beau Travail* de Claire Denis (1999) ne suffisent pas, en France, à sauver le genre d'un certain conformisme satisfait. ↗

JEAN MICHELIN

LA 317^e SECTION, UN MYTHE POUR LES SOLDATS FRANÇAIS

La 317^e Section (1965) de Pierre Schoendoerffer est une ode à ce qu'il y a de grand et de dérisoire dans la guerre et dans le métier des armes. Une fois passé le générique, où se révèle déjà le pouvoir d'attraction magnétique de la jungle, la scène d'ouverture à elle seule pourrait raconter la moitié de la guerre d'Indochine, ou au moins sa représentation dans l'imaginaire collectif : le drapeau perché au bout d'un mât de fortune, rincé par les pluies de la mousson, les visages tendus et fatigués, les treillis lourds, trempés, déchirés, trop grands, aux poches sans fond. Le sous-lieutenant juvénile, l'œil inquiet, tout en mouvements saccadés. Le sous-officier baroudeur aux traits saillants, à la certitude fatiguée de ceux que la guerre et la piste ont façonnés. Une telle précision, un tel regard acéré ne pouvait sans doute être que l'œuvre d'un vétéran, d'un témoin direct, qui savait convoquer les bonnes images au bon moment. Quand on est soldat français, regarder *La 317^e Section*, même aujourd'hui, c'est se retrouver en terrain connu dès les premiers plans, presque en famille.

Dans la filmographie de guerre française, *La 317^e Section* est probablement, pour l'armée de terre au moins, le monument le plus indépassable, celui qui porte le poids culturel le plus important. Réalisé voilà maintenant plus de cinquante ans, il continue de traverser les générations et d'éclairer quelque chose de l'art français de la guerre que l'on aurait bien du mal à expliquer en mots. Le film et le roman dont il est issu¹ sont régulièrement utilisés comme exemples d'une certaine culture militaire française pour illustrer ce que nos alliés perçoivent parfois comme une forme surannée de romantisme². Et il faut bien admettre qu'il est difficile de leur donner tort : sans avoir de chiffres précis pour le prouver, il y a fort à parier que c'est l'un des films les plus vus et revus par les militaires français, tous grades confondus, et qu'une immense majorité d'entre eux lui porte une affection sincère. Il y a donc tout lieu de s'interroger sur les raisons expliquant comment ce film a pu entretenir une telle influence culturelle dans la durée. C'est l'objet des lignes qui vont suivre.

-
1. Le projet originel de Pierre Schoendoerffer était un film. Le roman est né de sa difficulté initiale à trouver des producteurs pour porter sa vision à l'écran, ce qui explique le lien de parenté entre les deux œuvres. Voir B. Chéron, *Pierre Schoendoerffer*, Paris, CNRS Éditions, 2012.
 2. M. Shurkin, «What a 1963 Novel tells US about the French Army, Mission Command, and the Romance of the Indochina War», *War on the Rocks*, 20 septembre 2017 (www.warontherocks.com).

■ Un magnifique objet de cinéma

La première raison, sans doute la plus évidente pour un observateur extérieur, tient bien évidemment dans la qualité du film lui-même. Si *La 317^e Section* est encore aujourd’hui un film de guerre de référence, c'est d'abord tout simplement parce qu'il est bon. Sans s'aventurer à une critique purement cinématographique, qui serait à la fois subjective et probablement absconse, et pour laquelle la légitimité de l'auteur demeure à prouver, on peut tout de même tâcher de lister quelques-unes des qualités du film.

Il y a d'abord les acteurs, formidables, notamment les deux rôles principaux. Jacques Perrin, qui joue le sous-lieutenant Torrens, tout juste sorti d'école, est parfait d'équilibre entre détermination et hésitation, et habille d'accents tragiques ce gamin qui se découvre homme. Son partenaire Bruno Cremer, qui joue l'adjudant Willsdorff, le malgré-nous alsacien, vétéran du front de l'Est de la Seconde Guerre mondiale, revenu de toutes les campagnes avec juste ce qu'il faut de gouaille pour ne pas être une caricature, est d'une justesse incroyable. Les autres personnages, moins importants, sont tout aussi admirablement dirigés, avec un sens aiguisé du détail, même lorsqu'il s'agit de rôles silencieux ou presque. On pense notamment aux soldats supplétifs laotiens de la section, dont la capture des visages en plan séquence marque l'esprit du spectateur, ou aux scènes finales avec le sergent Roudier mourant.

Il y a ensuite les dialogues qui vont à l'essentiel : pas de bavardage, pas de sentimentalisme. C'est un monde dur, les deuils sont évacués rapidement, les interrogations sont tuées, les quelques messages passent souvent par le pouvoir évocateur d'une anecdote ou d'une plaisanterie. Le développement de la fraternité entre le sous-lieutenant et son adjoint est retracé dans leur glissement hésitant vers le tutoiement. En touches fines, Schoendoerffer fait allusion à bien des thématiques familières de ces années indochinoises : l'usure, déjà, des vétérans de 1945 qui se préparaient à enchaîner sur les années d'Algérie, l'éloignement avec la France et avec le monde civil plus généralement, l'impossibilité de s'imaginer faire autre chose, le rapport à la mort, l'apparente futilité des choses aussi.

Mais c'est surtout la sobriété de la réalisation qui crée une impression saisissante. On est très loin de l'esthétisation à outrance ; l'œil est clinique, presque documentaire – un exercice auquel le réalisateur se frottera d'ailleurs ensuite avec talent³ –, et c'est précisément de cette manière de filmer, brute, de cet œil austère d'un cinéaste encore

3. *La Section Anderson*, 1967.

débutant que naît une certaine grâce austère. L'économie des effets, le choix du noir et blanc en cette fin de Nouvelle Vague, l'absence de facilité scénaristique ou visuelle font naître une lente empathie envers les personnages, et l'on s'attache à cette section qui ahane le long de la piste parce qu'on aurait pu en connaître les membres, en une autre époque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *La 317^e Section* est reconnu au-delà des frontières de la France comme l'un des meilleurs films de guerre de tous les temps⁴. Les professionnels du cinéma ne s'y tromperont pas en lui décernant le prix du scénario lors du Festival de Cannes en 1965.

Un écho vibrant de la culture militaire française

La deuxième raison expliquant le succès durable du film est qu'il éclaire une part de la culture militaire française contemporaine. Il y a d'abord l'affection envers les perdants magnifiques et le culte du beau geste, du panache. C'est un trait essentiellement porté par la figure du sous-lieutenant, qui insiste pour reprendre l'initiative et au moins rendre un coup à l'ennemi avant de reprendre la longue marche dans laquelle sa section s'épuise. On pourrait y trouver une parenté avec Cyrano de Bergerac, qui s'écriait que « c'est bien plus beau quand c'est inutile » : peu importe que l'embuscade tendue à une dizaine de combattants vietminh dans un village ne serve à rien alors que l'on vient d'apprendre que Diên Biên Phu est tombé. Il faut bien faire quelque chose, faire payer les retraites et les renoncements, partir dans la gloire d'un dernier haut-fait. C'est déjà une esthétisation des guerres perdues, qui va s'accentuer dans les années suivantes avec la fin de la guerre d'Algérie. On peut aussi relever que le film participe d'une certaine glorification du soldat que l'on abandonne à des conflits qu'il ne peut pas gagner.

On peut également mentionner l'identification à la figure du sous-lieutenant Torrens. Le poids mémoriel des guerres de décolonisation est très présent dans l'imaginaire collectif des élèves-officiers de Saint-Cyr dans les décennies qui suivent la sortie du film. C'est l'époque où l'on personnifie l'exemple de l'officier, un phénomène qui se reflète dans le choix des parrains de promotion⁵ de l'École spéciale militaire. On retrouve aisément chez ce jeune lieutenant les traits d'une génération de combattants désabusés, à la

4. A. Beevor, 'The Greatest War Movie ever, and the ones I can't bear', *The Guardian*, 29 mai 2018.

5. Entre 1965 et 2018, cinquante-trois promotions d'élèves-officiers se sont succédé à Saint-Cyr, et la moitié d'entre elles a choisi des parrains ayant combattu dans les guerres d'Indochine ou d'Algérie.

fois idéalistes et brutalement confrontés aux réalités de l'isolement. Ils sont loin de la France, plus loin encore des préoccupations d'une société en pleine mutation, et l'image brute qui raconte plus qu'elle ne commente le lent périple de cette section qui rejoint un poste dont on se doute bien qu'il est déjà tombé apporte une résonance toute particulière à ce moment de l'histoire.

C'est d'ailleurs une mentalité entretenu dans laquelle se retrouve une fascination très française pour les forces expéditionnaires, les petits échelons tactiques et les combats isolés dont la mémoire est très certainement plus facile à appréhender que celle de la Grande Guerre par exemple. Le sous-lieutenant, parce qu'il est seul à la tête de ses hommes, loin de ses chefs et de son pays, est plus facile à ériger en un héros auquel on peut s'identifier que l'un de ses glorieux anciens, officier comme lui, mais dont la mémoire est diluée dans un conflit dont les proportions dépassent l'entendement. Cette figure de l'officier est tellement centrale dans l'imaginaire collectif des saint-cyriens en particulier, qu'elle constitue presque à elle seule la troisième raison du succès durable de ce film. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la figure de l'adjudant Willsdorff représente un modèle culturel d'influence chez les sous-officiers dans des proportions au moins comparables.

Un modèle paradoxalement rassurant pour les futurs officiers

La dernière raison pour laquelle *La 317^e Section* est si populaire dans les corniches⁶ et chez les élèves-officiers est également celle qui tient davantage dans le ressenti et dans l'intuition que dans la donnée démontrable : il y a dans ce film quelque chose de fondamentalement rassurant pour un jeune officier, ou pour quelqu'un qui se prépare à le devenir. Pierre Schoendoerffer ne le cachait d'ailleurs pas lorsqu'il disait s'être librement inspiré des officiers qu'il avait rencontrés en Indochine pour créer le personnage du sous-lieutenant, poussant Jacques Perrin à s'astreindre à un régime alimentaire draconien pour décrocher le rôle. Il a également imposé des conditions de tournage très difficiles, filmant dans l'ordre chronologique du scénario afin d'accentuer de façon visible la déchéance physique des acteurs, pour leur donner « ce visage de loup qu'ont les fantassins après deux mois de campagne »⁷. Ce qui rend le film si intemporel, c'est donc la

6. Classes préparatoires à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr.

7. *L'Aurore*, 25 mars 1965, cité par la revue de presse de *La 317^e Section*, collection des revues de presse de la Cinémathèque française.

familiarité évidente que l'on peut ressentir avec ce jeune officier, qui pourrait être n'importe quel sous-lieutenant sorti d'école : il fume trop, presque pour se donner une contenance, il affiche l'absence de confiance en lui propre à tout officier qui a rejoint son premier poste deux semaines auparavant à peine – ce que ne manque d'ailleurs pas de lui rappeler Willsdorff au début du film. Et pourtant, c'est bien lui le chef ; il est flanqué d'un sous-officier chevronné et expérimenté qui le conseille, sans se substituer à lui. Ce dernier point est capital : c'est précisément en cela que le film possède une identité française affirmée.

Dans le cinéma américain, confronté à une décision discutable prise par un jeune officier inexpérimenté, le sous-officier aurait tout simplement pris le pouvoir et voué son supérieur aux moqueries des spectateurs. Pas ici : Willsdorff ne fait rien pour cacher son agacement et sa désapprobation, mais il obéit. Ce faisant, il s'impose comme une figure rassurante du sous-officier : un expert des choses de la guerre qui, pourtant, ne prend pas la place de son chef, laissant au lieutenant le luxe suprême d'être un idéaliste, même au prix de ce qui aurait du sens – abandonner des blessés dont on sait qu'ils vont mourir, ne pas attaquer le détachement vietminh dans le village. Le développement de leur relation, empreinte d'un respect mutuel que l'on voit croissant au fur et à mesure que les épreuves rapprochent les deux hommes, est l'un des plus beaux aspects du film.

On peut même aller plus loin et y tracer en accéléré une bonne partie des épreuves initiatiques d'un jeune officier : l'évolution du rapport de force avec son adjoint, la confrontation des volontés, la lente découverte du lien de confiance que l'on construit par la connaissance des hommes, quand Willsdorff raconte ses souvenirs de malgré-nous dans la Wehrmacht, l'expérience de l'échec et de la mort, et, pour finir, un sentiment désabusé de futilité qui pourrait presque tendre vers le nihilisme : « Allez, Willsdorff, on se les paie, ces Viets. Et après, on ira chasser le tigre. » C'est la fin du film, Diên Biên Phu est tombé, plus rien ne peut empêcher le Vietminh de gagner la guerre et plus grand-chose n'a d'importance.

En définitive, c'est l'absence de morale, l'absence même de sens apparent aux actions de Torrens et sa mort, traitée rapidement, qui a le plus dérouté des critiques cinématographiques vraisemblablement peu réceptifs à cette esthétique militaire. Et pourtant, même pour les plus rétifs à cet univers⁸, il se dégage une grâce formelle dans les images, objectivement magnifiques, de Raoul Coutard. On peut être antimilitariste, en désaccord avec la guerre d'Indochine et tout

8. S. Douhaire, « *La 317^e Section* », *Libération*, 10 juillet 1999.

ce qu'elle représente, imperméable aux sentiments discrets que l'on voit poindre sous l'amitié virile, la sobriété de *La 317^e Section* touche le spectateur. Peut-être est-ce son réalisme brut, le choix de raconter sans artifice, comme si l'on était un soldat de cette section parmi d'autres, témoin invisible d'un drame qui se joue et dont on sait déjà, parce qu'on l'a lu, parce que l'histoire est déjà écrite, qu'il est inéluctable.

En 1977, Schoendoerffer a réalisé *Le Crabe-Tambour*, presque aussi cher au cœur des marins français que *La 317^e Section* au cœur des soldats. Chacun a sans doute son favori, mais si ces deux films sont aussi présents dans l'imaginaire et dans les mémoires des militaires, c'est pour une raison unique qu'ils partagent : la caméra ne juge pas, elle ne commente pas ce que sont les gens de guerre de cette période. Elle se contente de les regarder. ↴



BRICE ERBLAND

FILMS PACIFISTES ET VOCATION MILITAIRE

« You will be a minister of death praying for war »
sergent instructeur Hartman (*Full Metal Jacket*)

C'était pratiquement devenu un rituel le mercredi après-midi, alors que je me retrouvais seul à la maison parce que je n'avais pas cours au lycée. Je choisissais l'une des cassettes VHS dont l'étiquette était parsemée de titres de programmes rayés, mais dont le seul encore lisible était celui de l'un de mes films préférés, et je me plongeais dans des images et des dialogues connus par cœur. Dans ma collection ne figuraient pratiquement que des œuvres pacifistes sur la guerre du Vietnam : *Full Metal Jacket*, *Good Morning Vietnam*, *Né un 4 juillet*, *Apocalypse Now* et surtout *Platoon*. Ce dernier restera toujours mon favori et a sans doute joué un rôle particulier dans la découverte de ma vocation militaire. Bien sûr, je connaissais et j'avais vu d'autres films de guerre, notamment les grands sur la Seconde Guerre mondiale. Mais ils ne me parlaient pas de la même façon, je n'y étais pas attaché pareil, sans doute parce que j'arrivais moins à m'identifier aux personnages. Celui de Chris Taylor, héros principal de *Platoon*, avait en revanche toutes les caractéristiques pour être adopté d'emblée par l'adolescent que j'étais : ni trop niais ni trop sûr de lui, épris d'idéaux humanistes, à l'histoire et au physique simples. Il était aisément imaginable dans la peau d'un Taylor, débarquant fraîchement et innocemment dans l'enfer de la guerre. Et sa métamorphose, au centre du film, me semblait avoir quelque chose de prophétique.

Je n'avais pas trop conscience à l'époque de la nature profondément pacifiste de ces films sur le Vietnam, je n'y voyais que des scènes de guerre ou de vie militaire, tantôt exaltantes, tantôt violentes et cruelles, et ces projections nourrissaient peu à peu mon désir de porter l'uniforme. Mais je me demande aujourd'hui pourquoi ce sont justement les réalisateurs qui dénoncent la guerre et sa violence extrême qui ont le plus révélé ma vocation. En quoi le pacifisme affiché de ces films entraînerait paradoxalement la naissance d'une vocation militaire ?

Après une vague timide d'œuvres cinématographiques sur le Vietnam dans les années 1970 fondées sur les codes du western ou du film de guerre traditionnel, les années 1980 furent l'occasion pour des réalisateurs et des scénaristes qui avaient vécu personnellement le

conflit d'aborder le sujet par le prisme du ressenti du combattant¹. Le caractère pacifique de ces films était assumé, et certains réalisateurs en ont payé les frais : Oliver Stone s'est vu refuser le financement de *Platoon* par le Pentagone, qui jugeait le scénario incompatible avec l'image de l'armée (les scènes de meurtre et de viol de villageois, de meurtre de soldats américains entre eux et d'usage de drogues ont été les motifs de refus)², tout comme Stanley Kubrick pour *Full Metal Jacket* et Francis Ford Coppola pour *Apocalypse Now* – le matériel militaire nécessaire au tournage a dû être déniché par voies détournées. Du point de vue institutionnel, ces films n'étaient donc pas considérés comme des opportunités pour gonfler les chiffres du recrutement. Pourtant, les vétérans marquèrent à la sortie de ces films leur contentement de voir enfin leur guerre être filmée comme ils l'avaient vécue³. Et Samuel Fuller, écrivain et réalisateur américain, s'exclama lors de la projection de *Full Metal Jacket* que c'était « un de ces damnés films de recrutement ! » et expliqua sa crainte qu'il encourage des adolescents à s'engager pour les guerres du futur⁴.

Anthony Swofford, ancien Marine et auteur de *Jarhead*⁵ sur son expérience lors de la première guerre du Golfe, qui donna lieu à une adaptation cinématographique éponyme, confirmait dans son livre la crainte de Samuel Fuller : « Les films antiguerre ont échoué. [...] Il paraît que de nombreux films sur le Vietnam sont antiguerre, que leur message est que la guerre est inhumaine. Mais dans les faits, ces films sont pro guerre, quels que soient leurs prétendus messages, quelles que soient les intentions de Kubrick, Coppola ou Stone. » Et il explique le phénomène par le fait que « les images filmées de mort et de carnage sont de la pornographie pour militaires ». Lui-même, « en tant que jeune homme nourri aux films sur le Vietnam, a envie de munitions, d'alcool et de drogue ». C'est donc par une scène de jubilation des Marines devant la célèbre charge d'hélicoptères sur fond de Wagner d'*Apocalypse Now* que s'ouvre *Jarhead*.

Sans aller jusqu'à la fascination perverse pour les images de violence guerrière exprimée par Swofford, il apparaît clairement – il suffit pour cela de lancer le sujet en discussion de popote ! – que ces films

1. M. Boutet, « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision : du traumatisme au déni », *Hermès. La revue* n° 52, 2008/3, pp. 75-82.

2. « There are numerous problem areas in the script. They include: the murder and rape of innocent Vietnamese villagers by US soldiers, the coldblooded murder of one US soldier by another, rampant drug abuse, the stereotyping of black soldiers and the portrayal of the majority of soldiers as illiterate delinquents. The entire script is rife with unrealistic and highly unfavorable depictions of the American soldier », memo du 28 juin 1984, colonel John Taylor, officier des affaires publiques de l'US Army.

3. J. Anderson et D. Van Atta, « Why the Pentagon didn't like *Platoon* », *The Washington Post*, 30 août 1987.

4. J. Rosenbaum, « Two Key Moments from defining Moments in Movie », www.jonathanrosenbaum.net, 9 novembre 2018.

5. A. Swofford, *Jarhead*, New York, Scribner, 2003.

des années 1980 et 1990 sur le Vietnam ont inspiré bon nombre de militaires. Leur caractère pacifiste n'a pas joué son rôle de prévention, si tant est que le but fût de décourager les jeunes générations de porter l'uniforme.

Car en voulant montrer l'horreur de la guerre et en accuser la folie profonde, les réalisateurs pacifistes sont obligés de passer par ce qu'il y a de plus grand dans l'âme humaine : le don de soi. Chris Taylor, le personnage principal de *Platoon*, est volontaire pour combattre au Vietnam. Tout comme Ron Kovic dans *Né un 4 juillet*, dont le fervent patriotisme le pousse à s'engager dans les Marines et à partir pour le Vietnam. Tous deux sont des jeunes gens à la jeunesse dorée promis à un brillant avenir qui font le choix de renoncer à leur confort pour s'offrir aux affres du combat, à l'image de la propre expérience d'Oliver Stone. Peu importe leur revirement, peu importe leur dégoût de la guerre à la fin des films, leur geste initial demeure d'une beauté que rien ne peut ternir pour le jeune spectateur qui y est sensible.

Cette tragédie du don de soi se retrouve également dans de nombreuses scènes de combat, dans des contextes plus ou moins différents. Dans *Platoon*, l'anthologique scène du sergent Elias tombant à genoux en levant les bras vers les hélicoptères a hanté mon adolescence plus que de raison. La corde romantique et mélancolique du sacrifice, en l'occurrence totalement injuste, vibrait à plein. La folie du geste de l'infirmier à la fin de *Full Metal Jacket* résonnait également en moi de manière particulière : au mépris du tireur de précision tenant la rue et finalement au prix de sa vie, il se lance au secours d'un camarade blessé. Geste inutile, presque stupide tant l'issue est certaine, mais tellement empli de courage et d'humanité. Toutes ces situations de combat me semblaient relever d'un privilège particulier réservé à des hommes élevés de leur condition première pour devenir des héros. Je ressentais une forme de romantisme face à l'exclusion de ces soldats ayant connu le feu, ceux « qui savent », ceux qui sont incompris à leur retour au pays, ceux qui ont « le regard à l'horizon. Un Marine a ça quand il a fait du merdier trop longtemps. C'est comme... c'est comme s'il avait vu plus loin. Je l'ai. Tous ceux qui ont été au feu ont ça. Et tu l'auras »⁶.

Un autre aspect commun à tous ces films est le parcours individuel des personnages. Là où ceux évoquant la Seconde Guerre mondiale étaient des fresques historiques décrivant les campagnes de grandes unités, avec de multiples personnages évoluant dans chaque camp, ceux consacrés à la guerre du Vietnam dans les années 1980 descendent à l'échelle de la section ou du groupe de combat et se concentrent

6. Tirade du soldat Payback dans *Full Metal Jacket*.

sur le drame vécu par le simple soldat. On sort de l'Histoire pour entrer dans la psyché. En ce sens, ces œuvres respectent quasiment toutes le même schéma narratif. Que ce soit dans *Platoon*, *Né un 4 juillet*, *Full Metal Jacket* ou encore *Good Morning Vietnam*, le héros principal perd son innocence et est livré à un combat intérieur. « J'en suis sûr maintenant que j'y repense, nous ne nous sommes pas battus contre l'ennemi, nous nous sommes battus contre nous-mêmes », livre aux spectateurs Chris Taylor lorsque l'hélicoptère l'évacue à la fin du film. L'exploration de l'intimité des soldats, de leur conscience torturée face à la cruauté des hommes et du destin, plonge le spectateur dans une expérience de guerre plus efficacement que n'importe quelle fresque historique. Et les horreurs que ces combats intérieurs sont censés révéler au grand public n'ont pas pour effet de dégoûter de la guerre les personnes dont l'appel intérieur s'est déjà fait sentir, bien au contraire. Les jeunes gens sensibles au romantisme militaire ne verront dans ces luttes psychologiques qu'un dépassement de soi, une élévation de l'être par le franchissement de limites qui n'en sont plus. Ils seront séduits par la dureté des corps et des mots, et par la richesse des coeurs.

Il faut dire que l'ambiance musicale facilite le phénomène d'attachement émotionnel. *Platoon* marque en cela un tournant majeur à Hollywood pour les films de guerre en général et les scènes de combat en particulier. L'habitude était à la musique typée militaire, avec prédominance des percussions et des bois. Nous avons tous en tête ces airs mythiques des grands films sur la Seconde Guerre mondiale, avec tambours, caisses claires et sifflements, qui traduisent à eux seuls les images d'élan patriotique et de joyeuse discipline avec lesquelles les troupes alliées sont censées avoir vaincu. Alexandre Desplat en a d'ailleurs brillamment imité le style dans sa bande originale de la comédie dramatique *Monuments Men* en 2014. Mais pour *Platoon*, Oliver Stone voulait une musique dramatique, profonde et lacinante, afin de traduire la souffrance des soldats face à leur destin dans la jungle vietnamienne. Il commanda au compositeur français Georges Delerue une œuvre dans le style du célèbre quatrième *adagio* pour cordes de Samuel Barber, qu'il utilisa provisoirement pour son montage. Georges Delerue enregistra un très beau morceau pour orchestre symphonique qui annonce déjà le magnifique *Concerto de l'adieu* qu'il composera pour le film *Diên Biên Phu* en 1992, mais Oliver Stone ne l'utilisa que partiellement, ne pouvant finalement se défaire de l'*adagio* pour cordes. Ces deux œuvres, lentes et mélancoliques, collent à merveille aux images terribles du film, notamment lors de l'attaque et du pillage du village vietnamien, ou encore lors de la mort du sergent Elias.

Dans *Né un 4 juillet*, Oliver Stone utilise également le décalage entre scène de combat et musique dramatique pour ajouter au tragique de la narration. Pour la scène de combat où Ron Kovic est blessé, le grand John Williams compose une superbe tirade dont la partition de cordes reste inlassablement en mémoire, et la musique devient quasiment omniprésente alors que l'hélicoptère s'écrase et que les soldats tombent un à un. Cette technique est devenue pratiquement un passage obligé ; tous les films de guerre ont depuis leur scène de combat où tout disparaît hormis les images et la musique afin de susciter l'émotion chez le spectateur. Car le procédé est efficace : la musique souligne la beauté inhérente au combat, sa part mélancolique et son caractère sacrificiel, alors que les mêmes scènes, crues et sans arrangement, ne renverraient que ce qu'elles sont : des images de violence. Un réalisateur voulant réellement avoir un effet pacifiste devrait se passer de musique...

Ces œuvres dites pacifistes, dans la mesure où elles condamnent les horreurs d'un conflit qui a traumatisé une génération de combattants américains, ne le seraient donc que pour ceux qui ont vécu ce conflit. Les récits des souffrances et des sacrifices des combattants semblent destinés à inspirer la relève plus qu'à la dégoûter. Cela me remet en mémoire la mésaventure d'un camarade de lycée militaire, à la fin des années 1990, qui avait assisté à une conférence d'Hélie de Saint Marc. À la fin de l'intervention de ce dernier, il s'était levé et avait exprimé son admiration, disant qu'il aimeraient avoir un destin similaire au sien. Hélie de Saint Marc s'était alors énervé, lui expliquant qu'il n'avait rien compris : le récit de sa vie était censé alerter les jeunes générations et prévenir l'avènement de tragédies similaires, non susciter l'envie ; sa vie avait été un cauchemar et il ne voulait être un exemple en rien.

L'anecdote peut prêter à sourire, mais elle est révélatrice à mes yeux de cet effet de séduction des récits de guerre et de sacrifice auprès de la jeunesse. Les films ont en ce sens une place particulière dans les prises de conscience de vocations naissantes. Je n'en ai aucune preuve, je n'ai mené aucune étude sociologique sur le sujet ; je prétends pourtant que mon cas est loin d'être isolé. Avant même la littérature, le cinéma est sans doute ce qui anime le plus les discussions entre militaires ou entre jeunes rêvant de porter l'uniforme lorsqu'ils évoquent les représentations du métier des armes. Les récits de combat, qui peuvent être décrits et mis en scène au cinéma, nous servent avant tout à nous projeter mentalement dans des situations similaires pour tenter d'y questionner nos propres capacités, d'y projeter nos éventuels actes et décisions futurs.

Auprès d'une jeunesse toujours assoiffée de rêves, d'héroïsme et d'inspiration, le cinéma de guerre, même pacifiste, peut donc être un

fort déclencheur de vocation ou à tout le moins un catalyseur. Parce qu'il est profondément populaire, d'abord. Et parce qu'il ne s'adresse pas au jeune public comme un spot de recrutement : il ne s'embarrasse pas de précautions, il n'a pas peur de déplaire et montre la réalité la plus cruelle qui puisse exister. C'est un peu comme si une publicité pour l'armée de terre annonçait : « Laissez tomber, c'est beaucoup trop dur. Ceux qui sont passés avant vous ont beaucoup souffert. Vous ne serez pas à la hauteur. » Paradoxalement, c'est terriblement efficace.

Chaque génération de soldats possède ainsi sa liste de films de guerre fétiches, qui ont inspiré son envie d'engagement. Si la mienne s'est nourrie des films sur le Vietnam, celle qui viendra remplir nos rangs ces prochaines années aura été alimentée par des œuvres sur l'Irak et l'Afghanistan des années 2000 et 2010, très orientées forces spéciales, comme *American Sniper*, *Du sang et des larmes* ou *Horse Soldiers*. Or, au-delà des traits communs à tous les films du genre, ces derniers mettent beaucoup en avant la performance individuelle de « super-combattants » gonflés d'orgueil et de testostérone. Les unités régulières sont reléguées au rang d'amateurs devant ces seigneurs de guerre dont le seul combat détermine la victoire ou la défaite de tout un pays. Les vocations futures seront-elles marquées de l'esprit SEAL prédominant dans le cinéma d'aujourd'hui ? Il est fort probable en tout cas que les unités de forces spéciales soient dans la tête de la grande majorité des jeunes recrues de nos écoles de formation initiale. Espérons simplement que, contrairement au soldat Swofford, ils n'y viennent pas par goût pour la « pornographie militaire » de plus en plus crue au cinéma, mais bien pour les valeurs de sacrifice et de dépassement de soi. ■

YANN ANDRUÉTAN

LA JOUSSANCE DE L'ŒIL

Une rivière, un air d'opéra, des hélicoptères qui s'approchent d'un village et qui tirent, l'attaque en une chorégraphie violente qui s'achève par une phrase devenue culte : « J'aime l'odeur du napalm. » Pas besoin d'être un cinéphile averti pour avoir reconnu la scène emblématique d'*Apocalypse Now* (1979), tellement célèbre qu'elle a fini par éclipser le reste de cette œuvre majeure de Francis Ford Coppola. Cette fameuse séquence n'a cessé d'être citée dans d'autres films¹, à tel point d'ailleurs que ceux consacrés au Vietnam se doivent désormais d'avoir une scène avec des aéronefs. On retrouve les mêmes ingrédients dans le feuilleton *Tour of Duty*², en y ajoutant pour la bande-son le fameux *Paint it, Black* des Rolling Stones. La guerre du Vietnam, c'est des GI, la jungle, des hélicoptères³ et du rock'n roll⁴ !

Mais le genre « film de guerre » se doit aussi d'emprunter aux films d'action. Il faut que ça bouge, que ça tire et que ça explose, alors qu'il est possible, comme le montre Coppola dans *Jardins de pierre* en 1986, de parler de la guerre sans montrer la violence crue⁵. Le grand Georges Méliès, l'inventeur du film à effets spéciaux, a traité plusieurs fois de la guerre hispano-américaine dès 1898, en reconstituant par exemple l'explosion d'un cuirassé américain dans le port de La Havane. La guerre au cinéma, c'est donc d'abord un spectacle et parfois seulement du spectacle. Même *Jardins de pierre*, où il n'y a aucune scène de combat, n'échappe pas à la dimension spectaculaire : Coppola y troque la mise en scène de la violence par celle des rites et des uniformes.

Dans l'introduction de *L'Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*⁶, Jean-Pierre Andrevon évoque le plaisir coupable d'aller voir un film de guerre pour le spectacle. Dans *Gladiator* (2000), les scènes de combat entre Romains et Germains sont irréalistes ; elles reprennent la plupart des stéréotypes sur la guerre propres au cinéma américain : cavalerie, projectiles enflammés... Mais le talent de Ridley Scott est de faire de cette séquence une scène à la fois épique, grandiose et esthétique. Le regard est capté par le spectacle : explosions, cris, mise en scène de la puissance et surtout de la violence plus ou moins réaliste.

1. De *Platoon* (1986) d'Oliver Stone à *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis.

2. Diffusé en France dans les années 1980 sous le nom *L'Enfer du devoir*.

3. Il faut souligner le rôle du bruit très particulier des pâles du rotor du *Bell Huey* dans tous les films sur la période.

4. Dans son documentaire oscarisé *La Section Henderson*, Pierre Schoendoerffer prophétise le style propre à ces films sans le savoir.

5. Y. Andruétan, « *Jardins de pierre* : le deuil du soldat », *Inflexions* n° 35, 2017, pp. 143-166.

6. J.-P. Andrevon, *L'Encyclopédie de la guerre au cinéma et à la télévision*, Paris, Vendémiaire, 2018.

Le spectateur est fasciné par une représentation objectivement et moralement à la limite de l'obscénité. Alors qu'un meurtre ou un viol – sans doute le tabou le plus important au cinéma⁷ – sont souvent hors champ, les films de guerre empilent, parfois littéralement, le nombre d'hommes tués de façon violente. Demeure alors une question : quel plaisir éprouve le spectateur à voir des hommes mourir ainsi et parfois pour des causes qui le dépassent ? La guerre au cinéma ne serait-elle qu'un spectacle obscène et absurde ?

La fascination

Des études récentes en neurosciences montrent très clairement que l'exposition à des images violentes provoque une réaction intense à la fois physiologique (augmentation du rythme cardiaque, de la tension artérielle et... des facteurs de coagulation) et cognitive (augmentation de l'attention, focalisation sur les images). La violence est donc stimulante pour l'esprit. Mais ces études peinent à expliquer de façon satisfaisante la fascination que le spectateur peut éprouver pour une scène de violence. Dans ses travaux, le sociologue Randall Collins montre qu'une bagarre de rue provoque de la curiosité chez les passants ; ils se détournent rarement et tentent encore plus rarement d'y mettre fin ; ils s'arrêtent et contemplent le spectacle.

La fascination est un mystère. Il est aisément de comprendre que l'esprit soit capté par la contemplation d'une œuvre d'art. La sensation de beauté ou la stimulation intellectuelle sont source de plaisir. Mais le fait de ralentir devant un accident de la circulation ou d'aimer regarder une scène violente échappe au sens commun. D'ailleurs la psychiatrie et la psychologie se trouvent d'emblée convoquées pour fournir une explication nécessairement psychopathologique. Dans un précédent article⁸, j'ai montré que la fascination pour la violence ressemble à celle pour la sexualité. Il y a d'abord un mouvement de curiosité, celle que pointe Heidegger quand il évoque la déréliction dans son ontologie. Ce n'est pas celle d'Aristote, qui a beaucoup plus à voir avec l'étonnement et qui nous coupe du quotidien en nous invitant à ne pas prendre les faits dans une compréhension *a priori*. La curiosité chez Heidegger est une sorte de frénésie du voir. La télé-réalité est un bel exemple de la curiosité au sens de l'ontologie : c'est regarder où il n'y a rien à voir. Cette curiosité peut aller jusqu'à la captation de l'esprit.

7. À l'exception du film *Insoutenable*, dont la scène de viol est unique par sa violence et sa longueur, ce qui fait d'ailleurs qu'elle est difficilement soutenable. Elle a le mérite, et c'est l'un de ses buts, de faire prendre conscience au spectateur de l'horreur d'un tel acte.

8. Y. Andruétan, « Wargasme », *Inflexions* n° 38, 2018, pp. 53-58.

La conscience et l'objet, la scène qui se dévoile, se confondent. Il n'y a plus de réflexivité, de dissociation entre l'expérience et le vécu de l'expérience. La sensation est celle de l'immédiateté ; l'esprit est saisi d'une émotion puissante et trouble où se mêlent plaisir, dégoût ou même souffrance et culpabilité.

Un début d'explication à ce plaisir, à cette fascination, serait que le film de guerre dévoilerait une inconnue : la violence. La guerre a aujourd'hui déserté notre quotidien ; elle ne s'y invite que dans les journaux télévisés et dans la fiction. Il y aurait donc une curiosité pour quelque chose de foncièrement méconnu. Il est intéressant de noter que beaucoup de patients souffrant de psycho trauma ne supportent plus d'assister à des scènes violentes, qu'elles soient réelles ou fictives, comme si leur curiosité était tellement rassasiée qu'ils en éprouveraient désormais du dégoût.

Mais contrairement à un reportage, le film de fiction apporte une esthétique à la violence. Dans un reportage, celle-ci se montre de façon « brutale » : le journaliste se fait témoin d'un tir, d'une explosion, d'une blessure ou même d'une mort qui peuvent le surprendre. L'image est prisonnière du point de vue de l'auteur et à aucun moment la scène de violence est démultipliée selon les angles de vue. Au cinéma, en revanche, le réalisateur peut dilater, multiplier ou atténuer un acte violent qui, dans la réalité, peut être extrêmement bref – le spectateur peut ainsi suivre la trajectoire d'un projectile du départ à son impact –, ou bien faire allusion à la violence sans jamais la montrer par un artifice de mise en scène. À quelques rares exceptions, sur lesquelles je reviendrai, la violence est rarement exposée dans son obscénité. Elle appartient au spectacle et en tant que tel doit attirer le spectateur.

¶ La jouissance de l'œil

Dans un film, la violence est rarement crue. Le réalisateur a toujours la volonté de créer un effet, même si cela est parfois fait avec beaucoup de complaisance. Mais l'exigence récente de véracité historique expose désormais la violence et ses conséquences de façon plus réaliste.

Les armées, les soldats comme les scènes de guerre recèlent une indéniable esthétique. *Les Duellistes* (1977) de Ridley Scott comme *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick en sont deux parfaites illustrations. Les uniformes y sont chamarrés et les scènes de batailles illustrent le caractère presque chorégraphique des affrontements de ces époques. Mais l'esthétique ne se limite pas aux aspects matériels. Le champ de bataille permet de constituer une imagerie baroque et étrange.

Dans *Le Bateau* (1981) de Wolfgang Petersen, le spectateur observe avec l'équipage du sous-marin allemand, le véritable personnage du film, le spectacle d'un navire venant d'être torpillé : des flammes orange et jaune sur l'horizon se détachant dans la nuit noire. Dans *Le Jour le plus long* (1962), la séquence où un officier allemand découvre l'arrivée des alliés constitue une scène d'anthologie : lentement émergent du brouillard les silhouettes sombres de plusieurs milliers de navires.

L'image se met aussi au service de l'expression de la puissance et de la force. L'explosion est ainsi censée représenter la puissance des armes, même de façon irréaliste. Ainsi une grenade explose généralement dans un déluge de flammes, un obus écrase en soulevant des tonnes de terre quels que soient son calibre et l'époque historique du film. Dans *Fury* (2014), David Ayer pousse encore plus loin cette esthétisation de la puissance en ajoutant des traits de laser aux tirs. L'usage des armes devient en lui-même esthétique. Parfois, pour ne pas décevoir le spectateur d'ailleurs, le cinéaste se doit d'augmenter les effets destructeurs de celles-ci et une simple grenade produit le même effet qu'une munition de gros calibre. On peut facilement comprendre que l'esthétisation des scènes de batailles soit une vue d'artiste, à l'exemple du mouvement futuriste des années 1920 où celles-ci sont représentées comme des explosions de couleurs. Le réalisme est-il psychologiquement soutenable ? Et quel réalisme ? S'il est aisément d'avoir des témoignages des conflits des deux cents dernières années, cela est plus compliqué pour une bataille vieille de plusieurs siècles...

Mais l'esthétique provoque aussi un sentiment plaisant et attrayant pour l'esprit. Le spectacle introduit de la distance avec l'expérience humaine qu'il est censé illustrer, car il provoque des émotions gratifiantes : plaisir physique, intellectuel... Il y a parfois une nécessité ou une volonté d'exagérer afin de souligner la violence. Mais, comme dans le futurisme, l'esthétisation de la violence extrême peut amener à minimiser, ou même à évacuer, la dimension d'horreur pour ceux qui en sont l'objet.

Et celle des oreilles

La musique contribue pour une large part à l'identité du film. Ainsi *La Chevauchée des Walkyries* est emblématique du film de Coppola, comme l'est le lancinant solo d'harmonica d'*Il était une fois dans l'Ouest* (1968) de Sergio Leone. Elle a pour fonction de subordonniser le propos : elle crée de l'émotion. Elle prépare le spectateur à la surprise ou à l'horreur : Bernard Herrmann, le compositeur de nombreuses bandes-son pour Hitchcock, le démontre magistralement dans *Psychose*

(1960). Elle permet d'atténuer en partie la portée d'une scène ou, au contraire, d'augmenter sa puissance évocatrice. En quelque sorte, elle manipule le spectateur : les violons d'Herrmann amplifient le stress ressenti par le spectateur/voyeur avant d'accompagner, de rythmer, les coups de couteau du tueur. Mais la musique peut aussi opérer comme commentaire. C'est le cas, par exemple, de certaines scènes tournées par Tarantino, en particulier celle de *Reservoir Dogs* (1992) où l'un des personnages coupe l'oreille d'un autre sur un air de pop entraînant : elle atténue la violence de l'action en établissant une mise à distance comique ou ironique.

Les séquences de batailles sont, elles, souvent accompagnées d'une musique orchestrale avec une surreprésentation des cuivres, ce qui augmente la puissance du thème et sature l'espace sonore. Le mode est majeur, et jusqu'à une période récente, rarement mineur. Coppola utilise le célèbre extrait de Wagner à plusieurs niveaux. *La Chevauchée* est un chef-d'œuvre qui exalte le caractère guerrier et qui possède une rare qualité d'évocation⁹. En associant le thème avec les images, il magnifie celles-ci tandis que, en parallèle, la musique joue son rôle d'exhausteur d'émotion. Il faut toutefois rappeler qu'il ne s'agit pas de la musique qui était prévue à l'origine. Mais elle est aussi un commentaire, involontaire ou ironique peut-être : les walkyries sont des déesses guerrières qui conduisent les batailles puis emmènent au Walhalla les âmes des guerriers morts au combat. On ne peut non plus évacuer le lien avec l'esthétique nazie.

La musique contribue à l'effet de fascination en magnifiant l'image. Ce n'est plus un simple attribut, mais un exhausteur¹⁰. Dans *Platoon* (1986), la scène de la mort du sergent, filmée au ralenti, est magnifiée par l'*adagio* pour cordes composé par Samuel Barber¹¹, qui en souligne la dimension martyrologique. Autre exemple, la séquence d'ouverture d'*Apocalypse Now* qui ajoute une profondeur qui dépasse le genre : Willard est étendu sur son lit, il semble perdu dans ses pensées alors que se superposent des images d'explosions sur la célèbre chanson des Doors *The End*. Les paroles et le rythme créent un effet hypnotique, et le spectateur assiste à la crise d'agitation de l'acteur (sous l'emprise de stupéfiants au moment du tournage et victime d'un infarctus). Coppola reprend la même musique alors qu'elle se trouve à son paroxysme quand Willard s'apprête à tuer Kurtz et que la tribu sacrifie un buffle.

9. Il faut méditer sérieusement la boutade de Woody Allen : « Quand j'écoute Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne. »

10. Dans *Diên Biên Phu*, l'usage de la musique par Pierre Schoendoerffer est très différent. Le concerto pour violon composé par Georges Delerue (auteur entre autres de la musique du *Mépris* de Jean-Luc Godard) provoque un sentiment de mélancolie et de tragédie. En intercalant les scènes du concert et celles de la bataille la même nuit, le réalisateur en fait un spectacle tragique au sens premier du terme.

11. Ce morceau pour cordes tient une place bien particulière dans l'imaginaire américain puisqu'il fut utilisé à la mort de Roosevelt.

La séquence est extrêmement puissante et fascinante : Willard qui émerge de l'eau, l'animal qui, entouré des villageois, s'écroule dans la pénombre le cou tranché, Willard qui apparaît dans la clarté du feu. C'est une scène à la fois mystique, hypnotique et barbare, où la musique des Doors, dont les percussions sont poussées à leur maximum, comme un cœur qui bat la chamade, achève de mettre le spectateur en condition. Celui-ci en sort épuisé, car Coppola ne lui montre pas seulement un sacrifice : il l'invite dans une transe¹². Pourachever de se convaincre de la volonté du réalisateur de faire de cette scène un rite païen, il faut savoir que le sacrifice du buffle est réel.

Depuis quelques années, la musique épique disparaît des films de guerre au profit d'ensembles plus limités en taille et en cuivres, et de l'usage du mode mineur¹³, qui donne aux scènes une tonalité plus grave. C'est le cas de *Fury* (2014) et de *Dunkerque* (2017). Dans le premier, qui décrit les derniers jours de la Seconde Guerre mondiale à travers un équipage américain de char, il n'y a pas de musique orchestrale. Le film n'est pourtant pas exempt de scènes de combat : ligne de chars avançant en terrain découvert, ballet mortel entre un Sherman et un Tigre... Elles sont même très spectaculaires et dramatisées. Mais la musique choisie évite l'héroïsation en soulignant le caractère tragique et finalement absurde de ces derniers combats. Dans *Dunkerque*, Christopher Nolan fait le choix de faire passer la bande son au second plan. Pas de thèmes héroïques ou grandioses ; elle se fait oublier, et adopte un *tempo* rapide et un mode mineur qui souligne à la fois le caractère crépusculaire du film et l'urgence ressentie.

Horresco referens

Ces dernières années, on assiste à une augmentation de la violence dans les films de guerre. L'une des raisons se trouve sans doute dans l'usage de techniques qui permettent d'en montrer beaucoup plus à l'écran et pour beaucoup moins cher qu'auparavant. Dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925), il suffisait à Eisenstein de juxtaposer des images de foule, de soldats en armes et d'un landau dévalant un escalier à Odessa pour évoquer la violence extrême de la répression tsariste. Pour tourner *Spartacus* (1960), Kubrick a dû utiliser des milliers de figurants prêtés par l'armée yougoslave. Il en a été de même pour *Le Jour le plus long*. Les quelques vues panoramiques de ces deux films

12. Ce magnifique morceau des Doors a été rarement utilisé et Oliver Stone suit le même chemin que Coppola en illustrant ainsi une séquence de trip sous hallucinogène.

13. Il n'y a que deux modes dans la musique occidentale : le mode majeur et le mode mineur. Ce dernier est censé apporter une tonalité plus triste ou plus sombre que le premier.

demeurent impressionnantes, les manipules en quinconce comme les plages de Normandie emplies d'hommes. Avec le numérique, la technique peut désormais multiplier sans peine les personnages et donner l'impression que sont présents des dizaines ou des milliers d'hommes. Le réalisateur peut alors s'attarder sur le champ de bataille. Les scènes des combats de Gaugamèles dans *l'Alexandre* (2004) d'Oliver Stone sont ainsi impressionnantes.

La technique permet également de montrer plus de violence. Entre leur création dans les années 1960 et les derniers *opus*, le nombre de morts dans les *James Bond* a été multiplié par trois ! Les réalisateurs semblent être dans une surenchère de la crudité. *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) a ouvert la voie. Dans la première partie du film, il s'agit de montrer l'horreur du champ de bataille. Les scènes sont magistrales de maîtrise et de véracité. À travers les yeux du capitaine, manifestement en état de sidération, le spectateur assiste à un déchaînement de violence qui n'a rien d'héroïque : les hommes meurent en se noyant, les explosions saturent le champ de bataille, les GI sont terrorisés et tentent de se dissimuler tant bien que mal derrière des obstacles ou les cadavres de leurs camarades. Rien ne lui est épargné : un soldat retient ses intestins dans ses mains, un autre cherche son bras, se saisit d'un membre mais le rejette car ce n'est pas le sien. Spielberg flirte avec le grotesque pour mieux souligner l'horreur que fut la conquête de la plage d'Omaha. La durée de la séquence est à la limite du supportable. Sur grand écran, on ressent l'impact physique des balles grâce à la sonorisation, soulignant encore une fois l'importance de celle-ci.

Nous ne reviendrons pas sur la seconde moitié du film où le réalisateur hésite entre *road-movie* et western. Elle comporte néanmoins une scène intéressante, sorte de contrepoint du reste du film où la violence guerrière est spectaculaire. Dans cette séquence, l'un des soldats se fait poignarder par le soldat allemand que ses camarades et lui avaient épargnés quelque temps auparavant. La scène montre une violence intime, où à la brutalité du combat au corps à corps succède un duel où chacun tente de tuer l'autre et où finalement le vainqueur enfonce doucement la lame dans le corps de son adversaire tout en lui murmurant des paroles d'apaisement. La scène est véritablement pornographique. Le spectateur est dégoûté par cette violence alors qu'il était jusqu'alors fasciné. La scène opère, peut-être un peu tard, comme un signal à rebours : la guerre n'est pas un spectacle ; chaque mort est tragique et absurde.

Aujourd'hui, les films de guerre se doivent d'être le plus réalistes possible. Il faut son lot de blessés agonisant, éventrés et implorant qu'on les achève. La réalité historique doit être autant que possible respectée et l'historien amateur ne peut réprimer un frisson de plaisir

lorsqu'il reconnaît l'usine métallurgique Octobre rouge sur le front de Stalingrad ou encore un véritable Tigre émergeant d'un sous-bois...

Face à la multiplication des scènes de violence, le spectateur s'habitue et en veut plus encore. Les réalisateurs ne peuvent plus euphémiser et ruser. Les films de guerre deviennent des films d'action où le spectateur trouve du plaisir à suivre les péripéties improbables du héros qui doit s'en dépêtrer par la force. La violence y est théâtralisée et tient plus de la chorégraphie que d'une bagarre sans retenue. Le film de guerre doit désormais être fascinant : la bande son est saturée et le sang doit couler à flots. Un phénomène que l'on retrouve dans la pornographie, qui multiplie les pratiques de plus en plus extrêmes.

En se laissant duper par la fascination de leur propre représentation, les films de guerre ratent leur but. Le piège est de croire, comme John Wayne dans *Les Bérets verts* (1968), que la guerre, c'est ce qu'il montre, et qui n'est en fait qu'un alignement de stéréotypes et de scènes tirés d'un western. Clint Eastwood tente de sortir de ce piège dans son diptyque *Mémoires de nos pères* (2006) et *Lettres d'Iwo Jima* (2006) en adoptant des points de vue différents pour une même bataille. Dans *Mémoires de nos pères*, les scènes de combat, très impressionnantes, ne servent qu'à illustrer celles de retour au pays ainsi que le décalage entre l'expérience des combattants et celle des civils. *Lettres d'Iwo Jima* montre l'ennemi que l'on ne voyait que sous la forme de cadavres mutilés dans le premier *opus*. En visionnant ces deux films, le spectateur peut se demander qui sont les héros et retient beaucoup plus que des scènes de violence. Deux films très humains sur la condition de l'homme à la guerre et le retour, impossible, vers une vie normale.

Cette fascination existe-t-elle en opération ? Quand c'est « pour de vrai », peut-on être capté par le spectacle comme on peut l'être au cinéma ? La question est plus délicate qu'on pourrait le croire, car le soldat est souvent réticent à décrire l'émotion qui l'entoure quand, par exemple, il contemple une foule qui pourrait le submerger ou quand il file à ras du sol dans un canyon en Afghanistan. Mais est-ce de la fascination ? Plutôt de l'exaltation, l'impression d'être là où il faut. C'est ce qui est le plus difficile à partager quand on n'a jamais vécu ce genre de situation.

Dans *Au combat*¹⁴, Jesse Glenn Gray évoque ce mélange entre exaltation et fascination ; je lui emprunte d'ailleurs l'expression « jouissance de l'œil ». La guerre en vrai peut aussi être un spectacle. La première fois qu'un canon Caesar a tiré à partir du camp de Nijrab, en Afghanistan, tous les soldats présents assistèrent au spectacle, d'autant plus que l'impact de l'autre côté de la vallée était facilement observable.

¹⁴. *Au combat. Réflexions sur les hommes à la guerre* [1959], Paris, rééd. Tallandier, 2012.

Conclusion

Depuis que le cinéma existe, les écrits sont nombreux pour dénoncer soit sa vulgarité soit son influence négative sur les esprits « faibles ». Aux États-Unis, dès les années 1920, les psychologues se sont interrogés sur l'influence des images violentes sur la jeunesse. À partir des années 1930, Hollywood finira d'ailleurs par se censurer. Pour le pire, en se privant de certains thèmes ; pour le meilleur, en poussant les studios à être créatifs afin de contourner le code de moralité mis en place par les studios. Les films de gangsters fabriquent-ils pour autant plus de malfaiteurs ? Tony Montana, personnage de *Scarface*, de Brian de Palma (1983), fascine des jeunes des banlieues, mais peut-on pour autant lui imputer la responsabilité de la délinquance ? Aucune étude scientifique sérieuse n'a montré que les images violentes rendent ceux qui les visionnent violents à leur tour – sans pour autant démontrer le contraire. La violence dans une œuvre n'est soutenable que si elle illustre le propos général du film, donc de son réalisateur. *The Pacific* (2010), une série produite par Steven Spielberg et Tom Hanks, montre des Marines s'acharnant sur un soldat japonais. Une scène particulièrement cruelle qu'il était inimaginable de porter à l'écran il y a quelques années – jusqu'alors, le soldat américain était toujours dénué de toute perversité¹⁵ –, qui montre que la cruauté était partagée des deux côtés.

Godard, avec son style inimitable, affirme que tout travelling est politique. Il n'existe pas en effet d'images neutres. Toutes possèdent une signification. Quand Ridley Scott montre les légions romaines combattant les Germains, il illustre en fait une certaine conception américaine de la guerre : surreprésentation de la cavalerie, héroïsme individuel et projectiles enflammés saturant l'espace...

La violence fascine et est même devenue une façon d'attirer les spectateurs en leur promettant toujours plus. Le problème n'est donc pas tant la fascination que la complaisance qu'il peut y avoir à l'exposer à l'écran. C'est le procès qui a été fait à Kathryn Bigelow qui, dans *Zero Dark Thirty* (2012), montre des scènes de torture en laissant penser qu'elles ont été efficaces.

La guerre n'est pas un spectacle. « Heureusement que la guerre est terrible, sinon nous l'aimerions trop », lança le général Lee après la bataille de First Bull Run. ▶

15. À l'exception des *Douze Salopards* (1967) où, il est vrai, les vrais pervers meurent victimes de leur vice ou en héros...

ENTRETIEN AVEC GABRIEL LE BOMIN

« QUE FAIS-JE À FILMER LA MORT ? »

Inflexions : Gabriel Le Bomin, vous avez réalisé deux films et de nombreux documentaires ayant trait à la guerre. Comment est né votre intérêt pour le phénomène guerrier ?

Gabriel Le Bomin : Mon parcours de réalisateur m'a fait aborder tantôt directement tantôt de façon connexe les bas-côtés de la guerre. J'ai fait des courts métrages, dont un sur une fraternisation en 1914-1918, des longs métrages, comme *Les Fragments d'Antonin* (2006) sur la prise en compte des blessés psychiques après le premier conflit mondial et plus récemment *Nos Patriotes* (2017) sur l'engagement dans la Résistance d'Addi Bâ, un tirailleur sénégalais. J'ai également abordé cette thématique dans plusieurs documentaires, notamment la série *Une histoire de l'armée française*, mais aussi *La Déchirure* (2012) sur la guerre d'Algérie, *Collaborations* (2013) sur la Collaboration, et enfin *Oublier la guerre*, qui s'intéresse à l'immédiat après-guerre et qui sera diffusé en novembre 2019.

La matrice de toutes ces interrogations est *Allez où l'humanité vous appelle*¹, un film réalisé pour le Service de santé des armées (SSA) sur l'histoire de la médecine militaire. En travaillant pendant un an avec les médecins, en cherchant dans les archives et en visionnant des milliers d'images, j'ai été impressionné par la tension, par le paradoxe qui existe dans « l'armée » : d'un côté une capacité à imaginer des systèmes de destruction sophistiqués et performants, et de l'autre une capacité à réfléchir et à agir de façon tout aussi efficace pour soigner, pour sauver, bref pour réparer des hommes. C'est extraordinaire. C'est très émouvant, très humain.

Inflexions : Donc l'armée pour vous c'est... ?

Gabriel Le Bomin : L'armée, l'histoire militaire et les soldats sont au centre de ce qui fait un homme, c'est-à-dire la vie, la mort, l'engagement, la foi dans ce qui nécessite le combat et tout ce qui en découle. Le conflit en tant que bataille ne m'intéresse pas plus que ça. Certains réalisateurs sont attirés par cet aspect ; ils recherchent et analysent la « baston » elle-même, l'affrontement, le corps à corps, la stratégie. Moi ce qui m'intéresse, ce sont les entrées et les sorties de guerre.

1. Devise du Service de santé des armées.

Inflexions : *C'est-à-dire ?*

Gabriel Le Bomin : Comment se met-on en situation, parce que les événements l'exigent, parce que le pouvoir politique donne l'ordre de mobiliser tous ses moyens et tout son être pour le combat ? Or le combat nécessite d'inverser certaines valeurs, dont la première est le « Tu ne tueras point » qui nous permet de vivre les uns avec les autres. Brusquement, il est demandé à des gens de déstructurer cette construction sociale et d'aller frontalement détruire celui qui est désigné comme l'ennemi. Il est tout aussi intéressant de regarder comment à l'issue de la guerre, tant collective qu'individuelle, le guerrier peut remettre sa peau d'être civilisé, est capable de vivre en paix, de tolérer la contestation, de savoir que l'ennemi d'hier n'est pas l'ennemi de demain et même de construire des relations avec celui qui fut l'ennemi, tout en se reconstruisant soi-même, après avoir touché le fin fond de sa propre personnalité. Comment, dans ces conditions, redevenir ami avec soi-même ?

Inflexions : *C'est un peu ce que les soldats vivent aujourd'hui, ce qu'essayent de décrire ceux qui arrivent à parler de leurs combats.*

Gabriel Le Bomin : Oui. En préparant *Les Fragments d'Antonin*, j'avais lu ce qu'écrivait le général Lecointre dans la revue *Inflexions*. Des avant-premières du film ont été organisées dans chaque région militaire. À cette occasion, des débats ont émergé sur le syndrome post traumatisique, qui à l'époque ne faisait pas encore l'actualité. Le fait de passer par la fiction, c'est-à-dire par la représentation du passé avec cette mise à distance par rapport aux événements, rendait la chose plus aisée. « Je » peux parler du passé parce que ce n'est pas moi. Le passé est un autre passé et les personnages de l'histoire sont joués par des acteurs autres que moi, mais « je » sais que « je » projette beaucoup de moi-même dans cette histoire. C'est beaucoup plus facile que si les événements décrits étaient extrêmement documentés et très contemporains. La fiction protège et permet aux affects liés à l'imaginaire de trouver un débouché pour les gens impliqués, en créant un phénomène d'empathie. On vit avec les personnages, mais la fiction met à distance ; « je » peux donc me libérer.

Inflexions : *Dans vos films, la violence est toujours suggérée. Pourquoi passer par cette suggestion et non par la monstration probante, visible et crue ?*

Gabriel Le Bomin : Il s'agit d'une véritable question de mise en scène, donc de point de vue et presque de morale. Qu'est-ce que je m'autorise, en tant que réalisateur, à imposer aux spectateurs ? J'ai été véritablement marqué par la réaction d'un spectateur à la projection des *Fragments d'Antonin*. Il m'a dit : « Vous avez fait un film de guerre

érotique. » Imaginez ma surprise. J'étais totalement déstabilisé. « Dans le film, il n'y a aucune scène d'amour, aucune scène de lit, ou autre » ai-je répliqué. « Non, m'a-t-il répondu. Érotique dans le sens de la suggestion, de l'effleurement des sensations. Vous nous donnez une vibration de la guerre sans nous la montrer de façon pornographique, c'est-à-dire en plaçant votre caméra à un endroit qui montre tout. » Il comparaît la représentation de la guerre et la représentation d'une scène de sexe. Et effectivement, il existe deux façons de réaliser : la pornographique, qui montre tout, et l'érotique, qui suggère par le cadre, par la lumière, par le fait de plus cacher que de montrer. L'érotisme stimule l'imaginaire et crée du trouble par notre projection sur des images, ce qui donne une empathie pour construire le récit avec tout ce que l'on ne peut pas voir. Or notre époque est celle de la pornographie au sens large. Il n'y a plus beaucoup de foi dans le mystère et le non-dit. Tout doit être montré, dit, affirmé et sur-affirmé, que ce soit à propos de sa propre intimité avec les réseaux sociaux, mais aussi par le cinéma et sa capacité à tout montrer en utilisant la technologie la plus avancée. Aujourd'hui, il est possible de tout reconstituer : les monuments perdus, les planètes inexplorées, un passé inatteignable. On peut être dans l'hyper-réalisme partout.

Inflexions : Auriez-vous un ou des modèles ?

Gabriel Le Bomin : Pour moi, la plus grande leçon de mise en scène est donnée par Steven Spielberg dans *Jurassic Park*, entre autre car chacun de ses films est une leçon. Il a tous les moyens pour montrer les dinosaures et ne se prive pas de le faire. Mais la première rencontre avec eux, c'est un gros plan sur un gobelet d'eau posé sur la plage avant d'une voiture. Le dinosaure est invisible, mais on l'entend marcher et faire trembler le sol. Un son très sourd. Et le gros plan, c'est un verre et l'eau qui tremble. Ça c'est de la mise en scène ! Moi, spectateur, j'ai compris que ça va être terrible ; je le « vois » ce monstre, je n'ai pas besoin qu'on me le montre. Spielberg avait déjà procédé ainsi dans *Les Dents de la mer*. C'est en contradiction avec ce qui se fait aujourd'hui, ce tout montrer, tout de suite. Spielberg décide de montrer un simple verre qui tremble. Une simplicité enfantine. Un assistant fait bouger une voiture dans laquelle un accessoiriste a placé un verre d'eau pendant qu'une caméra filme sans bouger. C'est le plan le plus économique en moyens du monde. Et pourtant, nous spectateurs, nous tremblons. Pour moi, cet effet est génial car purement cinématographique.

Inflexions : C'est ainsi que vous procédez ?

Gabriel Le Bomin : Pour *Les Fragments d'Antonin*, c'est un peu la même chose. D'abord, nous n'avions pas les moyens (et le talent...) de

Spielberg. Il fallait donc que notre créativité soit décuplée pour faire comprendre les situations, la brutalité des combats, la guerre... Nous avions pour principal outil la conjugaison de la limite de nos moyens et la volonté de ne pas tout dire et de ne pas tout montrer. Le cinéma, c'est comme le charme dans la vie, c'est d'abord suggérer et faire confiance au sous-texte. Quand un acteur dit un texte, il peut, grâce à un sous-texte, faire comprendre bien des choses. La capacité de l'esprit humain à comprendre beaucoup de choses au même moment est très forte et bien réelle.

Ceci est aussi valable pour l'image : il y a ce qui est visible dans le cadre, mais aussi tout ce qui est hors champs. Au montage, la jonction de séquences permet de juxtaposer ce qui est effectivement présent dans chaque image et tout ce que l'on ne peut montrer mais qui l'est par une forme d'ellipse. Au cinéma, avec l'ellipse, le hors champs, l'image que l'on ne filme pas, le sous-texte fourni par l'acteur mais qu'il ne prononce pas, il est possible de démultiplier tout ce que vous avez à dire et à montrer. Tout est suggestion. Moi, j'ai foi dans la sensibilité du public. L'humain est outillé pour accéder à des éléments qui ne sont ni montrés ni prononcés, car il est doté d'un imaginaire. Notre imaginaire se construit avec l'avancement du film.

Inflexions : Et par rapport à la violence ?

Gabriel Le Bomin : Quand on tourne un film de guerre, la violence est au cœur du système de représentation. Aujourd'hui, ces films vont très loin dans l'hyper réalisme. Prenons encore le « grand patron », Steven Spielberg. Il a redistribué les codes du film de guerre, comme il l'a fait du film de science-fiction. Toutes les scènes de bataille tournées avant *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998) semblent aujourd'hui désuètes voire obsolètes. Ce film a irrigué le cinéma dans la façon de représenter la bataille pendant un peu plus de vingt ans, au point d'influencer également la représentation d'autres époques. Par exemple, quand Ridley Scott filme les croisades dans *Kingdom of Heaven* (2005), il emprunte à Spielberg le système de représentation de la bataille. Or, à l'époque des croisades on ne se battait pas comme lors du débarquement de 1944. Et pourtant ça fonctionne.

De mon côté, je pense qu'il faut être parfois frontal voire brutal. Mais pour gagner en efficacité, il ne faut pas que cela devienne un système. Au contraire, il faut s'autoriser la suggestion et le hors champs. Cet équilibre entre montrer et ne pas montrer fait que l'on n'affadit ni l'image ni l'histoire, car c'est bien ce à quoi conduit le « tout montrer en permanence », un assèchement du ressenti et un besoin toujours plus grand de stimulations.

A contrario, ne rien montrer jamais me semble ne pas être juste, d'autant plus que le spectateur d'aujourd'hui a besoin de voir. Il a l'habitude d'être nourri d'images les plus réelles qui soient. Si les jeunes générations ne voient pas, elles ne comprennent pas. Lors d'une avant-première de mon documentaire sur la guerre d'Algérie dans une université de Seine-Saint-Denis, la première réaction du public après le visionnage du film a été : « Ah, on comprend mieux. Si vous le montrez c'est que c'est vrai. » La compréhension devait passer par ce que l'image montrait. Ce sont les mêmes personnes qui émettront facilement des doutes sur des événements historiques ou d'actualité : si on ne les montre pas, ils ne sont peut-être pas arrivés. Souvenez-vous de la polémique au moment de la mort de Ben Laden dont personne n'a vu le corps.

Donc réaliser un documentaire à partir d'archives pose la question de savoir quoi montrer. Le « tout archive » impose ce code de notre époque qui consiste à tout montrer. Pour *La Déchirure*, l'ECPAD² m'a proposé de profiter du cinquantième anniversaire de l'indépendance de l'Algérie pour ouvrir ses archives et me donner accès au dernier film interdit sur cette guerre. Une belle boîte à fantasmes. Qu'est-ce qu'un document interdit par l'armée ? Qu'elles images vont mettre offertes ? Ce qui est très drôle, c'est qu'à l'ouverture du coffre, il y avait très peu de bobines à l'intérieur.

Dans un documentaire, parce que vous êtes en train de dire l'histoire, vous utilisez les images pour montrer ce qu'il s'est effectivement passé, avec la limite importante des images fabriquées et de propagande. C'est pourquoi, je mets toujours en perspective leur nature et leur origine, parfois orientées, dans mes films.

Inflexions : Que découvrez-vous dans le coffre de l'ECPAD ?

Gabriel Le Bomin : Nous ouvrons le coffre... Les bobines recelaient des images absolument effroyables. Elles avaient été tournées sur les lieux du massacre d'une section d'appelés par un commando du FLN. Il y avait tout ce que l'on imagine, tout ce que l'on sait des exactions commises sur les cadavres, émasculation et autre. L'opérateur avait filmé la scène sans recul, d'une manière quasi chirurgicale. Ce film avait été, m'a-t-on dit, interdit de diffusion pour protéger les familles : rendre un corps dans un cercueil en disant « votre fils a été tué lors d'une attaque » c'est une chose, montrer ce qu'on a fait au corps en est une autre. D'ailleurs souvenez-vous du scandale soulevé par un article de *Paris Match* qui montrait des objets personnels de soldats français tués en Afghanistan. Cela raconte tout de la guerre.

². Établissement de communication et de production audiovisuelle Défense, dénomination qui a remplacé au début des années 2000, l'appellation Établissement cinématographique et photographique des armées.

Dans ces conditions, comment ces images interdites pouvaient-elles s'inscrire dans le récit documentaire de *La Déchirure*? La volonté de faire un film d'histoire, c'est-à-dire un film pour apaiser les mémoires en étant le plus possible objectif, permettait-elle de les utiliser? Nous les avons visionnées avec Benjamin Stora, co-auteur et conseiller historique, puis avec les responsables de la chaîne. J'ai expliqué que je n'étais pas partisan de leur utilisation, parce que cela revenait à montrer de la boucherie, à fabriquer un pic d'adrénaline et d'émotion inutiles. Le documentaire a pris en charge l'explication et je n'ai repris que trois ou quatre plans lointains, dans lesquels on voit ces corps couchés sur des tables d'observation avec des médecins qui referment le linceul. Je n'ai pas utilisé de gros plans. J'ai essayé de montrer dans l'image quelque chose qui, par le contexte, suggère la blessure et le massacre. Des corps entourés de médecins et de militaires, observés, autopsiés et ensuite traités avec respect après avoir été placés dans un linceul. Ces plans arrivent après que le film a abordé la question du massacre des appelés comme celui des Algériens par des militaires français, le problème de la torture... Dans *La Déchirure*, j'aborde tout, mais j'essaye de mettre en perspective. Diffuser un gros plan inédit avec une blessure ne m'intéressait pas tant c'est obscène. Certes la guerre est obscène, forcément, mais nous, cinéastes, qui participons à un système de représentations dans lequel les outils nous donnent la possibilité, soit par la reconstitution, soit par l'accès à des archives, de dire cette obscénité, devons être intelligents, sensibles, afin de trouver la bonne distance. La tyrannie de l'émotion, travers de notre époque, doit être mise à distance. Un film c'est certes de l'émotion, mais c'est aussi de la connaissance. Pourtant parfois l'émotion est nécessaire.

Inflexions : *Comment faites-vous concrètement pour éviter cette tyrannie ?*

Gabriel Le Bomin : C'est une question de point de vue. La mise en scène c'est ce truc génial qui permet de choisir la situation à montrer. Il existe des possibilités infinies pour une prise de vue. Vous placez-vous du point de vue des Algériens, des Français, des Allemands, du policier ou de l'exécutant?

Il est vrai que j'ai été confronté à des séquences de grande violence. Je pense au Rwanda avec l'opération Turquoise. En 1993-1994, j'effectuais mon service militaire à l'ECPA en tant que jeune réalisateur. Tous les soirs, nous recevions des images en provenance du Rwanda. Quand j'arrivais à 20 heures, elles n'avaient pas encore été visionnées. J'étais donc le premier à voir... (*petit silence*) La monteuse n'a pas voulu continuer à monter... aucun monteur n'a voulu poursuivre. J'étais le seul à voir et à monter ces images. Les caméraman, des adjudants ou adjudants-chefs expérimentés, n'avaient aucun filtre. Ils filmaient tout

ce qu'il se passait. Ils ne s'interrogeaient pas, ils filmaient ; ils devaient rapporter, témoigner. Et ils envoyait à l'ECPA des dizaines et des dizaines d'heures de rush du Rwanda au plein cœur des événements.

Je pense que j'ai pu tenir grâce à la mise à distance que procure l'écran. J'étais bien tranquille à Paris et je recevais ces images sur un écran, c'est-à-dire protégé par quelque chose. Les images perdaient alors un peu de leur réalité. Mais elles étaient dures, tellement dures. Je me souviens qu'en réalisant *Allez où l'humanité vous appelle*, je me suis demandé ce qu'était cette humanité. J'ai choisi de montrer frontalement, brutalement, les carotides tranchées, les membres coupés, des gens massacrés, des charniers (*le ton se fait plus haché, la respiration plus haletante et il grimace imperceptiblement*). Je montre des soldats français regardant les charniers. Et on voit très bien qu'ils sont en train de s'effondrer. Ils regardent des corps dans un trou dans lequel des pelleteuses poussent d'autres corps. Leur visage change. Je tenais absolument à avoir un plan court sur le charnier et un plan long sur ceux qui regardent. Parce que la caisse de résonnance est là. On voit que ce sont des mecs aguerris, mais on sent que ça les cueille là (*il montre son plexus*).

Inflexions : Et en matière de fiction ?

Gabriel Le Bomin : Dans *Nos Patriotes*, j'ai tourné une séquence inspirée d'un fait historique bien identifié par les historiens : le massacre d'une section de tirailleurs sénégalais par des soldats allemands en 1940. L'événement avait été filmé à l'époque à des fins de propagande. L'armée allemande avait été tellement surprise par la vitesse de la guerre, qu'elle n'avait pas eu le temps de faire des images de combat. Or il fallait en envoyer en Allemagne. Elle a alors pris une section de prisonniers, des tirailleurs, les a mis dans des ruines, leur a demandé de reconstituer une bataille et les ont filmés. Mais les balles utilisées par les soldats allemands étaient réelles !

J'ai fait le choix d'ouvrir *Nos Patriotes* avec cette scène, pour montrer... (*silence*) cette horreur-là. Grâce à des effets spéciaux, j'ai mis en scène clairement, frontalement, des soldats qui sont froidement exécutés. En revanche, à la fin du film, je relate l'exécution d'Addi Bâ. Mais elle, je n'ai pas pu la montrer dans toute son horrible réalité. Voilà deux séquences violentes et différentes dans leur traitement. Le massacre, l'exécution collective, le réalisme des balles, le sang sur les corps, les cascadeurs qui jouent, les effets spéciaux numériques viennent renforcer l'effet glaçant. C'est une séquence qui doit taper dans le ventre des spectateurs et marquer leur conscience. Elle est là pour cela. La mort d'Addi Bâ, elle, conclut le film ; on est en train de dire autre chose. Addi Bâ a été exécuté le 18 décembre 1943 avec son

camarade de résistance. Ils ont été tués ensemble. Comment montrer cette mort ? Un peloton d'exécution c'est très violent. Pourtant, j'ai voulu terminer mon film sur le rituel de l'exécution. Addi Bâ et son camarade ont demandé à avoir les mains détachées ; le film s'achève sur une main blanche qui tient une main noire. En *off* on entend le peloton manipuler les armes, mais pas le tir. On avait fait un essai au montage : avec le son du tir, cela faisait un effet effroyable. Ce que l'on retenait du film c'était ça et uniquement ça. Or ce que je voulais mettre en lumière, c'était cette fraternité d'hommes, cette fraternité d'armes, cette fraternité jusqu'au bout dans la mort.

Ces scènes sont toutes deux d'une grande violence. La mise en scène nous interroge de façon très intéressante sur le système de représentation que l'on utilise pour raconter les histoires. En fait, je crois qu'il faut avoir les idées claires sur ce que l'on raconte, tout simplement. Le spectaculaire et l'émotion, c'est très facile. Le plus compliqué, mais c'est notre devoir de réalisateur (*il insiste fortement sur les mots*), c'est d'avoir un point de vue, de trouver la bonne distance avec le réel.

Inflexions : *Cette bonne distance est-elle le fait d'un homme ou d'une équipe ?*

Gabriel Le Bomin : Dans un premier temps, elle est le fait du réalisateur, qui demande ensuite à son équipe de mettre en œuvre les moyens de raconter. C'est lui qui donne le point de vue. C'est le principe même du cinéma. Pour la mise en forme, il est aidé par des collaborateurs artistiques et techniques qui, à l'image, à la décoration, aux effets spéciaux, aux costumes, vont lui permettre d'atteindre cet objectif. Ces situations, la réalité me les donne. Je les trouve très intéressantes par ce qu'elles montrent l'homme dans la guerre. D'un côté des hommes qui sont capables de massacrer d'autres hommes pour simplement faire des images, presque essentiellement parce que ces hommes sont noirs, de l'autre deux résistants unis jusqu'à la mort.

D'autres metteurs en scène auraient tourné ces scènes autrement. Je me souviens d'une réunion avec le directeur des effets spéciaux qui était très fier de nous montrer ce qu'il avait fait sur un autre film de guerre. C'était d'un réalisme et d'une brutalité irrecevable. On peut toujours aller plus loin dans l'horreur. J'ai alors expliqué ne pas vouloir prendre ce chemin-là. Il fallait que ce soit moins bâtant, moins pornographique. C'est une question de curseur en fait. Les effets spéciaux, comme le reste, doivent demeurer un outil au service d'un discours.

C'est véritablement le metteur en scène qui donne le *tempo* et l'impulsion, ou alors il ne fait pas son travail. J'ai conscience que j'ai dans la tête un système de représentations qui s'empare d'une histoire, d'un personnage. J'ai conscience que j'ai une grande responsabilité à l'égard du spectateur. C'est encore plus vrai avec des films d'histoire. Quand votre film va être

diffusé à 20 h 30 et donc vu par des millions de téléspectateurs, qu'il traite de sujets comme la collaboration ou la guerre d'Algérie, vous ne pouvez pas ne pas vous interroger sur ce que vous racontez et la façon dont vous le racontez. La problématique n'est pas l'émotion du spectateur, mais plutôt d'où dois-je montrer ce que je dois montrer.

Inflexions : *Vous nous donnez un cours de maîtrise artistique et de réflexion humaine.*

Gabriel Le Bomin : Je pense que l'artistique est au service de l'histoire. Pourquoi va-t-on raconter une histoire ? Pourquoi s'empare-t-on de moments tragiques ? Parce que la guerre est une tragédie puissante qui broie les individus, ou les construits, peu importe. Notons qu'il existe des personnes qui se révèlent dans la guerre. Il existe aussi le désir de guerre. Cela revient à se révéler aussi en tant qu'humain. L'art n'est pas une fin en soi. S'emparer d'une histoire, revient forcément à dire, à partager, une réflexion sur ces événements-là.

Mettre en scène n'est pas forcément un plaisir pour moi. Je me souviens du plateau lorsque nous tournions la scène du massacre des tirailleurs de *Nos Patriotes*. J'avais une cinquantaine de figurants tirailleurs sénégalais, et autant habillés en soldats de la Wehrmacht, dans un décor sinistre baigné de fausse brume. En arrivant le matin, j'avais froid dans le dos. Et je me disais : « Mais que suis-je en train de faire ? » Alors on joue ; c'est ce que disent les acteurs. Tout est faux : les cascadeurs tombent et se relèvent, le sang gicle grâce à une petite pompe mécanique, l'artilleur qui fait exploser les obus ne produit que du son et de la fumée. Tout cela, on le sait, est faux. Mais en arrivant sur le plateau, on a toujours une angoisse. Le plaisir vient ensuite, quand on a trouvé que la façon dont on a tourné la scène est en cohérence avec celle avec laquelle on ressent les choses.

C'est pour cela que l'institution militaire est passionnante. Selon sa personnalité, celui qui l'aborde va la respecter, ou la violer, ou y aller trop fort. Il existe des *a priori*. Certains réalisateurs ont l'ouverture d'esprit nécessaire pour comprendre ce qu'est le métier des armes, ce métier peu banal, différent des autres, qui pose les mêmes questions que celles que la mise en scène essaye de soulever : le rapport à la violence, le rapport à l'autre, le rapport à l'humanité, le rapport à la façon de faire la guerre aussi. Moi je ne sais pas comment on fait la guerre. Je trouve cela effrayant. Et je me tiens énormément à distance de cette réflexion. Ma question est de savoir comment la représenter. Mais je suppose que nous partageons, les militaires et moi, des cheminements comparables, même si les conséquences ne sont pas les mêmes.

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE TORRETON

CAPITAINE CONAN : UN COUP À L'ÂME

Inflexions : *Philippe Torreton, en 1996, vous êtes le capitaine Conan sous la direction de Bertrand Tavernier. Que représente ce rôle pour vous ?*

Philippe Torreton : Conan, cela fait presque trente ans (*soupirs et rires*). C'est un souvenir aujourd'hui. Une sorte de passeport avec certaines personnes. Avec vous par exemple, ou avec celui qui nous a mis en contact, et des tas d'inconnus qui me disent « capitaine Conan... » et cela suffit. Un regard et voilà : on sait de quoi on parle. Il y a peu, je jouais aux Célestins et je dédicais *Jacques à la guerre*¹. On m'annonce qu'un jeune SDF aimeraient acheter ce livre, mais n'en a pas les moyens ; on me tend alors un bout de papier pour que je griffonne mon nom dessus. Vous comprenez ma gêne. Je décide naturellement de lui offrir un exemplaire dédicacé. Du coup, le gars arrive, terriblement ému. C'était un ancien soldat du 1^{er} régiment d'infanterie (*petit silence ému imperceptible*) atteint par les aléas de la vie. Il me dit : « Pour moi, le capitaine Conan, c'est quelqu'un qui n'abandonnait pas ses hommes, quoi qu'ils aient fait. Ça manque des mecs comme ça. » Il avait les larmes aux yeux et moi... (*une inspiration forte et bruyante suivie d'un souffle retenu*). Rien que de vous le décrire, je suis encore ému. Pour moi, Conan n'est qu'un rôle, mais brusquement ce rôle met en face de la dureté de la vie. Des supérieurs comme ça, il y en a, mais il y en a peu qui assument, même la connerie noire de leurs hommes, qui assument et ne se défilent pas, des gens qui protègent jusqu'au bout. Il y a aussi des rencontres plus *people*. Il y a quelque temps, lors d'un festival à Toronto, je croise Jean Dujardin. Ses premiers mots ont été : « Salut capitaine. » On ne s'était jamais vu. Au fur et à mesure, je m'aperçois qu'il connaît le film par cœur, qu'il peut réciter tous les dialogues. Il m'a dit : « Tu m'as marqué à vie avec ce rôle. » Voilà des rencontres avec des inconnus, des célébrités, qui sont émouvantes, rigolotes. Conan, c'est ça. Constater le pouvoir aussi important d'un film, c'est extraordinaire.

Inflexions : *Que connaissiez-vous de la chose militaire avant de rentrer dans la peau de Conan ?*

Philippe Torreton : D'expérience personnelle, rien. Mais j'ai toujours été, et depuis tout petit, fasciné par la guerre. Mon père a été militaire pendant quelques années. Il a fait la guerre en Indochine. Il ne s'en

1. Ph. Torreton, *Jacques à la guerre*, Paris, Plon, 2018.

vantait pas, mais il n'en avait pas honte. Il y avait quelques souvenirs dans les tiroirs, mais aucun accroché aux murs. Sauf à quelques rares moments, il n'a jamais fait état de ce passé. De cette histoire, et en raison même de sa discrétion, de sa dissimulation, est peut-être née chez moi une sorte de fascination. Aucun de mes deux frères n'a un rapport comparable au militaire. Oui, le monde militaire me fascine depuis toujours. Je suis devenu une sorte de spécialiste de la Grande Armée, de la Seconde Guerre mondiale. Pour écrire *Jacques à la guerre*, je me suis intéressé à la guerre d'Indochine. En fait, je suis assez obsédé par la destinée humaine marquée par la guerre, aussi bien du côté civil que militaire.

Inflexions : *La destinée humaine marquée par la guerre... Avez-vous pu réfléchir à cette notion avec Conan ?*

Philippe Torreton : Oui. J'ai envie de dire heureusement. N'est-ce pas le véritable thème du film ? Qu'est-ce qui fait que la guerre est si prenante ? Comment peut-on aimer la guerre ? Je vous donne là un résumé grossier de l'idée principale du film. Conan aurait pu dire la même chose que Lawrence d'Arabie. Celui-ci est dans le bureau d'un de ses supérieurs : « Vous ne vous rendez pas compte, j'ai tué un homme. » L'autre lui répond : « Vous êtes militaire, c'est normal de rencontrer ce genre de situation. » Lawrence rétorque : « Non, vous ne comprenez pas. J'ai aimé ça. » Une remarque qui glace le sang. Pour moi, Conan, c'est ça : un vendeur de chemises sur le marché qui devient soldat, tueur, égorgeur de tranchées. Un gars banal qui « aime ça ».

Inflexions : *Il n'est pas que l'égorgeur. Il est aussi celui qui entraîne des hommes avec lui, qui assume pleinement ce qu'il leur fait faire et qui se sent responsable d'eux.*

Philippe Torreton : Oui, oui, bien sûr. Un chef ! La guerre de tranchées a donné l'idée à quelques supérieurs de lâcher la bride à quelque gars qui « en voulaient » : « Vous choisissez des hommes, vous choisissez vos armes et vous avez carte blanche, mais "zigouillez" des gars en face. » Parce qu'ils n'en pouvaient plus de ces bombardements réglés comme du papier à musique. On tirait car il fallait utiliser les cartouches et, de temps en temps, on faisait de grandes offensives qui tuaient beaucoup d'hommes et ne servaient à rien. On ne le dit jamais, même pendant les commémorations du Centenaire, mais la stratégie, la haute stratégie française a été l'une des plus nulles de l'histoire de la guerre. L'état-major français était un ramassis d'imbéciles. Il faut qu'on le sache une fois pour toutes.

Inflexions : *Il serait intéressant que vous discutiez de cette analyse avec Michel Goya ou François Cochet, qui sont des spécialistes de la période...*

Philippe Torreton : Pour moi, le courage et l'initiative dépassaient rarement le grade de colonel. Au-dessus, c'était n'importe quoi : des gens coupés des réalités, des gens qui travaillaient à l'ancienne. En 1914, nous étions fin prêts pour mener la guerre de 1870. On chargeait en gants blancs, les saint-cyriens avec leur casoar.

Inflexions : *Vous reprenez un mythe. À l'époque, l'uniforme de Saint-Cyr, c'est l'uniforme de l'infanterie. Vous rajoutez simplement les gants blancs et fixez le casoar sur le képi et vous avez un saint-cyrien qui charge.*

Philippe Torreton : C'est une image. Nous n'avions pas du tout intégré les armes modernes, les guerres industrielles. Pourtant Jaurès en parlait déjà. Il a été visionnaire des boucheries qui sont survenues. Il avait étudié les conflits précédents. Mais l'état-major français n'était absolument pas capable de comprendre cela. L'utilisation des blindés, plus tard, le prouvera encore une fois. Je maintiens ce que je dis. J'attends avec joie l'historien qui me prouvera qu'il y avait un sens tactique fabuleux dans le haut commandement français.

Inflexions : *Comment êtes-vous entré dans le personnage de Conan ?*

Philippe Torreton : Par les mots. Ce film a été très compliqué à monter pour la production. J'ai donc vécu pendant presque trois ans avec les différentes versions du scénario, en me rongeant les ongles en espérant que le film soit tourné. Alors j'ai lu et relu ce texte, je l'ai appris, je l'ai répété. À chaque fois que je croisais quelqu'un, je le testais. Je faisais sans cesse des italiennes². Je m'entraînais tout le temps. Je citais des pans entiers de ce texte à n'importe quel propos, n'importe où, dans les avions, les trains, les gares, à ma famille, à des inconnus. Je donnais à entendre comme un colporteur de mots. C'est pourquoi ce texte, je l'avais en moi (*il détache chacun de ses mots*), en moi (*il hausse encore le ton*). J'aurais pu le réciter à l'envers, à l'endroit. J'ai vraiment eu un coup au cœur avec ce texte, un coup à l'âme. Après les mots, ceux de Jean Cosmos et de Roger Vercel, j'ai travaillé le rythme. Car les mots ont un rythme. Lequel vous met dans un état physique. Finalement, vous vous apercevez qu'en travaillant sur les mots vous travaillez sur votre corps, sur vous, sur ce que vous êtes.

Une phrase, par exemple, « un poilu qui tiendrait contre un train blindé, tu lui ferais lâcher à l'idée d'être éventré d'un coup de surin », vous ne la dîtes pas correctement si vous êtes « mou de la mâchoire ». On ne la dit pas quand on se lève, les yeux embrumés par la soirée de la veille. Elle suppose d'être en forme pour être prononcée. Cela

2. Faire des italiennes : répétition sans mettre le ton, d'une voix neutre qui permet aux acteurs de mémoriser le texte sans se fatiguer.

indique que Conan possède une tonicité dans la bouche. Ce phrasé transparaît donc forcément dans le visage. Petit à petit un corps se construit. Un bonhomme vous arrive, malgré vous, par les mots. Mais cette expérience, je ne peux en parler qu'aujourd'hui. Je n'aurais pas pu le formuler de cette façon il y a trente ans, au moment du tournage.

Inflexions : *Rien que les mots et leur influence sur le corps ?*

Philippe Torreton : Non. Nous avons suivi des entraînements pour essayer de fédérer le groupe d'acteurs retenus pour jouer dans le film. C'était le groupe Conan et il devait travailler la notion d'autorité. Nous avions vingt-neuf ans ; nous nous connaissions tous ; nous étions des camarades de conservatoire ou de théâtre. Nous essayions d'apprendre à marcher au pas dans la forêt de Fontainebleau, en survêtement. En guise de grenade, nous avions des pommes de pin, en guise de couteau des bouts de bois mort. Nous avions véritablement l'air ridicule. Pourtant, il fallait se prendre pour des militaires. Évidemment, nous avons eu du mal avec le premier degré de cette situation. Donc, nous chahutions, nous rigolions. Des blagues de potaches. Je n'arrivais pas à les faire marcher au pas. L'instructeur me dit alors : « Parfois, il faut gueuler. » Mais moi, je ne voulais pas gueuler sur des copains que j'aimais bien. « À toi de voir, moi je m'en moque, m'a-t-il répliqué. Si tu veux qu'ils marchent au pas, il faut gueuler. C'est con, mais c'est comme ça. En plus, quand tu donnes des ordres, tu n'es pas dans le rythme. En gueulant, tu vas te recaler. »

J'avais beau prendre un ton ferme, je n'y arrivais pas. L'heure tournait ; la fin de la journée approchait. Je me suis dit : « Si je n'arrive pas à les commander, c'est que je ne peux pas prendre le rôle puisque c'est celui d'un chef. En plus, Conan est un chef charismatique. Comment vais-je pouvoir donner l'illusion si je n'y arrive pas maintenant ? » J'avais un sentiment de honte, d'usurpation, de crainte de ne pas être à la hauteur du rendez-vous que l'on me confiait. Il restait dix minutes, nous allions remonter dans la camionnette pour rentrer à Paris. Quand un gars de la bande a lâché la bêtise de trop. Je ne me souviens plus de ce qu'il a fait, mais j'ai littéralement explosé : « J'en ai rien à f... ! Moi, j'ai le rôle principal. Cette scène-là n'est pas indispensable dans le scénario. Bertrand Tavernier, s'il la trouve mauvaise, la coupera. Moi, j'ai plein de scènes, pas vous ! Alors maintenant vous décidez : soit vous m'écoutez et on marche au pas, soit on arrête et on rentre. Mais je n'ai pas de temps à perdre avec des baltringues comme vous ! » J'ai commencé à hurler, j'en avais les genoux qui tremblaient. « Section à mon commandement, demi-tour droite ! En avant marche ! Un deux. » Et là, j'étais en rythme... Et le groupe a obéi ; tout le groupe. Et l'instructeur de me dire : « Ben voilà, pas plus compliqué que ça ! »

Inflexions : Qui était votre instructeur ?

Philippe Torreton : Ce n'était pas un militaire de métier parce que Tavernier disait, et je crois qu'il avait raison : « Conan, ce n'est pas l'armée de métier. » Conan est le fruit de la mobilisation générale, des gars qui venaient des quatre coins de la France et qui, après une formation, allaient faire la guerre. Il a donc fait appel à un appelé de la guerre d'Algérie, père d'une fille qui travaillait dans sa maison de production. Cet homme s'était retrouvé par erreur dans un commando de chasse et avait passé des mois à crapahuter. Il y est allé au moins une fois au couteau. Il est rentré ébranlé par ces combats. Mais au moins, nous avions quelqu'un qui pouvait nous expliquer ce que ça fait d'utiliser un surin quand on n'est pas professionnel. Un professionnel, il s'entraîne. Il sait qu'il peut avoir rendez-vous avec quelque chose. Je ne dis pas qu'il le souhaite, mais il fait tout pour être prêt au moment où ça arrive. Le pékin moyen, lui, il fait la guerre parce qu'il est mobilisé. Il fait ce qu'il peut. Il espère revoir son pays une fois que ce sera terminé. L'état d'esprit n'est absolument pas le même. Nous avions ce regard-là.

Inflexions : Avez-vous regardé les films de Pierre Schoendoerffer ?

Philippe Torreton : Oui, bien sûr. Mais pas pour la préparation de Conan. Je n'ai pas regardé de film. En revanche, j'ai lu *Les Croix de bois*³ de Dorgelès, *Le Feu*⁴ de Barbusse, *La Peur* de Gabriel Chevallier⁵, beaucoup de carnets de guerre, de lettres de poilus... Ce qui m'intéressait, c'étaient les mots de « ceux qui y étaient allés ». Ce que le narrateur des *Croix de bois* décrit : après avoir bataillé pendant trois jours, repris des positions, avoir perdu la majorité des copains engagés dans l'attaque initiale, on fait descendre les hommes des camions qui les ramènent du front au bout de cinq kilomètres et on leur demande de traverser un village, de défiler au son d'une musique devant la population ; ils se rebellent, ne veulent pas, mais sous la menace ils avancent. Les fantômes qu'ils sont entendent la musique au loin. À leur approche, celle-ci s'arrête. Les villageois les regardent fascinés, horrifiés, les enfants se mettent à pleurer. Et soudain, l'un des poilus dit : « C'est nous qui avons pris le village. » Et il gonfle la poitrine. Le narrateur explique qu'alors tous ont redressé la poitrine, même s'ils n'en pouvaient plus, s'ils étaient raides. « Allez, il y aura toujours des guerres, toujours. » Cette phrase m'a heurté comme un coup de massue. J'ai compris que la grande tragédie de la guerre, au-delà des

3. R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, 1919, porté à l'écran en 1932 par Raymond Bernard.

4. H. Barbusse, *Le Feu*, 1916, lauréat du prix Goncourt de la même année.

5. G. Chevallier, *La Peur*, 1930, roman dans lequel l'auteur transcrit son expérience du front. Cet ouvrage a été porté à l'écran en 2015 par Damien Odoul. L'auteur a surtout été rendu célèbre par son *Clochemerle* (1934).

morts, c'est que l'on peut aimer ça. Au sortir de la boucherie, il y aura toujours quelqu'un pour dire : « Allez, on se gonfle la poitrine les gars ! » Le pire, c'est que ça marche. C'est troublant.

La guerre finalement symbolise de façon caricaturale et extrême ce qui pourrit nos vies en temps de paix. On a besoin que ça exalte. Or, pour nos contemporains, le moment le plus exaltant, c'est le mariage – on garde la robe de la mariée, le costume de quand on était mince –, et c'est tout. Les gens s'ennuient en fait. Tout le monde s'ennuie. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai mis en exergue de l'un de mes livres une citation d'un auteur marin, mort en mer : « Pourvu qu'il nous arrive quelque chose ! » Ça, c'est d'une grande beauté. La plupart des gens cherchent le confort. Or le confort, c'est la mort. L'être humain n'est pas fait pour le confort. Il est fait pour lutter, pour gagner sa croûte. Finalement, la guerre, c'est ça : elle traduit ce désir d'exaltation. On a peur, on se le dit. En fait, c'est ça que j'aime.

Inflexions : *Les mots, l'autorité. De quoi aviez-vous besoin d'autre pour entrer dans le personnage ?*

Philippe Torreton : De rien d'autre. Les deux axes essentiels étaient le physique et les mots. Après, le reste vient avec le rythme de tournage. Avec ces deux béquilles, Bertrand m'a donné une indication complémentaire, même si nous ne nous parlions pas beaucoup lui et moi, par confiance mutuelle et compréhension inexprimée : « Conan, c'est une pile. Je veux qu'on ait du mal à te suivre. C'est à nous de te suivre, pas à toi de t'adapter à la caméra. Je voudrais que tu crèves l'équipe caméra, qu'elle soit là à se demander : « Mais il est où Conan ? Il était là, il y a cinq minutes. » Il a une pêche phénoménale Conan. J'adorais cette façon de bouger, de ne pas être dans un cinéma plan-plan. Ce personnage dicte le rythme à la caméra. Je trouve cela très juste du point de vue cinématographique. Mais aussi très juste du point de vue psychologique. Cette guerre de commando nécessite de sentir les choses, de s'adapter. Il faut avoir des yeux derrière la tête, comme les grands attaquants de football. Il faut guetter, il faut sentir. Cela demande une acuité, comme un chien qui sent ce qui se passe.

Inflexions : *On revient sur la comparaison faite par Conan entre le guerrier-loup et le soldat.*

Philippe Torreton : Il y a quelque chose d'un prédateur supérieur chez le guerrier. Tout ce qui est morale, stratégie, il laisse cela aux autres. Lui, c'est l'instinct, la brutalité de l'instinct. Il comprend naturellement son environnement, et cela m'a bouleversé. Conan défend un petit gars qui est accusé de désertion. Il sait ce que c'est. Ce ne sont pas des types qui ne connaissent pas la peur. Conan a eu

ce qu'on appelle «la trouille», mais il la dépasse. «La trouille», c'est une preuve d'intelligence chez un soldat. Un soldat qui n'a pas peur, il ne faut surtout pas partir en mission avec lui. C'est un danger terrible. La peur est la preuve que nous avons un cerveau. Il y a une conscience, une estime de soi, qui évite de se faire mal. Au nom de ce vécu, Conan défend ce type accusé de désertion. Dans cette inhumanité apparente de Conan, il existe donc une profonde humanité. Il sait ce que vaut l'homme, le pire comme le meilleur. Voilà ce qui m'a touché chez ce personnage. Il ne faut pas non plus oublier que ce n'est pas lui qui a déclenché tout ça.

Inflexions : *Cela fait écho à l'anecdote avec le Roumain : j'y vais, je suis là et j'ai le droit de prendre la femme du Roumain.*

Philippe Torreton : Oui, tout à fait. «Moi, je n'ai rien déclenché. Assumez ce que vous avez demandé à des gens.» Dans cette thématique-là, les «bonnes idées» de l'État se heurtent parfois à des gens qui disent : «Ok, ce que vous demandez, on va le faire.» Or ils le font tellement bien qu'ils deviennent insupportables. Il faudrait faire ce qui est demandé, mais pas trop bien non plus. Il ne faut pas y croire, parce que si vous y croyez, c'est pénible. On retrouve ces idées chez Tavernier, mais aussi partout au quotidien. Regardez quels énormes sacrifices on demande aujourd'hui aux personnels hospitaliers. On est surpris qu'ils, qu'elles s'accrochent à leur métier. Il faudrait être dévoué tout en restant cynique. Mais non ! On n'arrive pas à s'en moquer : un être humain est un être humain. On le soigne. On n'en a pas les moyens et on vous le dit. Conan est dans le même processus. On ne peut pas demander à des gens d'être des barbares et tout d'un coup hop ! Terminé.

Inflexions : *Pourquoi Tavernier vous a-t-il choisi pour ce rôle ?*

Philippe Torreton : Il m'avait repéré dans *L.627*⁶. Il m'a dit : «Tu as l'énergie, la gouaille de ce rôle. Je veux un acteur inconnu qui débarque, un type qui nous arrive d'on ne sait où et qui imprime la pellicule. Je ne veux pas un numéro d'acteur connu qui va se la jouer militaire pendant le tournage. On y croira d'autant plus qu'on ne connaît pas ton visage. Les spectateurs doivent se demander qui est ce gars.» En plus, il devait aimer ma façon de jouer. Pour lui, j'avais le charisme nécessaire au rôle, mais il me trouvait gringalet et j'ai dû faire un peu de musculation. Donc, je me suis inscrit dans une salle de sport. Bon, je n'ai pas continué (*rires*).

6. Film policier de 1992 réalisé par Bertrand Tavernier, produit par Frédéric Bourboulon et Alain Sarde, dans lequel Philippe Torreton joue le rôle d'Antoine dit Looping, ou Antonio ou la Belette.

Inflexions : *Que retenez-vous de Conan ? Quel éclairage pour la vie en général ce rôle vous a-t-il apporté ?*

Philippe Torreton : Je ne suis pas assez introspectif pour répondre à cette question. Toute chose a des effets et provoque des changements. Ce qui fait que je suis moi, ce n'est pas uniquement un rôle, mais plutôt mes parents, mes rencontres, ma famille, l'endroit où je vis... Il est vrai qu'avoir rencontré Jean Cosmos, le scénariste du film, compte. Dans cette langue-là, tout compte. Il se trouve que j'ai de la tendresse pour ces hommes qui ont combattu. C'est d'ailleurs pourquoi je suis parrain de l'ONACVG⁷. Il y a quelque chose en moi qui vibre quand je parle à un vieux papy du commando Georges. Je ne sais pas ce qu'il a fait, je ne veux pas le savoir. Je le vois là dans son fauteuil roulant, avec un placard de décorations qui cache le tissu sous les médailles. Ces gens se sont frottés, comme les étincelles, à cette fulgurance humaine qu'est la guerre. Il y a quelque chose qui me fascine. Peut-être à cause de Conan. Je ne juge pas. Je constate. Grâce ou à cause de Conan, j'ai pu aborder ce mystère, me questionner sur ce sujet qui interroge la vie qui va avec. Les gars se débrouillent. La grande beauté du film de Tavernier, à mon avis, c'est la fin. Ça m'a tiré les larmes des yeux.

Inflexions : *Imaginons que vous ayez carte blanche pour un film. Quel personnage militaire voudriez-vous jouer ? Leclerc, Chabert, Monsabert... ?*

Philippe Torreton : Sans aucun doute Driant⁸, ce colonel, député, mort au Bois de Caures en février 1916. Homme politique, il pouvait se faire exempter, mais il a choisi de servir. Il est resté à la tête de ses hommes à Verdun. On lui a demandé de tenir, il a tenu. Tous ses hommes sont morts et lui est mort en dernier. J'ai une tendresse admirative pour ce sacrifice. C'est aussi pourquoi j'ai vraiment un souci avec l'état-major de 1914. Ma haine est tellement tenace que je dénie à Pétain tout génie politique ou militaire à Verdun. Ce qu'il a fait, n'importe quel « cou...on » aurait pu le faire. Quand on a un chèque en blanc pour les hommes et pour le matériel, ce n'est pas compliqué de gagner une guerre ! Si quels que soient les moyens que l'ennemi met en face on peut en aligner le double, ou plus, à un moment donné, on gagne.

7. Office national des anciens combattants et victimes de guerre.

8. Saint-cyrien, fantassin, le lieutenant-colonel Driant est le gendre du général Boulanger. Commandant, il quitte l'uniforme au moment de l'affaire des fiches (1905). Il est élu député de Nancy en 1910. Il rejoint volontairement le front en 1914 à la tête d'un bataillon. Il est promu lieutenant-colonel en 1915, est nommé à la tête d'un groupe de bataillons de chasseurs à pied (56 et 59^eBCP). Sa résistance à Verdun brise l'offensive allemande du 22 février 1916 au cours de laquelle il meurt en courant le repli de ses hommes. Sous le pseudonyme de Danrit, il publie des ouvrages à destination de la jeunesse dans lesquels il imaginait les applications militaires des inventions scientifiques. La 152^e promotion de Saint-Cyr (1965-1967) porte son nom.

Inflexions : *Je nuancerais un peu... Et si vous aviez un personnage fictif à créer ?*

Philippe Torreton : Je m'en suis inventé un autour du fabuleux commandant Massoud. Selon moi, la France a été en dessous de tout avec lui. Je me suis rendu à Kaboul vers 2006. Avec quelques amis, je suis allé sur sa tombe, dans la vallée du Panshir. J'y tenais absolument. Nous y sommes restés une demi-heure en silence, dans un cadre magnifique. Alors, j'ai inventé un personnage qui l'aurait connu, un ancien des forces spéciales ou équivalent⁹, qui, à la cinquantaine, est recontacté par les services secrets français pour faire une opération en Afghanistan. Il n'a plus le physique pour s'y remettre, mais il dit oui parce qu'il a une dette personnelle ; elle pourrait symboliser la dette de la France à l'égard de ce pays. Voilà mon personnage.

Propos recueillis par Jean-Luc Cotard. 

9. NDR : Les forces spéciales françaises ne sont pas engagées dans des opérations clandestines, de la seule responsabilité des services secrets.

ENTRETIEN AVEC PAULINE ROCAFULL

ÉCRIRE UN FILM DE GUERRE

Inflexions : Le 25 novembre 2011, Arte diffuse *Le Piège afghan*. Comment et pourquoi êtes-vous arrivée à la coécriture de ce téléfilm ?

Pauline Rocafull : Avec Didier Lacoste, mon coscénariste, et le producteur Quentin Raspail, nous venions de terminer *Une femme à abattre*, un téléfilm pour Arte qui portait sur l'assassinat de la journaliste russe Anna Politkovskaïa. C'était notre premier téléfilm engagé, avec un point de vue sur le monde et une certaine prise de risque dans l'écriture, au sens propre. Pour être le plus réaliste possible, nous étions en effet allés en Russie rencontrer les journalistes de *Novaïa Gazette*, la rédaction d'Anna, et notamment ceux qui menaient l'enquête sur sa mort. Une fois ce film terminé, nous avons tous trois souhaité renouveler l'expérience et nous nous sommes mis à la recherche d'un nouveau sujet aussi fort. Rapidement, l'envie d'écrire sur l'engagement des troupes françaises en Afghanistan s'est imposée comme une évidence. Avec l'embuscade d'Uzbeen, nous venions de réaliser, comme des millions de Français, que la France était en guerre et que certains de nos jeunes compatriotes avaient accepté l'idée de mourir pour la patrie. La France entière a alors commencé à s'intéresser aux questions militaires, au sort de ses soldats. Ce décalage complet entre le vécu de ces derniers et la représentation que s'en faisait la majorité des Français nous a interrogés. Au même titre que les journalistes, nous avons eu la conviction qu'il fallait parler de cette réalité, et en particulier de ce conflit qui racontait tant de choses sur la géopolitique et la place de la France sur la scène internationale. Restait à trouver l'angle qui nous permettrait d'être dans la fiction sans pour autant perdre notre envie d'être, tels des documentaristes ou des journalistes, au plus proche de la vérité. C'est Quentin Raspail qui a eu l'idée du point de départ : une jeune femme retrouve en Afghanistan un Afghan et sa sœur qu'elle a bien connus lorsqu'elle était enfant. Aujourd'hui, tout les sépare : elle est médecin militaire engagée dans les troupes françaises, lui est chef pachtoune aux côtés des talibans.

Inflexions : Quelle a été la nature de vos relations avec les armées pour l'écriture et pour le tournage de ce film ?

Pauline Rocafull : D'emblée il était clair pour tout le monde que ce film ne pourrait pas se faire sans l'aide de l'armée. Nous devions avoir cette assurance avant même de nous lancer dans l'écriture

du scénario. En effet, écrire un film qui se passe en Afghanistan sans être sûr de bénéficier de la collaboration de l'armée pour des conseils techniques, la mise à disposition de lieux et de matériels de tournage aurait été vain. Par ailleurs, hormis peut-être le système de valeurs, nous ne connaissions rien à cet univers. Il nous fallait absolument apprendre, lire, mais aussi et surtout enquêter. C'est donc très naturellement que nous nous sommes tournés vers le bureau d'accueil des tournages du ministère de la Défense. Les premiers contacts n'ont pas été simples. Tout d'abord parce qu'à ce stade nous n'avions qu'une intention de film et pas de scénario déjà écrit. Or ce bureau a pour habitude d'intervenir une fois que le scénario part en production. Son rôle est surtout de conseiller le réalisateur, et de négocier avec le producteur la mise à disposition de matériel militaire et de lieux de tournage. Autre difficulté : nous souhaitions faire un film sur une guerre en cours. À cette époque, on ne comptait que quelques rares films militaires français, qui plus est souvent historiques. Le dernier, *Les Chevaliers du ciel*, avait laissé un goût amer à l'armée qui avait beaucoup misé sur lui. En effet, la réception par le public et les critiques n'ont pas du tout été à la hauteur de ses attentes. Enfin, le climat était à une grande défiance de la part des médias et des Français vis-à-vis des autorités militaires. L'embuscade meurtrière d'Uzbeen avait eu lieu quelques mois plus tôt et l'armée devait répondre aux attaques quant à la formation des jeunes envoyés sur le terrain. Il a donc fallu convaincre, et surtout rassurer, en mettant en avant les spécificités de notre travail : nous ne sommes pas des journalistes, mais des raconteurs d'histoires ; le film sera diffusé *a minima* dans un an ; les personnages, bien qu'inspirés de la réalité, n'existent pas dans la « vraie vie » ; ce sera une façon de montrer la réalité du terrain...

Une fois ce passage obligé passé, nous avons commencé à travailler sur l'histoire. Nous avons rencontré des médecins militaires femmes pour nous aider à caractériser notre personnage principal (joué par Marie-Josée Croze), nous avons pu nous rendre sur la base militaire de Canjuers (Draguignan), où les troupes s'entraînent avant de partir en Afghanistan, Didier Lacoste et Quentin Raspail se sont même rendus en Afghanistan dans la FOB de Tora ! Au final, une grande partie du tournage a eu lieu à Canjuers ; le film a ainsi pu bénéficier de figurants qui sont de vrais soldats, de la présence à l'image de matériel militaire, y compris d'hélicoptères *Tigre*. On ne le savait pas à ce moment-là, mais nous étions en train d'expérimenter ce qu'allait être la Mission cinéma de la Délégation à l'information et à la communication de la Défense (DICOD) : un accompagnement d'un projet de fiction, de l'écriture jusqu'au tournage. Ce n'est pas

un hasard si notre principal interlocuteur de l'époque était Mickaël Molinié, celui-là même qui pilote aujourd'hui cette mission. Il a joué un rôle clef dans notre relation avec l'armée. C'est lui qui nous a ouvert les portes de la Grande Muette. Son modèle, sans surprise, était l'armée américaine et sa capacité à s'emparer du cinéma comme d'un outil de communication à part entière : « Si on était organisé comme les Américains, avec un vrai service dédié, il y aurait beaucoup plus de films sur l'armée ! »

Inflexions : *Que vouliez-vous raconter ?*

Pauline Rocafull : Le but premier était de parler de la guerre aujourd'hui. Qu'est-ce que faire la guerre ? Quel est le but de la présence de la France en Afghanistan ? Quelle y est sa place ? On voulait mettre les pieds dans le plat, dire les choses, et les incarner afin d'amener le plus de monde possible à s'y intéresser. Les articles de journaux ou les reportages ne sont parfois pas suffisants pour appréhender une réalité. Ils ont souvent une approche politique, polémique ou tout simplement macro. Nous, nous voulions parler des gens qui étaient impliqués : les militaires français et les Afghans. Notre intention est clairement montrée dès le début du film avec cette femme afghane qui vient accoucher dans la FOB. Elle sait qu'elle peut y bénéficier d'un encadrement médical afin de mettre au monde son enfant en toute sécurité. Or, pour les militaires français, elle peut être une menace : est-elle vraiment enceinte ? Est-elle une simple civile ou est-elle engagée du côté des talibans ? Et en même temps, c'est de la responsabilité de nos forces armées de lui venir en aide. Notre but était donc de raconter une histoire militaire en partant de l'intime et de la complexité de la situation de chacun des personnages, selon qu'il appartient à un camp ou à un autre.

Inflexions : *Qu'a représenté cette expérience dans votre parcours ?*

Pauline Rocafull : Cette expérience a été extrêmement forte sur le plan humain. Grâce à elle, j'ai fait la connaissance de personnes hors normes, aux qualités humaines rares, à commencer par Mickaël Molinié et Pierre Ansseau, qui a été consultant et figurant sur le tournage du film. J'en ai gardé une amitié avec un point d'orgue : la signature de l'accord entre le ministère des Armées et la Guilde française des scénaristes alors que j'en étais la présidente. Comme pour boucler la boucle, à cette occasion, j'ai eu l'honneur de présenter Mickaël Molinié et Pierre Ansseau à la ministre des Armées Florence Parly. Ce fut un moment émouvant car c'était comme une opportunité qui m'était offerte de leur rendre tout ce qu'ils avaient donné au film !

Inflexions : Avez-vous été marquée par des films français qui racontent les destins militaires ? Lesquels ? Pourquoi ? Et des films étrangers ? Lesquels ? Pourquoi ?

Pauline Rocafull : Pour écrire *Le Piège afghan*, j'ai été amenée à parfaire ma culture cinématographique. Le premier constat fut qu'il y avait pléthore de films américains sur ce sujet et beaucoup moins de productions françaises. Parmi celles-ci, *L'ENNEMI INTIME* (2007) et *Indigènes* (2006) m'ont marquée. Je retiens surtout le premier, car il porte un regard cru sur le rapport du soldat à la guerre : son illusion et sa désillusion permanentes. On dit que la guerre est le prolongement de la politique par d'autres moyens. Cependant, une fois sur le terrain, on est forcément confronté aux doutes, et j'imagine que l'on doit passer son temps à essayer de les évacuer. Or le doute est l'antichambre de la peur...

Cette lutte avec soi-même est incarnée jusqu'à la folie dans *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, 1978), écrit par Deric Washburn et réalisé par Michael Cimino. Je ne me lasse pas de revoir ce film qui a été un choc. En plus de trois heures, il montre la vie telle qu'elle est avant et après un engagement sur le terrain. C'est clairement un manifeste contre la guerre... Et pourtant, on en ressort comme fasciné par le pouvoir graphique des scènes de combat et l'obsession jusqu'au-boutiste de ces guerriers.

Green Zone (2010) m'a également marquée. Lorsque le film est sorti, nous étions en train de finaliser *Le Piège afghan*. Je me suis précipitée pour le voir et je me souviens avoir quitté la salle de cinéma un peu déprimée pour deux raisons. La première concernait les moyens du film : comment rivaliser avec les scènes d'explosions incroyables présentes dès les premières minutes et qui représentent certainement à elles seules l'équivalent du budget du *Piège afghan* ? La seconde raison tenait à la capacité qu'ont les Américains à faire leur examen de conscience. Le film se passe en 2003 et porte sur la recherche d'armes de destruction massive en Irak. Le héros, joué par Matt Damon, ne les trouvera jamais alors que leur existence a servi de prétexte au bombardement américain. Sans aucun détour, le film dénonce un mensonge d'État et invalide les raisons qui ont engendré la guerre. Arriver à combiner une telle liberté de parole dans le cadre d'un blockbuster, qui plus est un film militaire, est un exercice d'équilibriste impossible à imaginer en France.

Inflexions : Scénaristes, réalisateurs, acteurs, producteurs... Pour les militaires, existent souvent des « milieux du cinéma » mal connus et un peu flous, voire hostiles. Constatez-vous une évolution dans la manière dont ils perçoivent et comprennent votre travail ?

Pauline Rocafull : Oui, et c'est fascinant à constater. Cette évolution a été impulsée par les politiques. D'abord par le ministre de la Défense

Jean-Yves Le Drian, qui est à l'origine de la création, en 2016, de la Mission cinéma, puis par la ministre des Armées Florence Parly, qui a signé l'année suivante un accord avec la Guilde française des scénaristes afin de promouvoir davantage les sujets en lien avec la Défense. Lors de la signature de cette convention cadre, la ministre a fixé la barre très haut en s'adressant aux scénaristes : « Votre imagination sera notre seule limite. » Autrement dit : notre porte est grande ouverte, il n'y aura aucune censure ! Cette volonté politique était l'impulsion. Il fallait ensuite la mettre en œuvre. Cela est passé par un long travail culturel au sein de l'armée. Il a fallu rassurer, donner confiance, montrer l'intérêt qu'il y a à communiquer. Ensuite, c'est la preuve par l'exemple : la fierté que suscitent les films qui sortent, le succès critique, les couvertures médiatiques associées...

Inflexions : *Vous connaissez bien le milieu des scénaristes français. Quel regard portent-ils sur le fait militaire français ? Que connaissent-ils des armées ?*

Pauline Rocafull : Il est très difficile de répondre à cette question. Je dirais que le regard que portent les scénaristes sur le fait militaire est très varié. Certains sont dans le rejet, d'autres dans la fascination. Le regard que l'on porte sur le fait militaire relève presque de l'intime, au même titre que l'appartenance politique. Une chose est sûre : à moins d'avoir un goût personnel pour la chose militaire, le niveau de connaissance est assez faible. Pour plusieurs raisons à mon sens, à commencer par le fait que l'armée était jusqu'à récemment un monde clos et de nature peu bavarde sur ses activités. Ensuite, le vieillissement et la disparition des personnes ayant vécu la Seconde Guerre mondiale et/ou la guerre d'Algérie rend compliqué le travail de mémoire et de transmission aux jeunes générations. Enfin, la guerre prend aujourd'hui des formes tellement complexes et a recours à une technologie telle, que même un public averti est loin d'avoir une connaissance suffisante pour écrire un film sans l'aide d'experts.

Inflexions : *Percevez-vous une plus grande curiosité de ces « milieux » pour les sujets militaires ? Quels sont les moteurs de cette curiosité ?*

Pauline Rocafull : Oui, la curiosité est là sans conteste. Déjà, parce que l'armée est un monde en soi, complexe, vivant, riche en intrigues humaines, que ce soit sur le terrain ou dans l'intimité d'un foyer. Ensuite, parce que les personnages que l'on y croise sont des héros en puissance : ils font un métier qui implique le fait d'accepter de mourir ! De plus, l'armée est par essence très cinématographique. Cela inspire. Enfin, le contexte actuel accroît cette curiosité. En effet, notre vivre ensemble, on l'a vu ces dernières années, repose sur un équilibre fragile. Les films étant un écho de ce que vit la société, cette

situation de fragilité amène les créateurs à s'interroger sur la liberté, la fraternité, la sécurité et, de façon plus générale, à se confronter à la complexité du monde dans lequel on vit. Le prisme de l'armée, de la défense, de la sécurité intérieure est idéal pour cela. D'autant plus que depuis les attaques terroristes, l'armée, à travers l'opération Sentinelle, fait partie du quotidien des Français. Elle n'est donc plus une entité lointaine et cachée. Cette proximité autorise les créateurs à en faire des sujets de film ou de série.

Inflexions : *Quels sont les freins, en France, que rencontrent les scénaristes, les producteurs et les réalisateurs qui souhaitent s'intéresser, dans des genres très divers, aux «gens de guerre»?*

Pauline Rocafull : Le principal frein tient aux lignes éditoriales des chaînes et aux budgets des films ou des séries. Si on regarde bien, seule la Seconde Guerre mondiale et la guerre d'Algérie ont réussi à exister dans le paysage audiovisuel et cinématographique français. Et encore, il s'agit davantage de films sur la société civile que sur le fait militaire. Cela tient d'abord au coût d'un film de guerre, qui peut paraître à première vue beaucoup plus cher et peut refroidir des producteurs. Mais aussi à la frilosité historique des chaînes à traiter de sujets politiques en général. Ces sujets, comme ceux qui touchent à la religion, sont encombrants pour elles, comme si la dimension politique du sujet prenait le pas sur la fiction : si notre héros est un militaire, ne va-t-on pas croire que l'on est pro-militaire ? Les Américains n'ont pas ce problème. Ils sont capables de faire des séries politiques avec un président démocrate ou des séries d'action avec un président afro-américain sans se prendre les pieds dans le tapis et sans mettre de côté la dimension romanesque de leur histoire. En France, c'est beaucoup plus compliqué. Il existe cependant un contre-exemple à tout ce que je viens de dire : la série *Loin de chez nous* (France 4, 2016) créée par Fred Scotland et produite par Calt Production. Elle met en scène des militaires sur le terrain et adopte un ton presque de comédie. Elle vaut le détour !

Inflexions : *Avec la Guilde des scénaristes, vous avez signé une convention avec la Mission cinéma du ministère des Armées. Que s'est-il passé depuis ? En voyez-vous les effets ? Quels sont les projets en cours ?*

Pauline Rocafull : Le 26 septembre 2017, j'ai en effet signé une convention liant la Guilde française des scénaristes et le ministère des Armées, dont l'objet est de favoriser le développement de scénarios traitant de la défense. Cette signature se situe dans la droite ligne de la création de la Mission cinéma. Il s'agit pour l'armée de se rapprocher des créateurs, notamment des scénaristes, afin de les accompagner

dès les premières lignes de leur histoire, notamment en leur donnant accès à un maximum d'informations possible. Cela passe par un accès à la conférence de presse hebdomadaire du ministère, par la possibilité de rencontrer des experts, par la mise en place d'opérations découvertes (*masterclass* de l'armée) autour de thématiques précises comme, par exemple, la cyberdéfense, la dissuasion nucléaire, le renseignement militaire, les jeunes dans l'armée... À l'époque, cette signature a été médiatisée et elle est rappelée à chaque sortie de film traitant de sujets de défense. Par cet accord, le ministère des Armées s'est mis dans les pas de l'armée américaine en utilisant l'audiovisuel et le cinéma comme outils de *soft power*. En échange, cette convention donne les moyens aux scénaristes de raconter des histoires toujours plus surprenantes et réalistes. Un an et demi après cette signature, les résultats sont là. Plusieurs films ayant reçu le concours de la Mission cinéma, à l'écriture et au tournage, sont déjà sortis en salles : *Volontaire* (2018) d'Hélène Fillières, *Le Chant du loup* (2019) d'Antonin Baudry. Plusieurs séries sont en cours d'écriture à des stades plus ou moins avancés et sur des sujets variés : les forces spéciales, l'armée de terre, la Marine nationale... Il y a également deux longs-métrages en cours de production : *J'accuse* de Roman Polanski et *De Gaulle* de Gabriel Le Bomin. Sans conteste, il n'y a jamais eu autant de films et de séries militaires dans les tuyaux en France. La volonté politique des ministres Jean-Yves Le Drian puis Florence Parly a donc trouvé un écho favorable auprès de notre profession. Cela est d'autant plus satisfaisant que je connais certains des scénaristes aux commandes de ces projets et que je sais qu'ils jouissent d'une totale liberté dans leurs choix éditoriaux. La collaboration avec l'armée se fait donc en bonne intelligence. À suivre...

Propos recueillis par Bénédicte Chéron. ↗

PHILIPPE BODET

RÉALISATEUR EMBARQUÉ

« La gueule des gens, c'est ce qu'il y a de plus intéressant à filmer et à montrer », disait Pierre Schoendoerffer, premier réalisateur embarqué¹. La gueule et l'âme, ajouterais-je. Depuis plus de vingt ans, je filme régulièrement des militaires, en « immersion », pour des reportages et des films documentaires incarnés, consacrés à leurs formations et à leurs missions, avec toujours en filigrane cette quête personnelle qui consiste à sonder l'âme de ces hommes et femmes qui ont choisi de servir dans l'armée. Quels que soient leur âge, leur arme d'appartenance, leur grade, leur origine sociale, leur expérience des conflits, en leur donnant la parole et en les accompagnant dans leur quotidien professionnel, je tente de relater au mieux la réalité du métier de soldat. C'est devenu pour moi une sorte de quête. Plus j'apprends sur le militaire, plus je veux comprendre encore davantage le sens de son engagement, dans l'expression la plus large du terme : l'engagement contractuel, l'engagement personnel, l'engagement au combat.

Un genre en soi

Être un journaliste ou un réalisateur « embarqué » signifie s'immerger au cœur de la nature humaine du combattant. Une exploration dont il est difficile de « débarquer ». De nombreux journalistes, reporters et documentaristes ont ainsi une relation particulière avec les militaires. Le temps d'une opération, d'une formation ou d'un entraînement, ils recueillent leurs témoignages dans l'action, vivent des aventures communes, nouent des amitiés dans des contextes parfois extrêmes et complexes, et appréhendent ainsi un univers fait de dépassement de soi, de courage, de cohésion et de fraternité, mais également de danger et de tourment.

Chaque journaliste ou documentariste qui se spécialise dans les sujets consacrés aux forces armées a sa propre motivation. Au-delà du désir d'informer, de décrypter ou de témoigner d'un événement, je pense que cette motivation, sans être de même nature, est de l'ordre de celle de ces jeunes gens qui s'engagent : l'aventure, les voyages, la confrontation à ses propres limites physiques et psychologiques, au risque. La mienne est aussi liée à mon histoire familiale. Je suis fils,

1. *La Section Anderson*, « Cinq Colonnes à la une », ORTF, 1967.

petit-fils et arrière-petit-fils de militaires, qui ont combattu lors des deux guerres mondiales, en Indochine et en Algérie. Ce que je sais d'eux, ce ne sont pas eux qui me l'ont appris, ils en parlaient peu. Ce qu'ils ont vécu, et qui me fascinait adolescent, m'a été raconté par d'autres, le plus souvent sous la forme d'anecdotes qui exaltaient leur bravoure. Eux, quand je les pressais de questions, me parlaient de leurs camarades, de l'admiration et du respect qu'ils avaient pour eux, y compris pour certains adversaires contre lesquels ils avaient mené bataille. Pudiques, ils trouvaient toujours le moyen de se dérober lorsque l'évocation de leurs souvenirs aurait pu les faire basculer dans le « moi je » ou l'émotion. L'époque était peut-être moins propice aux confidences. Devenu journaliste et réalisateur alors qu'ils avaient disparu, je pense que j'ai eu envie de découvrir comment ils avaient acquis cette capacité de dépassement et ce qu'ils avaient pu vivre.

Mes sujets abordent la question militaire par le témoignage de l'individu. À l'entraînement, je cherche à comprendre la motivation du soldat qui se forme au combat. En opération, je décris ses conditions de vie et ses missions. Si j'informe sur un conflit, je ne le décrypte pas au sens géostratégique ou politique du terme. Mon travail est davantage d'ordre sociologique et psychologique. Il est aussi pédagogique, notamment pour les reportages consacrés à la formation.

Souvent je choisis l'immersion totale, avec des périodes de tournage qui s'étalement entre deux et six semaines. Lorsque je réalise des reportages au Centre d'entraînement en forêt équatoriale en Guyane, au Centre national d'entraînement commando dans les Pyrénées-Orientales, ou en opération extérieure (OPEX), je vis « H24 » avec les militaires. Pour cette raison, je suis dépendant de l'armée pour le logement, la nourriture et la protection quand il s'agit d'une zone de guerre. Certains confrères journalistes peuvent se montrer critiques sur cette trop grande proximité. Je l'assume totalement. C'est pour moi le principe même de l'immersion. Pour décrire l'existence et le ressenti d'une communauté, quelle qu'elle soit, il m'apparaît primordial de partager son quotidien de façon à se fondre en elle. Se fondre, et non pas se confondre. Je suis civil, je marque ma différence en ne portant jamais de treillis (un casque et un gilet pare-balles cependant en opération), et si je comprends désormais le langage militaire, je n'use pas d'expressions, d'acronymes ou d'attitudes propres aux soldats. Je demeure un observateur.

En 1996, Jean-Dominique Merchet² recueillait les propos de Pierre Schoendoerffer quant à son film *La Section Anderson* : « Nous

². J.-D. Merchet, « *La Section Anderson*, documentaire de Pierre Schoendoerffer. L'autre section de Schoendoerffer », *Liberation*, 23 novembre 1996.

avons vécu sept semaines vingt-quatre heures sur vingt-quatre avec les trente-trois hommes de la section, presque tous des appelés. Pendant les quatre ou cinq premiers jours, nous avons filmé sans arrêt, mais sans pellicule. Les soldats regardaient la caméra, faisaient des grimaces, prenaient des poses. Puis ils se sont habitués à notre présence et sont redevenus naturels. Alors, nous avons commencé à filmer vraiment. » Schoendoerffer résume parfaitement le contexte du travail du réalisateur embarqué en reportage long format ou en film documentaire : il faut d'abord convaincre du bien-fondé de notre présence, se faire accepter, se faire oublier, partager le quotidien des soldats et raconter une histoire.

Mon tout premier reportage date de 1996³. Six mois de tournage au sein d'une unité combattante particulière de l'armée de terre : les soldats du feu de la brigade de sapeurs-pompiers de Paris (BSPP). J'avais vingt-huit ans, j'étais nourri des écrits de Joseph Kessel, des films de Pierre Schoendoerffer... et je souhaitais à mon tour m'immerger dans les forces armées. J'avais effectué quatre ans plus tôt mon service national à la BSPP et il n'existe pas alors de reportage au long cours sur l'exigeante formation de ces soldats. J'ai réussi à convaincre Jean Bertolino, patron de l'émission « 52 sur la Une », que je saurais raconter l'histoire de ces jeunes engagés qui choisissent de « sauver ou périr ». Le tournage débute fin 1996 à Villeneuve-Saint-Georges, au centre de formation des recrues. C'était la première fois que la BSPP accueillait une équipe de tournage aussi longtemps. Je n'ai cependant eu aucun mal à être accepté car l'un des instructeurs était l'un des formateurs que j'avais eu quatre ans plus tôt, lors de mon service national, et que je retrouvais d'anciens appelés de mon contingent qui avaient fait le choix de s'engager. Un atout pour le reportage. J'ai pu rendre compte de la réalité de l'instruction, parfois très dure, car tous étaient en confiance. Cette première expérience m'a donné en quelque sorte le « mode d'emploi » de mes reportages suivants.

Si, depuis, j'ai traité de nombreux sujets, je reviens régulièrement aux thématiques militaires. Depuis quelques années, je me suis même « spécialisé ». Ces tournages sont toujours la promesse de riches expériences. Ce sont aussi des rencontres qui en entraînent d'autres. J'ai ainsi retrouvé, volontairement, les mêmes militaires d'un reportage à un autre. J'ai par exemple recueilli le témoignage d'Antonio Lopez, adjudant-chef instructeur de la Légion étrangère, lors de deux reportages en Guyane réalisés à un an d'intervalle. Puis je l'ai filmé une troisième fois dix ans plus tard, devenu civil, dans

3. *Sauveurs d'hommes*, « 52 sur la Une », TF1, 1997.

un film documentaire consacré au rapport du soldat à la mort⁴. Il ne s'agit pas d'une solution de facilité ou de passer du bon temps avec un ami, mais d'aborder une thématique grâce à une parole libre fondée sur une relation de confiance qui s'est construite au fil du temps, au fil de l'embarquement.

Les chaînes historiques comme France 2, France 3, TF1 ou M6 s'intéressent depuis longtemps à la thématique militaire. Depuis les années 1990, des magazines comme « 52 sur la Une » (TF1), « Le droit de savoir » (TF1), « Appels d'urgence » (TF1), « Zone interdite » (M6), « Enquête exclusive » (M6) ou « Envoyé spécial » (France 2) ont développé des reportages en immersion dans des unités réputées telles que la Légion étrangère⁵, les chasseurs alpins⁶ ou les commandos marine⁷. Autant de reportages tournés vers l'action, porteurs d'enjeux, qui décryptent la sélection des engagés, la formation et l'entraînement des soldats, et les opérations extérieures.

Depuis le début des années 2000 et les attentats du World Trade Center en 2001 jusqu'à Charlie Hebdo et le Bataclan en 2015, et parallèlement à l'opération Sentinelle et à l'engagement de l'armée française, notamment en Afghanistan et au Mali, ces mêmes chaînes ont aussi produit des films documentaires à caractère analytique, traitant des conséquences géopolitiques, sociologiques et psychologiques de ces conflits. Des films diffusés dans des programmes de France Télévisions⁸, du Groupe Canal +⁹, de Public Sénat ou de LCP.

Avec la multiplication des canaux de diffusion sur la tnt, en quelques années, le nombre de magazines d'information n'a cessé d'augmenter. « 90' Enquêtes » (TMC), « Appels d'urgence » (TFX), « Enquête d'action » (w9), « Enquête sous haute tension » (C8)... Chaque chaîne possède désormais son émission de reportage long format, de cinquante-deux à quatre-vingt-dix minutes. Autant de « cases » qui mettent à l'antenne chaque semaine plus de cent heures de programme et qu'il faut alimenter avec des sujets synonymes d'audimat. Un grand nombre de ces magazines recherchent des thématiques liées à des métiers d'action comme les forces de l'ordre, les sapeurs-pompiers, le samu et les militaires. Ainsi, en 2018, le Service d'information et de relations publiques de l'armée de terre (SIRPAT) a traité plus de cent demandes de reportages de télévision, dont une trentaine pour

4. *Légion étrangère : les recrues de la seconde chance*, « Le droit de savoir », TF1, 2005; *Légion étrangère : six semaines dans l'enfer vert*, « Le droit de savoir », TF1, 2007; *Le Soldat et la Mort*, Public Sénat, 2016.

5. Par exemple, J.-B. Gallot, *Les Hommes sans passé*, « Le droit de savoir », TF1, 2003.

6. Par exemple, G. Burin des Rosiers, *Papa part à la guerre*, « Zone interdite », M6, 2009.

7. Par exemple, S. Rybojad, *L'École des bérrets verts*, « Envoyé spécial », France 2, 2005.

8. Par exemple, P. Barbéris, *La Guerre en face. Que sont nos soldats devenus ?*, « Infrarouge », France 2, 2011.

9. Par exemple, J.-Ch. Notin et F. Schoendoerffer, *Les Guerriers de l'ombre*, Canal +, 2017.

du format long. Une seule a été refusée. S'y ajoutent les sollicitations radio, presse écrite et autres supports de diffusion, qui sont tout aussi nombreuses¹⁰.

Pour capter l'attention des téléspectateurs, les responsables des programmes se livrent donc à une compétition d'audience. Pour garantir celle-ci, les chaînes fonctionnent en termes de « marques ». La Légion étrangère est la marque par excellence, à égalité avec la BSPP, d'où une forte sollicitation de ces deux corps. Les reportages sur les troupes d'élite, type commandos marine, forces spéciales ou GIGN, sont également plébiscités. Mais le floutage désormais obligatoire des membres de ces unités complique leur réalisation.

Sur la TNT, ce sont davantage les reportages axés sur la formation qui motivent les diffuseurs, rarement ceux sur l'opérationnel. Question d'audience. Un reportage sur des jeunes recrues qui ont pour objectif de décrocher le graal de telle qualification commando ou de telle spécialité est riche en situations et en enjeux. On y raconte une histoire, une aventure humaine, avec un début et une fin, avec ses gagnants et ses perdants. Ces reportages empruntent certains codes de la fiction : musique, montage dynamique, *climax*... Le genre est plébiscité par de nombreux téléspectateurs. Pour l'armée, il véhicule des valeurs telles que la cohésion et le dépassement de soi, et suscite de nombreuses vocations chez les jeunes.

Sur le terrain

Avant tout tournage avec une unité militaire, avant tout contact avec les futurs protagonistes, un réalisateur doit obtenir l'aval de l'armée. Cette démarche passe par la sollicitation des services de communication concernés : les sirpa terre, air, mer ou gendarmerie, la Délégation à l'information et à la communication de la Défense (DICOD) ou le service de communication de l'état-major des armées (EMACOM). Le réalisateur expose l'angle de son reportage, exprime ses désiderata sur le type de séquences qu'il souhaite filmer, sur la durée de tournage nécessaire selon le minutage demandé par le programme... Si ces services estiment que le sujet est envisageable, ils contactent les responsables des unités concernées et vérifient la faisabilité du projet. Une fois l'autorisation obtenue débute la phase de repérage, de rencontres avec les témoins potentiels, sans caméra. Il s'agit de se présenter, de se faire « identifier », de vérifier que les situations que nous souhaitons filmer et les sujets que nous désirons aborder sont possibles.

10. Source SIRPAT.

En tant que réalisateur, je dois avant le tournage discerner mes « personnages ». Pour un cinquante-deux minutes, je m'attache à quatre ou cinq militaires qui seront en quelque sorte les fils rouges de l'histoire que je vais raconter au téléspectateur. Mais je n'isole pas pour autant ces individus. Un soldat agit en interaction avec ses camarades, il fait partie intégrante d'une section : il est donc important de sélectionner des personnes qui soient légitimes pour le sujet, mais aussi pour le groupe. Généralement, la hiérarchie militaire m'oriente sur telle ou telle personne, mais ce n'est pas toujours la bonne. Les critères de sélection d'un réalisateur sont différents. J'ai par exemple réalisé un reportage au sein d'une section de saint-cyriens confrontés à un stage commando de quatre semaines. J'avais pu rencontrer la direction des écoles avant le tournage, mais je n'avais pas eu la possibilité d'échanger avec l'ensemble des élèves-officiers. Un cadre avait sélectionné trois jeunes gens très sympathiques, compétents, mais réservés. Peut-être avaient-ils été mis en garde, façon « attention aux questions du journaliste », d'où leur réserve et leur manque de spontanéité... Dès le premier jour de tournage, j'ai rapidement repéré des élèves qui s'exprimaient mieux devant la caméra, ce qui n'est pas donné à tout le monde. J'ai fait en sorte qu'ils soient à proximité de ceux initialement sélectionnés. Après quelques jours, j'ai expliqué à l'officier responsable des élèves, qui m'avait vu travailler et me connaissait désormais mieux, pourquoi je souhaitais m'attacher à eux plutôt qu'à ceux désignés à l'origine. Il a compris et m'a laissé faire. Au final, la hiérarchie a apprécié ce reportage.

Il est important que ce soit le réalisateur qui choisisse son ou ses témoins. Il ne s'agit pas de faire un casting comme en fiction, de faire passer des essais, mais plutôt de rencontres et d'échanges pour trouver la ou les personnes qui accepteront de témoigner, de confier une part d'intime sur une question précise, et donc de s'exposer. Pour ma part, je ne sollicite pas les extravertis qui auraient tendance à jouer un rôle devant l'objectif.

D'une manière générale, les militaires se méfient des journalistes. Ils ont d'ailleurs parfois de bonnes raisons ! Certains ont vécu de mauvaises expériences qui ne les encouragent pas au meilleur accueil de la presse. Quand l'armée donne une autorisation de tournage, elle établit une convention qui fixe les droits et les devoirs du réalisateur, « la limite droite et la limite gauche ». Il s'agit pour l'essentiel de respecter ce qui relève de la sécurité des militaires, du secret défense, du mode d'emploi opérationnel, de l'anonymat... Au début, ces limites peuvent être très proches l'une de l'autre et il ne faut pas chercher à les écarter brutalement. Il faut expliquer les intentions et la méthode de travail, montrer que l'on est dans l'humain et non pas

dans la technicité, que le reportage est à destination d'un public civil et non pour une communication interne, que l'on n'attend pas « des éléments de langage » mais du « naturel » et de la spontanéité.

Si je reprends l'exemple du reportage en immersion lors d'une formation commando, où les stagiaires souffrent et peuvent être filmés dans des situations qui ne sont pas à leur avantage, il faut expliquer que l'on va décrypter la pédagogie du stage. Si les instructeurs placent leurs élèves dans des situations complexes et inconfortables, c'est pour qu'ils s'endurcissent, qu'ils acquièrent la rusticité nécessaire à l'exercice du métier des armes, qu'ils comprennent que la cohésion et le dépassement de soi permettent de surmonter un grand nombre d'épreuves, et qu'ils apprennent de leurs erreurs et de leurs échecs. Cette souffrance à l'entraînement n'est pas vaine, c'est le fameux « entraînement difficile, guerre facile ». Mais les militaires peuvent craindre le regard sur leurs méthodes d'instruction et avoir tendance à lisser leur mode d'enseignement, à ne plus prononcer un mot plus haut que l'autre, à faire preuve d'une autorité modérée jusqu'à « oublier » de nous signaler ou de nous convier à tel exercice d'instruction. Certains fuient l'objectif et demandent à être floutés alors qu'ils ne sont pas concernés par l'anonymisation (obligatoire pour les forces spéciales, les légionnaires sous anonymat et autres fonctions spécifiques¹¹). Notre travail devient dès lors plus compliqué. Il faut parlementer, expliquer, composer, patienter. Le temps long de l'immersion favorise cependant les rapports humains et la compréhension mutuelle, et permet de parvenir aux objectifs fixés en début de tournage, avec certes quelques concessions.

L'armée n'est plus pour autant la Grande Muette. J'ai pu filmer pendant dix mois la scolarité de la 24^e promotion de l'École de guerre¹². La direction a ouvert grand ses portes à mon équipe. Mis à part certaines activités classées secret défense, nous avons eu accès à l'ensemble des modules d'instruction de cette institution qui forme les officiers au haut commandement. Ce documentaire, où l'on est davantage dans l'introspection et la réflexion que dans l'action, aborde pourtant des thématiques complexes d'ordre stratégique, politique et éthique.

En opération, pour les militaires, le journaliste est un « boulet ». Un danger supplémentaire, qui pose des questions dont les réponses seront entendues par la hiérarchie et donc susceptibles d'être retenues contre ceux qui les formulent. Si les soldats sont de plus

¹¹. Arrêté du 7 avril 2011. Décret du *Journal officiel de la République française* relatif au respect de l'anonymat de militaires et de personnels civils du ministère de la Défense.

¹². *L'École de guerre, l'école des chefs*, Planète+ « Action & Expériences », 2017.

en plus habitués à embarquer des journalistes, cette première réaction demeure. Il faut plus de temps pour lier connaissance et se faire accepter en opération qu'à l'entraînement. Le journaliste doit prouver qu'il sait tenir sa place, réagir face au danger et ne pas rajouter à celui-ci. La présence d'une caméra sur un terrain de conflit peut, par exemple lors d'une patrouille en milieu urbain, exacerber des tensions et générer des mouvements d'individus qui y voient l'occasion d'exprimer une revendication, et provoquer des réactions agressives. Nous devons cependant exercer notre métier. Nous le faisons, dans ce cas, le plus discrètement possible, de façon à ne pas gêner les militaires.

En OPEX, on nous juge sur notre comportement aussi bien en mission que dans le camp. L'adhésion de la section s'opère parce que nous respectons les règles. Lorsque nous travaillons en immersion, nous sommes des « invités », donc nous respectons nos « hôtes ». C'est à nous de nous adapter et non l'inverse. Nous devons aller vers les soldats, établir le contact, échanger, et les convaincre de nous permettre de passer du temps à leurs côtés afin de saisir et de rendre compte de la réalité opérationnelle. Cet échange doit cependant s'opérer rapidement, car notre temps est toujours compté. La sincérité et la franchise sont les meilleurs facteurs d'intégration. Faire preuve de rusticité est aussi un atout. Une fois que le lien de confiance est tissé, nous faisons en quelque sorte partie du groupe. Et le reportage, ou le documentaire, est d'autant plus fort, car le témoignage se fait naturellement, spontanément.

En OPEX, le journaliste est toujours accompagné par un officier conseiller en communication, pour des raisons de sécurité mais aussi pour éviter qu'il soit une charge pour les militaires qui doivent se concentrer sur leurs missions. Quand nous filmons, il y a des moments où nous avons tendance à occulter le danger, comme si la caméra nous protégeait. Il est parfois nécessaire que quelqu'un soit là pour rappeler : « Fais attention à toi. »

Une des difficultés est de parvenir à filmer les séquences prévues en amont et pour lesquelles nous avons sollicité une demande d'autorisation de tournage. Sur le terrain, nous devons faire preuve d'adaptation, car les choses ne se passent jamais comme prévues. J'ai récemment réalisé un reportage sur la logistique et le soutien de l'homme au sein de l'opération Barkhane. Nous étions convenus avant le départ que je filmerais un convoi de ravitaillement sur l'ensemble de son trajet, de la base de Gao jusqu'à celle de Tessalit, au nord du Mali. Environ cinq cents kilomètres dans le désert, avec un temps de parcours de cinq à huit jours. Arrivé à Gao, j'ai été informé que je ne pourrais embarquer que deux jours dans le convoi que je devrais quitter

à mi-chemin pour rejoindre Kidal, dans l'est du pays. Je n'avais donc que quarante-huit heures pour « entrer » une séquence initialement prévue sur un minimum de cinq jours de tournage, avec portraits de trois militaires : le chef d'escorte, un chef-mécanicien et le médecin. Et, du coup, si j'avais un début d'histoire, je n'avais pas de fin puisque je ne serais pas à l'arrivée du convoi. Je savais donc que je n'aurais que peu d'opportunités pour rendre compte des différentes missions et des dangers auxquels seraient confrontés les protagonistes du convoi, mais je n'avais pas d'autre choix que de m'adapter à cette situation.

Ce qui m'a permis de « m'en sortir », c'est la bonne préparation du reportage et la « chance ». J'avais rencontré deux mois plus tôt une partie des militaires du convoi lors de la préparation opérationnelle à Canjuers, dans le sud de la France. J'étais donc identifié et attendu. Le fait d'être embarqué et de vivre la même aventure qu'eux, la promiscuité dans les véhicules, la gamelle partagée, le bivouac... tout cela a permis de créer rapidement le lien nécessaire pour que la parole se libère. Tous ont « joué le jeu » en étant le plus disponible possible. Avec le caméraman, nous avons également décidé de filmer chacun de notre côté, transformant ainsi nos deux jours en quatre jours. La « chance », c'est le nombre d'incidents mécaniques et une impressionnante tempête de sable qui nous ont permis de montrer comment les militaires mènent à bien leurs missions dans des conditions sécuritaires, techniques et climatiques complexes. J'ai en mémoire quelques mots du lieutenant chef d'escorte du convoi, concernant la capacité de réaction face aux embûches du désert. Alors que je lui demandais s'il y avait une part de chance dans ce type de mission, sa réponse fut : « La chance, il ne faut pas tout miser dessus. Ça doit rester une part infime. La vraie proportion, c'est la préparation, la concentration. La chance, c'est les derniers pourcentages. »

Le montage

Après le tournage vient la phase de montage. Le souhait du réalisateur est de raconter et d'informer le téléspectateur quant à l'angle du sujet abordé, et de lui faire ressentir au mieux la réalité du terrain. Ce n'est pas toujours facile. L'image vidéo est plate et ne mobilise que deux sens : la vue et l'ouïe. Telle situation ou telle sensation fortes au tournage peuvent se révéler fades à l'image. L'inverse est également vrai, heureusement !

Pour moi, le montage est toujours une épreuve. J'ai à chaque fois le sentiment de devoir faire le deuil de l'aventure humaine vécue. Lors du tournage, parce que je suis embarqué, donc au plus près de l'action

suivie, je vis des moments ou des événements exaltants au milieu de paysages fantastiques à l'autre bout du monde, au beau milieu de la jungle ou sur des hauts sommets. Je crée des liens sur une piste à travers le désert ou dans une école, je filme des dizaines d'heures... pour monter un film qui ne fera « que » cinquante-deux ou quatre-vingt-dix minutes.

Je sais que même réussi, le montage ne sera jamais à la hauteur de la réalité, du vécu. Pour un cinquante-deux minutes, nous avons entre cinquante et cent heures de « rushes ». Et en même temps, il y a ce formidable challenge de réussir à approcher au plus près de cette réalité par la narration, le choix et le montage des plans. De réussir à camper nos personnages tels qu'ils sont dans la vie, en sélectionnant les bons propos, les bons silences, les bons gestes... Écrire le commentaire adéquat pour aider à la compréhension du sujet ou d'une situation précise...

Un montage est fait de choix et de renoncements. Il y a les séquences que le réalisateur décide de ne pas garder, et il y a celles que le diffuseur lui demande de supprimer. Sans le vécu du terrain, celui-ci n'a pas d'affect particulier par rapport aux personnages suivis, il est en quelque sorte « neutre » et ne se concentre que sur la narration. Moi, souvent, je ne parviens à apprécier un reportage ou un film documentaire que j'ai réalisé que quelques mois après l'avoir terminé, quand je le revois « à tête reposée », après m'être éloigné des « sensations » du tournage.

La parole du militaire trouve une audience et une compréhension grandissantes dans la population civile en raison de l'actualité. Par rapport aux missions opérationnelles auxquelles l'armée française prend part actuellement, mais aussi, et surtout, à cause des attentats terroristes de ces dernières années, qui font que notre société a repris contact avec la tragédie de la guerre sur le territoire national. Il est important que les journalistes et les documentaristes puissent rendre compte des actions militaires, informer sur leur quotidien professionnel, sur le sens de leur engagement, et ainsi participer à la relation armée-société.

Le reportage ou le documentaire en immersion avec les forces armées est un genre en soi. Il nécessite de la part du journaliste ou du réalisateur une faculté d'adaptation à ce milieu très particulier ainsi qu'une véritable « bienveillance ». Je n'emploie pas ce terme dans le sens « bienveillance institutionnelle », mais plutôt « bienveillance humaine ». Cela n'empêche nullement d'informer, de décrypter, d'expliquer. En cela, le temps long de l'embarquement a une vertu : il permet d'approcher la vérité du soldat. ■

EMMANUELLE FLAMENT-GUELFUCCI

DE L'USAGE DES FONDS DE L'ECPAD

L'Établissement de communication et de production audiovisuelle du ministère de la Défense (ECPAD) est un centre de production audiovisuelle et de conservation des archives photographiques et cinématographiques militaires¹. L'enrichissement de ses collections est le fruit de trois grandes sources : la production de l'établissement et des services qui l'ont précédé, celle du ministère des Armées ainsi que les dons des particuliers, associations et entreprises en lien avec l'histoire militaire de la France.

Les archives organiques existent depuis 1915, date de la création de la Section cinématographique (SCA) puis de la Section photographique de l'armée (SPA). Dès l'origine, les opérateurs – caméramen et photographes – fonctionnent en binômes, avec pour mission de produire des images destinées à la fois à être diffusées et à être archivées, afin de répondre à un besoin de propagande, de documentation et de mémoire du conflit. Mais il n'est pas rare que les réalisations actuelles comprennent des réutilisations d'images d'archives, créant ainsi une nouvelle archive « hybride ».

À une période plus récente, les collections se sont enrichies des images issues de l'activité des différentes entités du ministère des Armées, soit aujourd'hui deux cents services versants. Depuis 2001², l'ECPAD est en effet compétent pour recueillir et conserver les archives audiovisuelles de l'ensemble des entités du ministère progressivement dotées de moyens de réalisation, en particulier depuis l'arrivée de la vidéo analogique puis numérique. L'établissement a ainsi reçu des fonds importants comme ceux du Service d'information et de relations publiques de l'armée de terre (SIRPAT), des groupes images de la marine nationale, de la gendarmerie, de l'armée de l'air ou d'autres institutions comme la Direction générale de l'armement (DGA), le Centre national des sports, le Centre de conférences de l'École militaire, le Centre d'instruction navale de Saint-Mandrier, le Centre d'expériences aériennes militaires de la base aérienne 118 ou l'École polytechnique. Avec le passage à l'armée de métier, plus de quarante unités restructurées ont versé leurs archives audiovisuelles. Les images produites par l'ECPAD et par les entités du ministère des Armées

1. Sur l'établissement et son histoire, voir S. Denis et X. Sené (dir.), *Images d'armées. Un siècle de cinéma et de photographie militaire 1915-2015*, Paris, CNRS Éditions/ministère de la Défense, 2015.

2. Décret n° 2001-347 du 18 avril 2001 portant statut de l'Établissement de communication et de production audiovisuelle du ministère de la Défense.

sont des archives publiques régies par les dispositions du code du patrimoine³.

Les archives privées constituent une source complémentaire non négligeable. L'établissement développe depuis plusieurs décennies une politique d'accueil des dons afin de compléter ses collections. Ciblée sur les images relatives aux armées françaises et à l'histoire militaire de la France, la collecte permet de couvrir des périodes chronologiques moins représentées dans les fonds, comme l'entre-deux-guerres, et de recueillir des contenus issus de sources non officielles, les films d'amateurs, plus libres et plus humains, mais non dénués de partis pris.

Les différentes typologies des images animées ouvrent un vaste champ d'interprétation de leur contenu. Pour un même événement, les fonds organiques de l'ECPAD comprennent les épreuves de tournage, autrement appelées les « rushes », et les produits montés, fruits de la sélection d'images destinées à être diffusées. Ils comprennent également des photographies, pour les raisons évoquées ci-dessus. Il y a donc une grande différence entre la matière brute, issue de la captations, et les éléments que l'institution a choisi de diffuser, et cette différence est potentiellement riche d'enseignements⁴.

Le contenu et le sens d'une image animée sont indissociables du contexte dans lequel cette image a été produite. Pour la lire et l'interpréter, il faut tenir compte de l'évolution des techniques, des conditions de captation sur un terrain d'opérations, voire des pannes de matériel. Avec leurs lourdes caméras posées sur trépied, le plus souvent loin des avant-postes, les opérateurs de la Première Guerre mondiale n'ont pas filmé les combats de la même manière que leurs successeurs pendant la guerre d'Indochine, également au cœur d'un conflit, mais munis d'un matériel beaucoup plus mobile⁵. Aujourd'hui, avec les caméras GoPro, 360, les drones, de nouveaux types d'images foisonnent...

■ Des usages de plus en plus variés et ouverts à la création artistique

L'usage institutionnel, militaire et politique est la raison d'être des différents services cinématographiques des armées qui se sont succédé. Dès l'origine, les images sont produites par les opérateurs militaires

3. Article L211-4 : « Les archives publiques sont [...] les documents qui procèdent de l'activité de l'État, des collectivités territoriales, des établissements publics et des autres personnes morales de droit public. »

4. S'agissant de la Première Guerre mondiale, le delta entre production et diffusion n'est pas forcément si important : seules 8 % des photographies ont été censurées. Cf. H. Guillot (dir.), *Images interdites de la Grande Guerre*, Rennes/Paris, Presses universitaires de Rennes/ECPAD, 2014.

5. Cf. L. Véray, « Fiction et "non-fiction" dans les films sur la Grande Guerre, de 1914 à 1928. La bataille des images », *1895 : revue d'histoire du cinéma* n° 28, 1995, pp. 238-255.

pour les besoins de la communication des armées qui, pleinement conscientes de leur puissance et de leur sensibilité potentielle, en organisent et en contrôlent la diffusion, en particulier pendant les conflits. Ainsi, à partir de 1917, un film d'actualités, les *Annales de la guerre*, présente toutes les semaines aux soldats et au monde civil plusieurs sujets militaires, politiques, internationaux ou artistiques⁶. Pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est le *Journal de guerre* qui délivre des actualités hebdomadaires. Sa production est soumise à une double validation (ou censure), militaire (grand quartier général-GQG) et politique (Commissariat général à l'information de Jean Giraudoux)⁷. Pendant la guerre d'Indochine, de grands noms comme Pierre Schoendoerffer sont derrière la caméra aux côtés des combattants⁸, mais ils n'ont pas la maîtrise de leurs pellicules qui, expédiées par avion à Paris, sont montées, sonorisées et, après validation, mises à la disposition de la presse⁹. La guerre d'Algérie est également l'occasion pour les autorités de développer des actions de propagande afin de légitimer par la communication l'action de la France¹⁰.

APPELLATIONS SUCCESSIVES

SCA : Section cinématographique de l'armée (février 1915).

SPA : Section photographique de l'armée (avril 1915).

SPCA : Section photographique et cinématographique de l'armée (janvier 1917).

SPCG : Service photographique et cinématographique de la guerre (août 1918-septembre 1919).

SCA : Service cinématographique de l'armée (1939).

SCA : Service cinématographique des armées (juillet 1946).

ECA : Établissement cinématographique des armées (juin 1961).

ECPA : Établissement cinématographique et photographique des armées (1969).

ECPAD : Établissement de communication et de production audiovisuelle du ministère de la Défense (avril 2001).

La fin du conflit algérien réoriente les activités de l'ECPA vers la documentation de la vie de l'armée française en temps de paix, dans la lignée des actions initiées après la Seconde Guerre mondiale par le service cinématographique des armées, enfin unique pour les trois armées, qui développe des films d'instruction, souvent très techniques,

6. L. Véray, *Les Films d'actualités français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC/SIRPA, 1995.

7. St. Launey, «Pellicules en uniforme. Le cinéma au service des forces armées françaises, septembre 1919-juin 1940», thèse de doctorat, université Paris-I, 2017.

8. B. Chéron, *Pierre Schoendoerffer. Un cinéma entre fiction et histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

9. P. Pinoteau, «Propagande cinématographique et décolonisation : l'exemple français (1949-1958)», *Vingtième siècle. Revue d'histoire* n° 80, 2003/4, pp. 55-69.

10. S. Denis, *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009.

des films d'information et des reportages. La communication institutionnelle n'a pas craint d'explorer des champs nouveaux. Ainsi, entre 1969 et 1986, la section d'animation de l'Établissement cinématographique et photographique des armées (ECPA) produit des dessins animés pour l'instruction des personnels militaires. Dans la même veine, l'établissement a commandé des films à Jacques Rouxel, notamment *Dessine-moi un marin*, un film de douze minutes produit en 1984 par sa société AAA. Depuis 2006, la chaîne parlementaire LCP diffuse chaque mois le *Journal de la Défense* réalisé par l'ECPAD¹¹.

Si la diffusion des images a longtemps été sous contrôle pour couvrir le besoin institutionnel de communication, les collections sont désormais beaucoup plus largement accessibles à l'extérieur de l'institution militaire. La demande professionnelle d'images concerne aujourd'hui principalement les documentaires historiques et, dans une moindre mesure, les reportages.

Les réalisateurs de documentaires historiques vont porter une attention toute particulière aux fonds les plus anciens que détient l'ECPAD, notamment sur les grands conflits. Ils travaillent pour des sociétés de production audiovisuelle spécialisées dans le documentaire, parmi lesquelles CC&C, Nilaya Productions, Cinétévé, Kuiv Productions, Compagnie des phares et balises, Zadig Productions, Program33... Ces documentaires peuvent être soit « tout archives », soit mixtes, composés d'archives et d'entretiens, avec éventuellement des reconstitutions.

Les commémorations du centenaire de la Grande Guerre de 2014 à 2018 et, parallèlement, des soixante-dix ans du Débarquement en 2014 ont eu pour effet d'accroître l'intérêt des réalisateurs pour ces deux périodes historiques. Concernant la Première Guerre mondiale, les recherches se sont portées à la fois sur les grandes batailles qui ont jalonné le conflit (Somme, Marne, Verdun), mais aussi, voire surtout, sur des thématiques moins militaires, comme la vie à l'arrière (la femme au travail, les progrès de la médecine), le rôle et la condition des animaux, la participation des colonies au conflit...

Un travail d'analyse historique a également été mené sur les images en elles-mêmes et les messages qui leur sont associés (propagande et réussite au front). Elles sont ainsi entendues comme témoignages d'une époque. Ce segment du documentaire historique représente 85 à 90 % des demandes de cession d'images.

Une proportion plus réduite de réalisateurs ou de journalistes travaille directement pour les grandes chaînes de télévision ou pour des sociétés de production plus orientées dans le reportage ou sur

^{11.} V. Challéat, «Le cinéma au service de la défense, 1915-2008», *Revue historique des armées* n° 252, 2008.

des sujets en lien avec l'actualité. Parmi elles, on peut citer Capa TV, Brainworks, C Productions, Memento Productions, Magnéto Presse, Ligne de Front. Les documentaires qu'elles produisent ont vocation à être diffusés sur tous types de chaînes de la TNT (de France 2 à C8) ou sur des chaînes payantes (Planète+). La démarche de ces réalisateurs relève plus de l'investigation, avec une volonté d'accéder à des images inédites ou dont la diffusion est restée confidentielle. Ils recherchent donc à l'ECPAD les fonds les plus récents (Mali, Afghanistan, ex-Yougoslavie), pour des sujets portant sur l'armée française, par exemple les forces spéciales, ou l'intervention de la France dans des conflits actuels. Les opérations extérieures (OPEX) sont un réservoir de sujets, comme, par exemple, *Serval. Quand l'armée filme sa guerre* de Martin Blanchard, réalisé en coproduction avec l'ECPAD et diffusé en 2013 dans le cadre de l'émission « Envoyé spécial » sur France 2. Ce segment du documentaire d'investigation représente 10 à 15 % des demandes.

Afin de valoriser ses images d'archives, l'ECPAD a développé depuis les années 1990 une politique de coproduction pour plus d'une centaine de titres. L'entrée en coproduction est subordonnée à trois critères : l'utilisation d'un volume d'archives suffisant (autour de vingt minutes pour un cinquante-deux minutes), la présence d'un conseiller historique et l'engagement chiffré d'un diffuseur. Dans ce cas, l'économie générale du documentaire est potentiellement plus encadrée, car la coproduction implique un visionnage de validation par un comité éditorial composé de représentants de l'ECPAD et de la Mission cinéma de la DICOD. Les coproductions sont destinées au circuit télévisé et, le cas échéant, aux catalogues SVOD (Netflix, Orange, SFR, France TV). Les documentaires sont de plus en plus pensés pour être diffusés à l'international.

Les fonds de l'ECPAD suscitent de manière plus ponctuelle l'intérêt des réalisateurs de fiction ou de cinéma. Film-documentaire mêlant images d'archives de l'établissement et interviews menées par l'actrice Mireille Perrier, *Les Yeux brûlés* est écrit et réalisé en 1986 par Laurent Roth pendant son service militaire, sur commande de l'ECPA à l'occasion du quarantième anniversaire de sa création. Restauré en 2014 par le Centre national du cinéma, il a été présenté en sélection officielle dans la section Cannes Classics au Festival de Cannes en 2015 avant de sortir en salles. Il s'intéresse au travail des reporters de guerre militaires, questionne la mission de ces « soldats de l'image ». Condensé de grands noms du cinéma et de la photographie ayant fait leurs premières armes sous l'uniforme à l'établissement, il livre notamment les témoignages de Marc Flament (1929-1991), photographe, de Raoul Coutard (1924-2016), photographe, directeur de la photographie et réalisateur, et de

Pierre Schoendoerffer (1928-2012), cinéaste et écrivain. Certaines images d'archives sont commentées en voix *off* par Raymond Depardon.

Aujourd'hui, les réalisateurs de fiction viennent consulter les archives de l'établissement dans le souci d'être au plus près de la réalité. Ainsi, pour le long-métrage de cinéma *Le Chant du loup* sorti début 2019 (produit par Pathé Production et Trésor Films), le réalisateur Antonin Baudry a souhaité accéder à des images de sous-marins de l'armée française et à des tirs de missiles Exocet dans un souci de reconstitution historique. Il peut s'agir aussi d'illustrer par des archives une période au cours de laquelle se déroule l'action du film. À titre d'exemple, pour le long-métrage de cinéma *Le Mal de pierres* (Nicole Garcia), histoire d'amour qui se déroule après la Seconde Guerre mondiale, une archive photographique issue du fonds Indochine de l'ECPAD a été insérée dans un journal lu par l'héroïne du film.

Les usages pédagogiques des films issus des fonds de l'ECPAD nourrissent trois pratiques différentes. Les films ou extraits de films mis en ligne par celui-ci sur son site institutionnel ou sur le portail Éduthèque réservé aux enseignants permettent à ceux-ci d'intégrer gratuitement ces archives dans la construction de leurs cours. Ces images rendent également possible la réalisation avec les élèves de courts-métrages, témoignant de la diffusion dans le corps professoral de vraies compétences audiovisuelles. Enfin, les films d'archives sont vus et analysés dans le cadre d'« ateliers pédagogiques », proposés par le département de la médiation des publics, sur le site même de l'ECPAD, au fort d'Ivry-sur-Seine. Là encore, le cadre donné par les commémorations de la Première Guerre mondiale explique la prédominance de ce conflit comme thématique étudiée. Quel que soit l'âge des élèves, du CM2 à la terminale, l'angle analytique domine. La question de l'information en temps de guerre est abordée dans tous les cas, jusqu'à aujourd'hui, dans le contexte des OPEX. La réécriture actuelle des programmes d'histoire-géographie au lycée est une belle occasion d'élargir ces usages à de nouveaux thèmes de réflexion.

Dans le domaine universitaire, les images de l'ECPAD sont utilisées pour la réalisation de projets audiovisuels. C'est le cas du partenariat avec l'atelier « montage d'archives » des étudiants du master 2 « Histoire du cinéma » de l'université Paris-I dirigé par Ania Szczepanska, dont les réalisations sont projetées au Festival international de cinéma War on Screen¹² depuis 2018. Les films

12. <http://waronscreen.com/>

réalisés pour ce même festival par le collectif « Les Dockeurs », anciens étudiants de Paris-I, en collaboration avec la Mission du Centenaire, sont un autre exemple de soutien à la création documentaire¹³.

De nouvelles écritures se développent à partir des images d'archives, dans une perspective de création artistique. Depuis plusieurs années, l'ECPAD développe des résidences d'artistes. *Eyes of War* a été réalisé en 2017 par le duo d'artistes ©® composé de Christian Volckman et Raphaël Thierry. L'année suivante, des courts-métrages animés ont été composés à partir d'une brève séquence d'archives filmées de la Grande Guerre issues des collections de l'établissement. Les animateurs se sont servis des images d'archives comme base de leur création graphique et comme support de leur récit. Leur travail a abouti à une collection de neuf films d'animation intitulée « Warnimation », grâce à un partenariat entre l'école d'animation de l'@atelier d'Angoulême, War on Screen (édition 2018), La Comète scène nationale de Châlon-en-Champagne et l'ECPAD. En 2019, un nouveau partenariat s'est ouvert avec l'Observatoire de l'espace du CNES pour un projet de création audiovisuelle à partir d'archives de l'établissement.

Dans le domaine culturel, les images de l'ECPAD sont diffusées dans des lieux diversifiés, publics et privés, en France comme à l'international, dans les mairies ou en bénéficiant du réseau des ambassades de France à l'étranger. Ainsi plusieurs cycles ont-ils pu être réalisés en partenariat avec la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé entre 2017 et 2018, sur des thèmes aussi variés que le sport ou le Maghreb. Dans le cadre de projets d'exposition, des partenariats sont développés avec plusieurs musées du monde militaire. Les films de l'établissement sont également diffusés dans des manifestations comme le Festival international du film d'animation d'Annecy, le Festival Ciné Salé au Havre, Escale à Sète, les Rendez-vous de l'histoire de Blois, le Festival international du film d'histoire de Pessac...

Les perspectives

À l'ère du numérique et de la transmission immédiate des données, la demande se fait pressante. Les réalisateurs souhaitent accéder à des fonds récents qui n'ont pas toujours fait l'objet d'un traitement documentaire au sein de l'établissement. Il n'est pas rare que certains réalisateurs ou journalistes à la recherche d'images d'actualité se

13. Sur le lien entre recherche scientifique et diffusion culturelle, voir le film de L.-D. Butor et M. Mazaraki, *Des images pour l'histoire*, ECPAD, 2008 (référence 09.7.006).

tournent directement vers l'état-major des armées ou les SIRPA afin d'obtenir les images souhaitées. Or le traitement des collections d'images animées est long et complexe, alors que la volumétrie de la production numérique explose. La masse et la complexité de l'organisation des fonds de provenances très diverses peuvent être un frein à leur accessibilité et un accompagnement dans l'accès aux collections est nécessaire. Le rôle des documentalistes spécialisés du département d'enrichissement documentaire allié au conseil des chargés de clientèle reste essentiel.

Malgré un grand mouvement d'ouverture et de diffusion des archives, des contraintes subsistent pour une partie d'entre elles. Les images, en particulier les plus récentes, peuvent comporter un fort niveau de sensibilité. Un faisceau de raisons est susceptible de restreindre leur diffusion : l'image des armées, la nécessité d'empêcher l'identification des membres des unités des forces spéciales, de protéger le secret de la défense nationale, le secret médical ou la vie privée (code du patrimoine). On doit aussi tenir compte des questions de propriété intellectuelle, du droit à l'image et de la dignité des personnes. Toutes les images ne peuvent pas être communiquées et l'utilisation de celles relatives aux OPEX est soumise à la validation du service de communication de l'état-major des armées (EMACOM)¹⁴.

Dans le respect de la sécurisation juridique de la diffusion des images, l'ECPAD donnera une visibilité accrue à ses collections avec l'ouverture prochaine de la plateforme Images Défense, qui permettra à tous, professionnels des médias, universitaires et grand public, d'effectuer des recherches dans l'ensemble du catalogue des fonds et de consulter les images qui auront été numérisées. Les différents publics pourront ainsi approfondir la recherche de nouvelles thématiques. L'utilisation actuelle des films n'a pas épuisé les potentialités des fonds. Si les diverses commémorations et l'intérêt pour les opérations extérieures entraînent un tropisme vers « l'histoire bataille », bien d'autres sujets pourraient être explorés, touchant par exemple à l'histoire de l'action humanitaire, du service de santé des armées, du cinéma militaire et de la communication publique... La recherche de nouvelles formes d'écriture à partir des archives est appelée à se poursuivre pour favoriser la création artistique. Le dialogue entre production audiovisuelle et mémoire est dans l'ADN initial de l'ECPAD. Il n'a pas fini de porter ses fruits et un véritable gisement d'images est à la disposition des réalisateurs de films. ┌

^{14.} S. Lindeperg et A. Szczepanska, *À qui appartiennent les images ? Le paradoxe des archives, entre marchandisation, libre circulation et respect des œuvres*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2017.



JEAN-LUC COTARD

«JE ME RECONNAIS DANS VOTRE FILM»

« Mais ce que vous pouvez être naïf, mon cher C... ! En fait, vous êtes fasciné par des gens qui nous en veulent. Tous ces scénaristes, ces documentaristes, tous ces journalistes, ils nous conchient. Je ne doute pas de votre bonne foi. Mais ne soyez pas naïf ! La projection de ce film, pour laquelle vous avez incité le général COM¹ à signer une lettre d'invitation, va être l'occasion d'une nouvelle ridiculisisation. »

Ces propos prononcés, au moins en substance si ce n'est tels quels, par un général appartenant à un état-major régional de l'armée de terre, avec une voix grave, un ton posé, presque solennel, pourraient sembler caricaturaux. Et pourtant, ils ont bel et bien été tenus à l'occasion d'une avant-première du film *Les Fragments d'Antonin*. Le « cher C... » avait été conduit, dans son affectation précédente, à rencontrer puis à aider Gabriel Le Bomin, scénariste et réalisateur du film. Devant l'intérêt du syndrome post traumatisque, sujet principal du film, il avait convaincu son nouveau supérieur hiérarchique d'inviter à une séance privée, dans un cinéma du centre-ville, des enseignants, des médecins, dont beaucoup de psychiatres, ainsi que des militaires d'active et de réserve.

Cette anecdote, déjà ancienne, souligne combien les relations entre le monde audiovisuel au sens large, le monde des médias et le monde militaire peuvent être difficiles. C'est d'ailleurs pour cela que les armées ont créé des médiateurs avec les services de communication et au sein de ces services des officiers spécialisés. De ces propos peuvent découler plusieurs questions. Faut-il que ces deux mondes s'ignorent ? S'agit-il d'une véritable caricature ou ont-ils un fond de vérité ? Les personnes qui servent d'intermédiaires sont-elles naïves et dupes ? Quelle est la mission de ces conseillers ?

Mais la réciproque n'est-elle pas vraie ? Après le traumatisme de la guerre d'Algérie, l'antimilitarisme latent voire revendiqué des milieux intellectuels auxquels appartiennent les cinéastes, la réputée raideur des militaires, les caricatures « kronenbourgesques »² mettant l'accent sur leur inaptitude réelle ou supposée à la réflexion et à la nuance, l'image renvoyée par les films américains de la guerre du Vietnam, l'idée que la chose militaire se limite à des combats forcément

1. Général commandant.

2. En référence à l'adjudant Kronenbourg dessiné par Cabu.

sanglants et à des hurlements de commandement sauvages ne peuvent qu'éloigner les deux mondes. S'y ajoutent peut-être aussi pour les cinéastes la crainte d'être victime d'une propagande militariste voire politique et une ferme volonté de rester, sans compromission, maître de son discours, maître de son œuvre.

Or le monde militaire peut offrir autre chose que des histoires de guerre et de combat, dont le côté spectaculaire est avantageusement renforcé par les effets spéciaux. Il regorge d'histoires d'hommes et de femmes dans la tourmente de la vie et de l'Histoire. Des hommes et des femmes qui se préparent à la violence tout en vivant normalement dans la cité. Il existe donc une matière indéniablement riche pour les scénaristes et les réalisateurs. Mais alors comment connaître ce milieu ? Comment l'aborder quand sa connaissance est limitée par la suspension du service militaire, par les contraintes d'une communication institutionnelle et opérationnelle, mais aussi, et peut-être surtout, par les ragots et l'imaginaire populaire ?

Faire ce constat, c'est déjà montrer qu'il y a un besoin de médiation plus pointu que celui des services classiques de communication. Poser la question revient à s'interroger sur le rôle des conseillers militaires que les réalisateurs et les producteurs sollicitent de plus en plus auprès du ministère des Armées et de la jeune Mission cinéma. C'est comprendre pourquoi il peut être utile pour un scénariste de s'appuyer sur de telles personnes. C'est aussi étudier la variété de leur champ de travail et essayer de définir une typologie de profils et de compétences nécessaires.

Rôle et utilité du conseiller militaire

D'emblée, ne nous voilons pas la face, l'absence de conseiller militaire pour un film à caractère militaire ou guerrier n'empêche pas un réalisateur de tourner les scènes qu'il souhaite. La fonction apparaît bien parce que celui-ci en ressent le besoin, d'abord par souci de réalisme matériel, puis très rapidement pour des questions de techniques, puis pour mieux utiliser des ressorts culturels et psychiques parfois difficilement perceptibles quand on ne connaît pas le milieu ou que l'on n'a pas vécu un certain nombre de situations à caractère opérationnel. Une volonté de l'administration militaire de s'immiscer dans la rédaction de *scenarii* ou de produire des films grand public indépendamment de la profession aurait vraisemblablement mené à une catastrophe en termes de perception et d'image. Les préventions en auraient été certainement renforcées.

La première recherche des réalisateurs a été celle de la véracité des uniformes. En discutant avec des décorateurs et des accessoiristes, on comprend que le sujet est ardu et nécessite un travail poussé de recherche tant dans les livres, les archives que dans la documentation audiovisuelle si celle-ci est disponible. Limiter ce travail de recherche en bénéficiant de la culture professionnelle d'un connaisseur de la chose fait gagner du temps, des efforts et, ne l'oublions pas, de l'argent. Dans ses interviews, disponibles sur Internet, Bertrand Tavernier en parle très peu pour son *Capitaine Conan*, alors que ce souci est visiblement très prégnant chez Gabriel Le Bomin et ses équipes.

Le deuxième axe d'utilisation des conseillers militaires est la technique de combat jusqu'à la tactique. Comment se battaient les régiments français pendant la guerre de Trente Ans ? Comment les fusils des soldats sont-ils rechargés ? Comment les cavaliers chargeaient-ils ? Au trot ou au galop ? Avec quels types d'étriers ? Comment mangeait-on dans une tranchée ? Autant de questions auxquelles le conseiller doit pouvoir répondre.

Cependant, parfois, le réalisateur ne pose pas la bonne question et le résultat n'est donc pas adapté. S'il demande à son conseiller militaire d'expliquer comment on se déplace au combat, celui-ci risque de reproduire ce qui se fait dans son unité au quotidien. Il instruira donc les comédiens comme il a, ou avait, l'habitude de le faire dans son régiment. Ce qui peut facilement entraîner des anachronismes tactiques parfois peu discernables par le commun des mortels. Ainsi, dans *Indigènes*³, les tirailleurs incarnés par Jamel Debbouze, Roschdy Zem, Sami Bouajila et Samy Naceri veulent aborder une ferme dans les Vosges pendant l'hiver 1945. Ils progressent au milieu du chemin sans chercher réellement à se dissimuler ; Samy Naceri garde son fusil à l'épaule pendant tout son déplacement comme le font les combattants contemporains avec des armes plus courtes et en situation d'incertitude flagrante et inquiétante, particulièrement en zone urbaine. Ce n'était pourtant pas la façon de combattre à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cela, bien sûr, ne porte pas à conséquence pour le film, mais souligne la difficulté du conseil.

Le troisième axe de travail du conseiller militaire est l'aspect culturel. Les mécanismes sociologiques et culturels des armées sont parfois difficiles à utiliser. Il faut en peu de mots et peu d'images réussir à expliquer une situation complexe. Ainsi, dans *Les Fragments d'Antonin*, Gabriel Le Bomin voulait aborder le traumatisme que devait représenter pour un soldat la participation à un peloton d'exécution. Le scénario initial était très manichéen. Après discussion,

3. *Indigènes* de Rachid Bouchareb, sorti en 2006.

il a introduit une scène très riche et profonde avec un capitaine⁴ qui explique ses états d'âme, en présentant alternativement les faces de son visage mi-brûlé mi-normal.

Parfois des mécanismes de défense collectifs se mettent en place. Montrez à un militaire une scène où un lieutenant tire sur son soldat qui refuse de sortir de la tranchée, et vous obtiendrez *a minima* un sourire narquois, certainement une explosion de colère. D'ailleurs, à l'époque du tournage du film, le commandant en charge des relations avec la production s'était offusqué de la scène au point de refuser de poursuivre tout contact. Un chef ne peut tirer sur son subordonné. Impossible. Pourtant, les archives relatent ce type d'événements. On peut comprendre le traumatisme qu'il peut générer chez un camarade du soldat, spectateur de ce qui est un assassinat. Cette scène extrêmement dure existe pourtant dans *Les Fragments d'Antonin*. Elle est précédée de plusieurs autres, au cours desquelles on voit Antonin intercéder pour son lieutenant, le lieutenant Ferrou, lequel est présenté gravement blessé, mourant au cours d'une scène de tri de blessés très poignante. À un autre moment, le même lieutenant reçoit des ordres, essaye de les contester. Mais il doit les exécuter, alors que visiblement il considère leur objectif comme impossible à atteindre. Alors que tout le monde croit que la guerre n'est qu'exécution stricte des ordres reçus, les hésitations, les tentatives et les atermoiements des officiers des *Fragments d'Antonin* les font devenir plus humains, plus réels, et le personnage principal en retire plus de caractère et de vitalité.

À l'inverse, en visionnant *Le Chant du loup*⁵, tout militaire se demande ce qui peut pousser le commandant d'un sous-marin nucléaire d'attaque, joué par Omar Sy, à abandonner son bâtiment pour aller essayer, à l'aide d'un petit engin propulsé et à une profondeur certainement réservée à de grands spécialistes de la plongée, de taper à la coque du sous-marin nucléaire lanceur d'engin commandé par son copain, lequel vient de recevoir l'ordre de lancer ses missiles. L'amitié entre deux hommes peut-elle à ce point primer pour que l'un s'affranchisse de ses responsabilités de commandement, c'est-à-dire ses responsabilités envers son équipage ? En plus, cela empêche de profiter de la présence d'Omar Sy pendant le reste du film... Cet exemple souligne que, pour le réalisateur, l'amitié, cœur du film, est plus importante que le réalisme. Il s'agit bien d'un choix d'écriture scénaristique pour lequel un conseiller, aussi brillant soit-il, n'a rien à dire. Il ne nuit en rien à la qualité, encore moins au succès du film.

4. Yann Collette joue magnifiquement ce capitaine qui réfléchit à ses actes et au sens de son combat malgré les contingences.

5. *Le Chant du loup* d'Antonin Baudry, sorti en 2019, avec François Civil, Omar Sy, Mathieu Kassovitz et Reda Kateb.

Dans *Le Chant du loup*, il paraît évident qu'il n'est pas possible de trouver de sous-marin à la location. Le prêt de matériel en dotation dans les armées est du ressort de la Mission cinéma, avec des décisions définitives prises parfois au plus haut niveau. Il s'appuie sur un texte réglementaire qui prévoit le coût et les modalités de remboursement de chaque prestation. L'opportunité, le prêt, doivent aussi prendre en compte le retour sur investissement en terme d'« image » de la production. Un conseiller militaire ne peut en aucun cas, dans ce domaine, se substituer à la Mission cinéma.

En quatrième axe, découlant du précédent, le conseiller militaire sera peut-être amené à utiliser son réseau de connaissances pour faire rencontrer au réalisateur et à l'équipe du film des militaires qui peuvent apporter un témoignage. Gabriel Le Bomin s'est ainsi appuyé sur des articles lus dans *Inflexions* et a rencontré plusieurs membres de son comité de rédaction. Le conseiller militaire devient alors un facilitateur, complémentaire de la Mission cinéma.

Variété et temporalité du conseil

Ces quelques exemples montrent que le conseil militaire peut porter sur des champs nombreux et différents. Ainsi *Les Fragments d'Antonin* a nécessité de travailler avec le médecin général à la retraite Louis Crocq, spécialiste des traumatismes psychiques, bien avant que les médias ne s'emparent du sujet lorsque les troupes françaises étaient déployées en Afghanistan. Ses conseils ont permis de dégager les *stimuli* qui ramènent aux fragments de mémoire du soldat Antonin. La tranchée a été creusée et équipée à titre d'exercice par les sapeurs du 13^e régiment du génie sur une parcelle périphérique du terrain de manœuvre de Valdahon, dans le Doubs. Les conseils sur le scénario et la «formation-sensibilisation» des acteurs ont été fournis par un autre officier qui s'appuyait sur sa propre expérience et le récit de camarades qui avaient été impliqués dans des combats en ex-Yougoslavie.

Pour *Capitaine Conan* (1996), Bertrand Tavernier⁶ explique qu'il a eu recours aux conseils d'un ancien d'Algérie, qui lui a notamment appris que dans l'action, « le chef, c'est celui que l'on regarde ». En effet, c'est le chef qui donne les ordres, donc au combat ses signes et ses paroles doivent être vite perçus et compris. Donc les subordonnés, dans la fiction comme dans la réalité, doivent regarder leur chef. La scène du coup de main, au cours de laquelle Conan pénètre dans

6. Voir son interview sur Youtube : « *Capitaine Conan* présenté par Bertrand Tavernier », <https://www.youtube.com/watch?v=iYl8lsQ066I>

une enceinte ennemie avant un combat dans les couloirs, rend bien l'importance de l'officier pourtant en permanence bondissant et insaisissable⁷.

Les réalisateurs et les producteurs sont donc à la recherche d'une variété de compétences, qui vont de la connaissance contemporaine de la chose militaire à une culture historique, tactique, sociologique. Rares sont les personnes qui peuvent aider sans caricaturer dans autant de domaines, parfois extrêmement techniques. Il est donc souvent nécessaire d'avoir affaire à plusieurs personnes. Pour des raisons d'indépendance, les producteurs préfèrent de plus en plus recourir à d'anciens militaires recommandés par la Mission cinéma, mais relativement indépendants de l'institution.

Mais au-delà de cette variété des compétences, il existe un calendrier de production du film, qui fait que l'intervention d'un conseiller militaire est de nature très variable. Certains producteurs ont une idée générale d'un sujet puis cherchent des exemples pour l'alimenter, et ensuite créer et rédiger progressivement leur scénario, qui n'est en général jamais définitivement figé. Le conseiller militaire peut intervenir dans la relecture de celui-ci afin d'y déceler les incohérences à caractère militaire. En amont du tournage, il peut également aider les acteurs à entrer dans la peau de leur personnage en leur donnant des explications culturelles, gestuelles ou techniques afin de donner l'illusion de professionnels devant la caméra. Sur les lieux du tournage, il vérifiera les gestes et les attitudes de chacun. Avec son expérience et sa culture personnelle, il se doit d'être un sachant pédagogue. Même si cette présence est envisageable tout au long de la création du film, le réalisateur ou le producteur ne souhaiteront peut-être pas la participation de leur conseiller durant telle ou telle phase. D'une façon générale, en fonction de la nature du film, le conseiller aura besoin d'adapter ses connaissances et ses acquis pour répondre au mieux au besoin.

En fait, le conseiller militaire aide les responsables du film à obtenir un rendu crédible, tant pour le spectateur lambda que pour le spectateur averti. Mais il doit impérativement rester dans son rôle de conseiller, ne pas entrer dans la partie création ou artistique du projet, tout en étant pédagogue pour parfois limiter les ambitions et les rêves d'images de grandes batailles de chars avec beaucoup de figurants à cheval et en costumes d'époque, cette ambition utopique reposant qu'un régiment du XXI^e siècle au grand complet, voire en partie, peut venir jouer le rôle de figurant. Les armées peuvent aider, mais doivent se concentrer sur leur mission principale : la défense du pays. Le

^{7.} Voir l'interview de Philippe Torreton dans ce numéro.

grand risque pourrait être, par ailleurs, de se transformer en porteur d'un message à faire passer obligatoirement dans le film. Le conseiller doit en plus avoir à l'esprit l'importance des contingences matérielles et financières de la production. Outre ses qualités, ses compétences techniques et humaines, il lui faut rester humble dans un monde où l'*ego* prend parfois des proportions considérables. Son apport est important, mais son absence n'empêchera pas la réalisation d'un film. Conseiller, c'est donner à la fois un vernis sérieux et le détail qui crédibilise. C'est un service qui, au bout du compte, doit bénéficier au film autant qu'aux hommes et aux femmes d'une institution malgré tout méconnue, dont il aide à relater l'histoire.

En introduction, nous avons laissé le «cher C...» se préparer à présenter *Les Fragments d'Antonin*. Alexandra Ledermann, la productrice⁸ du film, Gabriel Le Bomin, son réalisateur, Gregory Derangère, qui incarne Antonin, et Pascal Demolon, qui joue le lieutenant Ferrou, avaient fait le déplacement. Avant la projection, chacun est tendu, d'autant que c'est la première avant-première devant un public composé essentiellement de militaires. Le général auteur de la remarque matinale est présent dans les premiers rangs, placard de décos sur sa large poitrine. Après une courte présentation, la projection commence. Lorsque les lumières se rallument, «cher C...» propose un temps d'échange avec la salle. Le premier à demander la parole est le général. Il déploie son corps immense et blessé, saisit le micro qui lui est tendu : «J'ai quelques critiques à formuler, mais avant, je voudrais vous remercier. Je me reconnais dans votre film.» ↗

8. La production s'occupe du juridique, du financement et de la logistique ; le réalisateur organise le travail de prise de vue à partir du scénario.



PAULINE BLISTÈNE

CINQUANTE NUANCES D'ESPIONS

Le genre « espionnage » est certainement l'un des plus « populaires »¹ du XX^e siècle. L'une de ses particularités est de décrire un monde qui, par définition, se dérobe au regard, celui des guerres clandestines menées dans les coulisses de l'Histoire. Cette capacité figurative de la fiction lui confère une place prépondérante dans la structuration des représentations collectives. Depuis la naissance du genre pendant la Grande Guerre², romans, films et séries télévisées permettent de compenser la pénurie d'informations qui touche les activités secrètes des États. Mais alors que la fiction britannique a toujours été louée pour son caractère « réaliste »³, dévoilant les lenteurs, les luttes de pouvoir et les égarements qui caractérisent le monde clandestin, la française est, elle, réputée pour son invraisemblance et donne souvent à voir des espions brutaux, grand-guignolesques et/ou xénophobes. Tout semble avoir changé avec la sortie du *Bureau des légendes* (BDL, Canal+) en 2015. Première série sur la Direction générale de la sécurité extérieure (DGSE), elle bénéficie pour la première fois du soutien explicite du Service⁴. Louée pour son « réalisme », elle offre un point de vue dépassionné sur l'espion français, au plus près des enjeux sécuritaires contemporains. Une étude des représentations qui l'ont précédée nous fera mesurer la rupture opérée par cette série. Une attention particulière à son mode de fabrication nous permettra ensuite d'en mesurer le réalisme.



Guignols, barbouzes et idiots

Fleuve noir, SAS, OSS 117 : une recension exhaustive de toutes les collections, séries, adaptations cinématographiques et réadaptations sérielles dépasserait largement les limites de cet article, quand bien même nous nous limiterions à la seule fiction française. Un constat s'impose toutefois : l'espion français a toujours été l'objet de

1. L'auteur, souhaite remercier le ministère des Armées, et particulièrement la Direction générale de l'armement (DGA), pour son soutien financier nécessaire à ses recherches doctorales.

1. Le terme est ici employé dans sa double acception de succès commercial et d'association avec le « peuple ».
2. Nous faisons ici référence au roman de John Buchan *Les 39 marches* (1915), considéré comme le parangon du genre. L'apparition de la figure de l'espion dans la fiction littéraire précède toutefois la structuration du genre. Voir A. Dewerpe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Paris, Gallimard, 1994; L. Boltanski, *Énigmes et Complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
3. Nous pensons au maître du genre John Le Carré ou à l'œuvre de Len Deighton.
4. La série est inspirée de la vie quotidienne d'un service de la DGSE chargé des agents clandestins vivant « sous légende ».

moqueries. Caricatural et caricaturé, il tient soit du barbouze, soit de l'idiot ou du guignol incompétent, dont les réussites doivent plus au hasard qu'à un véritable professionnalisme. Sorti en 1964, *Les Barbouzes* de Georges Lautner situe pour très longtemps la figure de l'espion français dans le registre du ridicule, que rappellent les multiples surnoms⁵ dont est affublé le personnage de Francis Lagneau (Lino Ventura), mandaté par le gouvernement français pour récupérer des secrets nucléaires. Impossible de ne pas mentionner Philippe Boulier (Jean Reno), officier de la DGSE sexiste et xénophobe, héros de la comédie *L'Opération Corned Beef* de Jean-Marie Poiré (1991), qui réactualise la figure de l'agent secret français clownesque dans toute son incompétence et sa suffisance. Le tableau serait incomplet sans Hubert Bonisseur de La Bath, personnage mythique des films *OSS 117*⁶, interprété avec talent par Jean Dujardin, qui déclare « aimer se beurrer la biscotte »⁷ et ne cache pas son admiration pour le président de la République dont il distribue la photo dans les rues du Caire : « C'est notre Raïs à nous. C'est M. René Coty. Un grand homme. Il marquera l'Histoire. Il aime les Cochinchinois, les Malgaches, les Marocains, les Sénégalais... C'est donc ton ami. Ce sera ton porte-bonheur⁸. »

Dernière-née de cet imaginaire prolixe, la très humoristique série *Au service de la France* (Arte, 2015 - en production) raconte les nombreuses déconvenues dans la France du général de Gaulle d'un apprenti agent du Service de documentation extérieure et de contre-espionnage (SDECE), André Merlaux (Hugo Becker), confronté à une bureaucratie plus que kafkaïenne et à l'incompétence de ses collègues bardés de tous les travers imaginables en matière de racisme et de sexe, qui suspendent toute activité, aussi importante soit-elle, à l'annonce du « pot » quotidien. À l'occasion de l'une des nombreuses séquences cultes, l'agent Moulinier (Bruno Paviot), spécialiste de l'Afrique, s'adresse ainsi à une délégation du Dahomey venue réclamer l'indépendance de son pays : « Qui vous a appris à lire, à écrire ? Qui vous a appris à parler une vraie langue ? Qui vous a donné une vraie religion ? Eh oui, la France ! » Et lors d'un module de formation précédant un départ en Algérie, l'agent Jacky Jacquard (Karim Barras) reprend la nouvelle recrue : « Merlaux, dans un contexte terroriste, il faut considérer une femme comme un individu ! » Louée pour son humour et la très grande qualité de ses dialogues, cette parodie,

5. « Petit Marquis », « Chérubin », « Talons rouges », « Falbala », « Belles manières », « Requiem »...

6. À l'heure où nous écrivons ces lignes, deux films sont déjà sortis : *OSS 117 : Le Caire nid d'espions* (Michel Hazanavicius, 2006) et *OSS 117 : Rio ne répond plus* (Michel Hazanavicius, 2009). Un troisième *opus* est actuellement en préparation. Ces films sont bien entendu inspirés du très grand succès de la paralittérature créée en 1949 par Jean Bruce et reprise, à sa mort en 1963, par sa femme Josette Bruce.

7. *OSS 117 : Le Caire nid d'espions*.

8. *Ibid.*

qui rappelle par beaucoup d'aspects *OSS 117* (les deux partagent le même scénariste), en dit également beaucoup sur les lourdeurs bureaucratiques qui touchent le renseignement.

¶ *Le Bureau des légendes* ou l'ordinaire du renseignement

Après les frasques de ces personnages bigarrés, rarement éclipsées par quelques figures plus classiques⁹, la froideur de Malotru, personnage central du *Bureau des légendes*, tranche. Dès sa diffusion en 2015, la série d'Éric Rochant impose en effet un nouveau style de l'espion : sérieux, modeste et surtout fin connaisseur des dossiers.

BDL s'illustre d'abord par l'austérité de l'univers montré au téléspectateur : un grenier mansardé du boulevard Mortier où des femmes et des hommes très concentrés travaillent, de jour comme de nuit, à la protection des intérêts français. L'apparente normalité de cet univers bureaucratique, dont le quotidien est rythmé par les déjeuners à la cantine, les pauses-café, les histoires d'amour entre collègues, les anniversaires ou les pots de départ à la retraite, est redoublée par la typologie on ne peut plus ordinaire des personnages principaux. Nul physique avantageux, nul accessoire ou voiture ostentatoire : le nouvel espion français est avant tout un fonctionnaire, en apparence inoffensif, qui passe inaperçu dans son costume de confection.

Mais les aptitudes exceptionnelles de certains, que l'on devine à mesure que la trame narrative se déploie, les rapprochent plus du surdoué ou du super-héros que du citoyen lambda. Tous portent des noms de code inspirés des insultes du capitaine Haddock. Tous ont suivi un entraînement rigoureux et mènent une double voire une triple vie. L'extraordinaire avance masqué, sous les banals habits d'employés de bureau. Dans la première saison, Guillaume Debailly/Paul Lefebvre/Malotru (Mathieu Kassovitz) explique les efforts qu'il a dû fournir avant d'être envoyé en Syrie pendant six ans : « J'ai dû passer l'agrég de français pour être sûr d'être pris au lycée français de Damas, et j'ai dû apprendre l'arabe en un an. » En plus de maîtriser parfaitement le persan, Marina Loiseau/Phénomène (Sara Giraudeau), la jeune recrue du service désignée pour une longue mission en Iran (saisons 1 et 2), doit parvenir à se faire embaucher à l'Institut de physique du globe afin d'être repérée par un célèbre

9. Nous pensons aux deux directions prises par le film d'espionnage français au tournant des années 2000. La première est inspirée du film d'action américain : *Agents secrets* (2004) de Frédéric Schoendoerffer et *Secret Défense* (2008) de Philippe Haïm sont tous les deux des échecs du point de vue de la critique et du public. Plus proche du thriller ou du film noir, une seconde direction est un peu mieux reçue par le public : *Éspion(s)* (2009) de Nicolas Saada et plus récemment *La Mécanique de l'ombre* (2016) de Thomas Kruithof.

sismologue iranien susceptible de l'associer à un projet de recherche sur le nucléaire. Ses compétences exceptionnelles sont de nouveau mises à profit dans la saison 3 lors d'une mission très périlleuse en Azerbaïdjan, puis dans la saison 4, dans laquelle elle est chargée d'infiltrer les pirates informatiques russes lors d'un vrai/faux séjour de recherche à l'Institut Boulgakov de Moscou. Enfin, dans la saison 4, on ne peut qu'être impressionné par les capacités des jeunes informaticiens de la direction technique, au premier rang desquels César/Pacemaker (Stefan Crépon), qui livrent une cyber-bataille acharnée aux hackers russes et défient le Service fédéral de sécurité de la Fédération de Russie (FSB) lors d'une opération très délicate.

Les talents exceptionnels des personnages s'accompagnent d'une extrême particularité du milieu, qui est progressivement dévoilé au téléspectateur. Une série de procédés scénaristiques et de dialogues, souvent très appuyés, familiarise graduellement celui-ci à l'étrangeté du monde du renseignement. Noms de code, direction des opérations et missions clandestines font irruption au détour d'un banal déjeuner entre collègues. L'arrivée de la Dr Balmès, psychologue, engagée pour s'occuper des espions à leur retour de mission, est l'occasion d'une longue séquence pédagogique sur les us et coutumes imposés par le « secret défense » : interdiction d'entrer dans l'enceinte du service avec un téléphone ou une tablette, ménage effectué par les employés eux-mêmes, armoire protégée par un code, obligation de broyer tous les documents sensibles dans la « choucrouteuse », suspicion permanente vis-à-vis du monde extérieur structurant les rapports entre employés, « droit d'en connaître »...

Le secret et la méfiance, qui organisent le quotidien des officiers de renseignement, façonnent un certain rapport au langage et au savoir, parcellaire et énigmatique pour « celui qui n'en est pas », et qui dénote, pour reprendre les termes du créateur de la série, une certaine « maîtrise de l'implicite »¹⁰. Au début de la saison 4, un échange entre Marc Lauré (Gilles Cohen), directeur du renseignement, et Marcel Gaingouin (Patrick Ligardes), directeur des opérations, au sujet de la politique du Service vis-à-vis des djihadistes français de retour sur le territoire national, est l'occasion de rappeler la particularité de « l'épistémologie clandestine »¹¹ : « Donc ma question c'est plutôt, s'il ne nous échappe pas, qu'est-ce qu'on fait de lui ? Question légitime... / C'est une question à poser au directeur général. / Elle ne me répondra pas. / Si elle ne te répond pas, tu as ta réponse. »

^{10.} L'intérêt qu'Éric Rochant porte à l'univers du renseignement serait lié au rapport particulier que le milieu entretiendrait avec le langage, une question qui fascine le créateur de la série, amoureux de la philosophie contemporaine du langage. Voir l'entretien « Éric Rochant, agent double », *Philosophie magazine*, avril 2019.

^{11.} Nous empruntons cette formule à l'historien Alain Dewerpe, *op. cit.*

L'espion est celui qui sait interpréter les non-dits. Il navigue dans un univers de signes en apparence anodins, mais qui revêtent une signification particulière dans le monde clandestin défini par des codes, faux-semblants, mensonges et fictions. Il est celui qui dévoile une signification cachée, un excès de sens, il est l'homme du doute permanent quant à la « réalité de la réalité »¹².

Enfin, les séquences dans le monde, qui se font plus nombreuses à partir de la saison 2, rappellent les risques inhérents au métier. Les espions sont les premiers exposés au danger en raison de leur existence sous légende. Mais personne n'est épargné par la guerre secrète, pas même les « veilleurs »¹³ ou les analystes : régulièrement envoyés sur différents terrains d'opérations, ils en reviennent rarement indemnes. Dans la saison 2, Raymond Sisteron (Jonathan Zaccäï), capturé par un chef djihadiste de l'État islamique, se fait amputer d'un pied à la frontière irako-syrienne. Dans la saison 3, le mythique directeur du Bureau des légendes, Henri Duflot (Jean-Pierre Darroussin), est tué lors d'une mission de sauvetage qui tourne mal en Syrie. Et même Artus, l'analyste incarné par Jonas Maury, visiblement plus habitué aux pauses sandwichs derrière son ordinateur, est entraîné, en tandem avec un membre du Service Action, dans une course effrénée pour sauver sa vie au Mali puis en Syrie après avoir été envoyé en Turquie pour remonter la trace d'un terroriste français (saison 4). Les échecs, mais aussi les victoires de ces hommes de l'ombre seront toujours gardés sous silence car, comme le déclare l'ancien directeur du Service lors de l'oraison funèbre en l'honneur d'Henri Duflot : « L'ombre est notre domaine, notre amie, dans la victoire comme dans la défaite » (saison 3).

¶ Une série « réaliste » ?

Le « réalisme », au sens non philosophique de ressemblance avec la réalité¹⁴, est certainement ce que l'équipe du *Bureau des légendes* a tenté d'atteindre, ce dont témoigne une certaine attention aux détails¹⁵ et à la particularité du monde du renseignement que la série restitue avec justesse. La bonne disposition de la DGSE à collaborer avec Éric Rochant, rapprochement inédit dans l'histoire du renseignement

12. Nous reprenons ici la formule de Luc Boltanski, *op. cit.*

13. Un veilleur est le point de contact du clandestin sous légende déployé à l'étranger. Les échanges se font le plus souvent sous l'apparente banalité d'une conversation Skype. Il est à la fois son officier traitant et son confident.

14. C. Diamond, *L'Esprit réaliste. Wittgenstein, la philosophie et l'esprit*, Paris, PUF, 2004.

15. Nous pensons, par exemple, au réalisme du décor. Voir à ce sujet l'article très détaillé de L. Lutaud « La DGSE, meilleur agent infiltré au *Bureau des légendes* », *Le Figaro*, 14 mai 2017.

français¹⁶, laisse présager une certaine crédibilité du discours sériel. Mais on peut toutefois objecter une certaine invisibilité de l'activité principale du Service : la production de renseignements pour aider à la prise de décisions en haut lieu¹⁷. À l'exception de quelques séquences dans la saison 3, au cours desquelles le personnage d'Artus figure un analyste en quête obsessionnelle d'une information, et de la scène où Sisteron (Jonathan Zaccâï), en territoire irakien tout juste libéré par les Kurdes, collecte nombre de documents ayant appartenu à l'État islamique, les différentes étapes du « cycle du renseignement »¹⁸ ne sont pas rendues visibles dans la série.

De surcroît, le Bureau des légendes paraît particulièrement isolé dans l'environnement bureaucratique et stratégique français. S'il a peu de contact avec le reste de la DGSE en raison de l'extrême sensibilité de sa mission et de l'impératif de cloisonnement qui s'impose à lui, il n'est pas du tout intégré à la « communauté du renseignement » française et n'échange presque jamais avec les autres services de l'Hexagone, à l'exception notoire d'une timide apparition de la Direction générale de la sécurité intérieure (DGSI) dans la saison 2. Cet isolement au plan national est compensé par de nombreux liens avec les services étrangers (américains, syriens, russes), au risque de faire du Bureau leur point de contact privilégié, sinon le point d'origine des tensions interservices. Vase clos du renseignement français dont l'autonomie ne cesse d'étonner¹⁹, les habitants du grenier mansardé semblent plus occupés à gérer des crises qu'ils ont eux-mêmes générées qu'à la réelle protection des intérêts français.

Ainsi, le « réalisme » du *Bureau des légendes* réside plus dans ses répercussions sur la réalité, c'est-à-dire dans son insertion naturelle dans l'univers stratégique contemporain, que dans une ressemblance mimétique²⁰ avec la véritable DGSE. Cette influence du *BDL*, qui a figé les représentations collectives et l'imaginaire du renseignement français de façon durable, s'explique d'abord par le mode de fabrication de la série. Pour la première fois, une fiction sérielle française bénéficie

16. Signalons toutefois la précédente collaboration entre la DGSE et l'équipe du film de Philippe Haïm *Secret Défense* (2008), plus limitée et surtout peu ébruitée.

17. Si la période post-11-Septembre a vu l'émergence d'un certain consensus autour du fait que le renseignement était un outil de réduction de l'incertitude, les chercheurs en *Intelligence Studies* et les praticiens ne s'entendent toujours pas sur une supposée essence ou définition du renseignement. Voir P. Blistène et B. Oudet, « Renseignement et surveillance », *L'Enjeu mondial*, Paris, Presses de Sciences Po, 2018.

18. Le « cycle du renseignement » correspond à la transformation des informations brutes collectées en renseignement et à leur mise à disposition des utilisateurs (politiques, militaires). Cinq grandes étapes sont généralement distinguées : l'orientation, la collecte, le traitement, l'analyse et la dissémination. Voir S. Kent, *Strategic Intelligence for American World Policy* (1949), Princeton University Press, rééd. 1966.

19. Y. Trotignon, *Politique du secret. Les Éclaireurs*, Paris, PUF, 2018, chapitre 1.

20. Nous reprenons ici la distinction entre représentation mimétique et esthétique effectuée par Roland Bleiker dans son article « The Aesthetic Turn in International Political Theory », puis développée dans son livre *Aesthetics and World Politics*, Londres, Palgrave MacMillan, 2009.

de l'aide explicite d'un service de renseignement réputé pour son opacité. Parmi les motivations de celui-ci, la volonté de changer la figure de l'espion français, qui atteste du pouvoir que les films et les séries peuvent avoir sur la structuration des représentations collectives. Une proximité mise en avant de façon très habile pendant la campagne marketing qui a précédé la sortie de la première saison et rappelée à chaque occurrence. Jamais totalement explicitée, cette collaboration fait naître nombre d'attentes et d'interrogations : une authenticité du discours sur le renseignement jusqu'alors jamais atteinte, ainsi que la peur d'être face à une œuvre de commande, voire de propagande.

Le succès de la série s'explique ensuite par son inscription explicite dans le contexte sécuritaire et politique du moment. À l'heure où nous écrivons ces lignes, les quatre saisons diffusées ont abordé les dossiers les plus sensibles de la scène internationale contemporaine : le nucléaire iranien (saisons 1 et 2), le terrorisme djihadiste et l'État islamique (saisons 2, 3 et 4), la cyberguerre et la menace russe (saison 4). En approchant toutes ces questions du point de vue du Bureau des légendes, autrement dit de la cellule clandestine de la DGSE, et de ses quelques opérations montées avec le Service Action, la série rend visible la guerre clandestine que se livrent les espions internationaux. Elle replace du même coup l'action du Service, et donc du renseignement français, au cœur de l'État, ce dont témoigne l'accès direct du BDL au président de la République montré dans la première saison. On regrettera tout de même l'isolement du BDL souligné plus haut, ainsi que l'absence de l'ensemble des acteurs de la sécurité et de la défense français.

Enfin, la portée de la série s'explique par l'asymétrie informationnelle qui caractérise le monde du renseignement. La très faible quantité de données disponibles sur les activités clandestines de l'État est pour ainsi dire compensée par l'abondance de fictions appartenant au genre de l'espionnage. Au sein de cet imaginaire prolixe, où cohabitent des représentations plus ou moins grotesques, l'apparent réalisme du *Bureau des légendes* impose la série comme une référence incontournable de la conversation démocratique. Cette figuration de l'action clandestine de l'État intervient au moment précis où le rôle des services de renseignement français est ardemment débattu sur la place publique. Les bouleversements de l'environnement sécuritaire, en particulier la vague d'attentats terroristes djihadistes à partir de janvier 2015, et les nombreuses réformes de la communauté du renseignement qui la précèdent et la suivent²¹, ont imposé le monde

²¹. Nous pensons aux réformes des années 2013 mises en place après les attentats perpétrés par Mohammed Merah, suivies par celles de 2015 et 2016.

du secret au centre de la sphère publique. D'abord succès critique, *Le Bureau des légendes* est progressivement devenu un véritable phénomène de société, en raison d'une demande accrue d'informations sur les activités réelles des services français, au premier rang desquels la DGSE et la DGSI. *BDL* est désormais un passage obligé de toute discussion, publique ou privée, sur ces sujets ; elle met en contact praticiens et citoyens ordinaires et fournit un langage commun aux initiés comme aux non-initiés. ■

PHILIPPE ROUSSELOT

FORCES SPÉCIALES DANS LES SALLES OBSCURES

« Il s'agit d'une guerre d'un autre genre. Ancienne dans ses origines, elle est nouvelle dans son intensité. C'est une guerre de guérilleros, de subversifs, d'insurgés, d'assassins ; une guerre d'embuscade plus que de combat ; d'infiltration plus que d'agression ; on y cherche la victoire en diminuant et en épousant l'ennemi plutôt qu'en l'affrontant. [...] Elle se nourrit d'insécurité économique et de troubles ethniques. Cette guerre nécessite, là où nous devons la contrer, une toute nouvelle stratégie, un tout nouveau genre de forces et, en conséquence, un tout nouveau genre de formation militaire »

J.F. Kennedy (*Special Message to Congress on Urgent National Needs*, 6 juin 1962)

Les forces d'opérations spéciales sont entrées au panthéon du cinéma depuis de nombreuses années. Les dernières productions les montrent sous un jour banalisé. Qu'elles soient au centre du scénario ou qu'elles en agrémentent quelques scènes d'action, elles répondent à une attente du public qui les « reconnaît » sans peine dans leur spécificité. Pour les scénaristes, elles représentent la figure centrale de la guerre moderne, et un profil idéal de l'héroïsme et de l'excellence.

Pour parvenir à cette rencontre entre une spécialité militaire et le cinéma, un long parcours a été nécessaire. Cette brève étude montre comment le cinéma a toujours su coller à la réalité des forces spéciales tout en travaillant à la création d'un mythe cinématographique. La contribution française en la matière est minoritaire. François Truffaut l'avait noté déjà : « Les films de guerre sont une spécialité hollywoodienne¹. » Si les cinéastes nationaux sont peu nombreux, le public français a toujours été fidèle au cinéma de guerre américain. Grâce à lui, il s'est forgé une image extérieure des opérations spéciales. Il est révélateur que lorsqu'une récente campagne médiatique a voulu présenter au public la nature et les missions du Commando Hubert, il a été qualifié de *Navy Seals* français. Une comparaison qui doit l'essentiel de son efficacité au cinéma.

Le temps du Vietnam

La présence, puis l'omniprésence des forces d'opérations spéciales au cinéma s'est imposée progressivement, en trois étapes : la guerre du Vietnam, la libération des otages américains en Iran en 1980 et, enfin, le 11 septembre 2001.

1. F. Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

Les forces spéciales modernes sont nées discrètement aux États-Unis en 1952, sous la forme des *Green Berets* ou *Special Forces*². À contre-courant de la doctrine militaire du moment, ces *Special Forces*, créées par une poignée de vétérans des services spéciaux de la Seconde Guerre mondiale, se destinent à mener une guerre derrière les lignes ennemis, soit sous la forme d'un soutien à une guérilla, soit sous celle d'unités dispersées devant agir dans le dos des forces soviétiques en cas d'invasion de l'Europe occidentale. Dans le milieu militaire, l'innovation ne prend pas. Marginales, elles semblent destinées à végéter lorsque Kennedy les prend sous sa protection personnelle et fait de la guerre spéciale son nouveau modèle stratégique³. Non content de les imposer au monde militaire, il les dépêche au Vietnam dès 1961. Les *Special Forces* y jouent le rôle de conseillers militaires. Dans la pratique, elles investissent l'arrière-pays, s'installent dans les villages et, avec les partisans qu'elles recrutent, y mènent une guerre secrète contre les unités du Vietminh.

Surentraînées dans les domaines du sabotage, du coup de main, de la subversion, de la guerre psychologique et du soutien aux populations, ces unités hors normes attirent l'attention du public et suscitent un immense engouement. Le *1st Special Forces Group*, pourtant protégé par le secret, est crédité au générique du film de Samuel Fuller *Merrill's Marauders* (1961) pour ses figurants. Le chant de cohésion *Ballad of the Green Berets* devient un tube en 1966 sur une musique d'Ennio Morricone, bientôt suivi de *He wore the Green Beret* de Nancy Ames, à grand renfort de produits dérivés. Durant la première période de la guerre du Vietnam, les *Green Berets* sont le « symbole majeur de l'héroïsme vu par la culture populaire de la société américaine »⁴. Sur l'initiative insistante de Bob Kennedy, l'écrivain Robin Moore suit leur entraînement et part vivre avec eux au Vietnam. Son ouvrage, publié en 1965, est un best-seller⁵.

2. À vrai dire, le concept de forces spéciales est né durant la Seconde Guerre mondiale. Quelques unités se sont couvertes de gloire en inventant la guerre spéciale, qu'il s'agisse des Spécial Air Service (SAS) ou du *Long Range Desert Group* (LRDG) britanniques, du Bataillon 101 ou des *Jedburgh* américains, de leurs homologues français, polonais et même allemands. Cependant, le cinéma n'a pas été généreux avec ces soldats d'un genre nouveau. En vingt-cinq ans, quelques films comme *Le Bataillon du ciel* (Alexandre Esway, 1947), *I sette dell'Orsa maggiore* (Duilio Coletti, 1953), *Commando à Rhodes* (Lewis Milestone, 1953), *They Who Dare* (Lewis Milestone, 1954), *The Cockleshell Heroes* (José Ferrer, 1955), *Le Pont de la rivière Kwai* (David Lean, 1957), *Les Canons de Navarone* (J. Lee Thompson, 1961), *Un taxi pour Tobrouk* (Denys de La Patellière, 1961), *Merrill's Marauders* (Samuel Fuller, 1961), *Tobrouk, commando pour l'enfer* (Arthur Hiller, 1966), *Le Cinquième Commando* (Henry Hathaway, 1971) retracent des actions de guerre spéciale – sabotages, exfiltrations –, mais sans parvenir à en faire un genre ni à scénariser la notion d'opération spéciale. On observe que les films américains ont pour la plupart mis en scène des commandos britanniques et non américains. Le seul film qui traite des commandos de l'OSS américain est le récent *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), qui ne correspond, du reste, à aucune réalité historique. Il n'y a pas de film sur les unités d'Otto Skorzeny ni sur les *spetsnaz* russes de la Seconde Guerre mondiale.

3. Kennedy, travaillé par les enjeux stratégiques et la nouvelle carte conflictuelle du monde, fixe le cadre de sa pensée devant le Congrès. Voir la citation en tête de cet article.

4. W.C. Cockerham, «Green Berets and the Symbolic Meaning of Heroism», *Urban Life*, 8, 1979, p. 111.

5. Dans sa dernière édition : R. Moore, *The Green Berets*, Mass Market Paperback, 2002.

Une nouvelle mythologie est née. John Wayne propose aux *Special Forces* de réaliser un film à leur gloire en s'inspirant directement du livre de Moore. *The Green Berets* sort en salles en 1968. C'est le premier *opus* consacré aux forces spéciales. Hélas pour elles et pour John Wayne, la désillusion est cruelle. Non seulement le film n'est pas un chef-d'œuvre, mais son tournage a commencé alors même que la société américaine s'oppose de plus en plus à l'expédition vietnamienne. L'époque au cours de laquelle les petits Américains recevaient un béret vert pour Noël est passée. Sa sortie est un échec. La critique, révoltée, lui reproche d'être un film de propagande. Très encadré par le Pentagone, qui lui fit refaire son scénario, John Wayne bénéficia d'un soutien complet des *Special Forces*. Son film est sans doute le seul dans lequel se sont un jour reconnus les *Green Berets*.

En dépit de son insuccès auprès des critiques, *The Green Berets* installe dans l'esprit public, et dans celui d'Hollywood, deux stéréotypes appelés à durer : le béret vert devient le parangon du héros américain pris dans la tourmente ; la guerre du Vietnam, qu'il s'agisse d'un juste combat ou d'une aventure honteuse, s'incarne en lui.

Dix ans plus tard, lorsque le cinéma américain décide de raconter ce conflit, ces deux clichés sont indépassables. Témoin le chef-d'œuvre de Michael Cimino, *Voyage au bout de l'enfer* (*The Deer Hunter*, 1978) : trois volontaires répondent à l'appel du drapeau ; après une série d'épreuves cruelles, le personnage principal, incarné par Robert de Niro, s'en revient dans sa ville natale ; il y apparaît alors dans le bel uniforme des *Green Berets*. Ce passage est d'autant plus intéressant que rien jusqu'alors ne le laissait présager et qu'il ne donne lieu à aucun commentaire. Pour le public américain tout comme pour le scénariste, un héros aussi dramatiquement courageux ne pouvait être que des *Special Forces*. L'assimilation entre cet uniforme et le désastre vietnamien allait de soi. Les deux clichés fixés par John Wayne, qui ne manqua pas de féliciter Cimino, fonctionnent pleinement.

Un an plus tard, en 1979, un autre chef-d'œuvre réserve une place de choix aux *Special Forces* : *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. Le personnage interprété par Marlon Brando est directement inspiré par le colonel Robert B. Rheault, qui dirigeait le 5th *Special Forces Group* en 1969 et qui avait été arrêté pour meurtre. L'affaire avait défrayé la chronique⁶ et diffusé auprès du public la formule euphémistique « *terminate with extreme prejudice* » (c'est-à-dire « abattre »), abondamment reprise dans le film. Cette affaire n'avait pas amélioré le renom déclinant des *Special Forces*, désormais assimilées aux cruautés exercées par les forces américaines sur la population ou sur les prisonniers.

6. *The Green Beret Affair* a suscité une abondante littérature journalistique ou académique.

Coppola est allé très loin dans sa méditation en traçant le chemin qui mène de la guerre conventionnelle, qui n'assume pas sa cruauté, à la guerre spéciale, qui s'installe « au cœur des ténèbres ». Le commandant chargé par la CIA d'exécuter le colonel fou, lui-même membre des forces spéciales, explique longuement ce que représente le choix des *Special Forces* pour un officier américain : celui d'une vocation militaire poussée à l'extrême et d'une carrière brisée⁷. Arrivé au terme de son périple, il découvre une unité fantomatique et délirante de *Green Berets* qui ont choisi d'imiter la violence aveugle et sans limite que des unités Vietminh exercent sur les populations. Le *Green Beret* a un double visage : irrémédiablement associé à la « sale guerre », il va au bout de son destin de héros. Même s'il incarne le mauvais visage de l'Amérique, il incarne l'Amérique. Il est assassin et soldat⁸. Cette vision, parfaitement bien comprise du public américain, avait pour l'essentiel échappé au public français.

Après le désastre vietnamien, les *Special Forces* vécurent une période cruelle. Les effectifs furent drastiquement réduits, leur emploi fut suspendu. Les armées conventionnelles, trop heureuses de faire porter à ces hommes la part sombre du métier militaire, leur faisaient payer le prix fort pour les éliminer du circuit des opérations. Ce rejet fut illustré, en 1982, dans un film mythique : *Rambo*, de Ted Kotcheff. Le destin du *Green Beret* n'y est pas moins tragique que dans les films précédents. Revenu au pays, le voici victime d'insupportables humiliations de la part de compatriotes oubliieux des sacrifices endurés « là-bas ». Confondre un vétéran avec un clochard ne les dérange pas. Mais très vite la bête de guerre se révèle telle qu'elle est. Son ancien chef, toujours en service et le béret vert vissé sur la tête, apparaît rapidement pour expliquer aux policiers qui le traquent qu'ils vont tous mourir (« *You're not hunting him... he's hunting you* »). Dans ce film étonnant, Rambo transforme une petite bourgade rurale en un nouveau Vietnam. Dans une réplique restée fameuse, « tu la veux ta guerre ? », il se révèle comme un monstre dont le créateur, l'Amérique, a perdu le contrôle.

Ces trois célèbres films aux tonalités si différentes ont installé le *Green Beret* dans l'imaginaire du cinéma américain. Cet homme de la jungle et de la contre-insurrection est admirable et pathétique. Il véhicule avec lui la dimension romantique du soldat défait dans l'honneur. La vocation de ce personnage dramatique est de briser les

7. Ce qui correspond tout à fait à la réalité de l'époque.

8. Voir le poignant dialogue à la fin du film entre le commandant et le colonel, dans lequel chacun rivalise pour avoir le mot de la fin : « Are you an assassin? / I am a soldier. »

codes et de passer de l'autre côté⁹. Pour le public, sa présence à l'image n'appelle pas de précision ou de commentaire. *The Deer Hunter* et *Rambo* entretiennent également une dimension sociale. Tous les héros sont issus de l'Amérique laborieuse et ouvrière, ce qui n'a pas échappé aux critiques les plus avisés¹⁰. *Rambo*, succès planétaire, fut détesté par les militaires plus encore que par les critiques.

Le temps des otages

Pendant que ces trois films remplissent les salles du monde entier¹¹, la doctrine d'emploi des forces d'opérations spéciales connaît un profond revirement. Après les prises d'otages de Munich, d'Entebbe, de Mogadiscio et de Djibouti, les Américains se sentent pris au dépourvu. Ils créent au sein des forces spéciales une nouvelle unité, distincte des *Green Berets*, et inspirée des SAS britanniques, du GIGN français et du GSG9 allemand : la *Delta Force*. En novembre 1979, des diplomates américains sont pris en otage en Iran. En avril 1980, l'opération de libération *Eagle Claw* est lancée. Elle fut menée par la toute jeune *Delta Force*. Curieusement, son échec retentissant ne porta pas préjudice à ces soldats d'un type nouveau.

Le cinéma s'en saisit à travers une série de films de série B, les *Delta Force I*, *II* et *III*, réalisés à partir de 1986 par Menahem Golan et interprétés par un acteur tout en muscles, Chuck Norris. Au-delà des vives réactions de la critique face à ces films bâclés, ils rencontrèrent un succès immense et durable en salles. Fidèlement inspirées de l'opération *Eagle Claw* ou du raid israélien sur Entebbe, ces *opus* (le suivant étant régulièrement plus mauvais que le précédent) imposèrent de nouveaux stéréotypes. Le *Delta Force*, tueur de terroristes à forte ascendance moyen-orientale, ne se pose guère de questions. Le racisme débridé dans lequel le cinéaste fait évoluer son personnage se retrouve quasiment dans tous les films ultérieurs, y compris sous les signatures les plus illustres¹². Le terroriste ou l'insurgé obéissent à la même dramaturgie filmique que les Indiens des westerns : pour un *Special Operator* tué, on ne compte pas le nombre de sadiques et de

9. Cette explication au début d'*Apocalypse Now* : « Walt Kurtz was one of the most outstanding officers this country has ever produced. He was a brilliant and outstanding in every way and he was a good man too. Humanitarian man, man of wit, of humor. He joined the Special Forces. After that his ideas, methods have become unsound... unsound. »

10. Sur ce sujet, élargi au cinéma de guerre en général : P. Keeton, P. Scheckner, *American War Cinema and Media since Vietnam: Politics, Ideology, and Class*, Springer, 2013.

11. Totalement oubliés aujourd'hui, il faudrait citer *The Born Losers* (T. C. Frank, 1967), qui retrace les aventures d'un Indien ancien bérét vert, qui mate une troupe de *Hells Angels*, et, sur le même thème, *Chrome and Hot Leather* (Lee Frost, 1971). Ces deux films reprennent à leur compte le mythe du *Green Beret* en défenseur des innocents, capable d'une violence extrême et tranquillement administrée. Ils sont aussi enracinés dans l'Amérique pauvre.

12. Sur le racisme : P. Conesa, *Hollywar : Hollywood, arme de propagande massive*, Paris, Robert Laffont, 2018.

fanatiques, souvent musulmans, toujours basanés, qui trépassent sous les rafales infaillibles d'un héros couvert de sang mais résolument « *hard to die* ». Le film *Navy Seals* (Lewis Teague, 1990) est tout aussi caricatural. L'islam est l'ennemi manifeste et le *Special Operator* est le bouclier de l'Amérique¹³. Toute la production à venir des *Special Forces Movies* suivra cette pente facile.

Le virage du 11-Septembre

Le genre connaît un virage décisif après le 11-Septembre. Les forces d'opérations spéciales furent les premiers héros de guerre contre les talibans. À l'issue de la bataille de Kaboul et de Tora Bora, leur renom est tel que la seule statue à être érigée au pied du mausolée des tours jumelles à New York représente un membre des forces spéciales (*America's Response Monument*). Ce témoignage de gratitude illustre le fait qu'il n'est plus le soldat des guerres perdues, mais le vecteur de la juste vengeance. Dans les années suivantes, les *Special Operations Movies* se déroulent en Afghanistan, en Irak, en Somalie, en ex-Yougoslavie, en Libye, suivant au plus près les pérégrinations réelles des militaires américains. Comme le fait remarquer Jeremy Scahill, qui leur a consacré un ouvrage bien connu, « le monde est leur champ de bataille »¹⁴.

Pour s'en tenir à quelques exemples :

- Somalie : *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) et *Captain Phillips* (Paul Greengrass, 2013);
- Afghanistan : *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012), *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013), *12 Strong* (Nicolai Fuglsig, 2018);
- Libye : *Patriot Games* (Philip Noyce, 1992), *13 Hours* (Michael Bay, 2016) et *G.I. Jane* (Ridley Scott, 1997);
- Irak : *Three Kings* (David O. Russell, 1999), *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014) et *The Wall* (Doug Liman, 2017);
- Nigeria : *Tears of the Sun* (Antoine Fuqua, 2003);
- Congo : *SEAL Team Eight: Behind Enemy Lines* (Roel Reiné, 2014);
- Corée du Nord : *Behind Enemy Lines II: Axis of Evil* (James Dodson, 2006);
- Bosnie : *American Renegades* (Steven Quale, 2017);
- Panama : *Basic* (John McTiernan, 2003);
- Guerre contre les narcos : *Act of Valor* (Mike McCoy, 2012), *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015), *Sicario, Day of the Soldado* (StSomalie : *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) et *Captain Phillips* (Paul Greengrass, efano Sollima, 2018), *Behind Enemy Lines: Colombia* (Tim Matheson, 2009).

13. W. L. Blizek, *The Continuum Companion to Religion and Film*, A&C Black, 2009, p. 178 et suivantes.

14. J. Scahill, *Dirty Wars: The World is a Battlefield*, Nation Books, 2013.

En l'espace de quelques années, le nouveau visage du héros militaire se dessine. Le béret vert américain disparaît du cinéma et sans doute de l'imaginaire américain. Desservi par le tragique de la guerre du Vietnam, il servait de miroir à une société angoissée par ce qu'elle faisait aux autres. Le nouveau héros sert de miroir à une société angoissée par ce que d'autres lui font. Le *Ranger*, le *Delta Force*, le *Navy Seal*, est un soldat augmenté, technicien, parachutiste en haute altitude, tireur d'élite et doté de matériels de pointe¹⁵. Ce soldat de nouvelle génération est un tueur froid, mais jamais solitaire : tous les scénarios mettent en valeur une équipe unie à la vie à la mort¹⁶. Une avalanche de films lui est consacrée. Il n'est pas douteux, sur ce point, que le cinéma suit l'évolution de l'esprit public plus qu'il ne le devance. Ce « *National Security Cinema* »¹⁷ produit moins des films de guerre que des films de menace.

Qu'elles soient de seconde catégorie ou dotées de moyens considérables et disposant d'acteurs de renom, ces productions de *blockbusters* parlent au public et sont à son écoute. La partition binaire du monde entre les forces d'opérations spéciales et les terro-pirato-narcotraiquants est devenue intangible. Comme le fait remarquer un *Navy Seal* à un taleb dans *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) : « Je suis une mauvaise nouvelle¹⁸. » Le profond patriotisme des *Green Berets Movies*, ouvert au doute et à la douleur, cède la place à un chauvinisme que dialogues et scénarios arrivent rarement à tempérer. « Pour Dieu et le pays » est la dernière consigne que donne le chef des *Navy Seals* à son équipe avant d'investir la maison de Ben Laden dans *Zero Dark Thirty*.

Il n'a pas échappé aux producteurs que l'opérateur des forces d'opérations spéciales est le héros des jeux vidéo les plus populaires. Les jeux dits *First Person Shooter*¹⁹ jouent un rôle essentiel dans l'appropriation par le public (pas nécessairement juvénile) des méthodes et de la vie des membres des forces d'opérations spéciales. *Call of Duty* et *Medal of Honor*, conséquences directes du 11-Septembre, sont les deux plus célèbres en la matière. Générant des milliards de dollars de chiffre d'affaires, largement soutenus par le Pentagone, ils

15. Le genre du *Special Ops Movies* colle aux nouvelles réalités : usage du drone tactique (*Act of Valor*), opérations semi-clandestines (*Act of Valor*, *Sicario*), rôle du sniper (*The Wall*, *American Sniper*, *Captain Phillips*), interrogatoires « renforcés » (*Three Kings*, *Zero Dark Thirty*), rôle du renseignement (*Lone Survivor*), prise d'otages (*13 Hours*, *Captain Phillips*), projection instantanée dans le monde entier (*Captain Phillips*, *13 Hours*, *Act of Valor*, entrée des femmes dans les unités spéciales (*G.I. Jane*)...).

16. Ainsi, dans *Act of Valor*, un *Navy Seal* explique à ses pairs : « There's a brotherhood between us. And if you're not willing to give up everything, you've already lost. »

17. Selon l'expression de M. Alfond et T. Secker, *National Security Cinema: The Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood*, CreateSpace, 2017.

18. Il s'exprime ainsi devant son prisonnier : « Can I be honest with you? I am bad news. I'm not your friend. I'm not going to help you. I'm going to break you. Any questions? »

19. Le jeu de tir à la première personne ou en vue subjective. C'est le joueur qui tire et qui tue.

entretiennent d'étroites correspondances avec le cinéma. Certains films, comme *Black Hawk Down* (Ridley Scott, 2001) ou *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012), sont directement adaptés en jeu vidéo dès leur sortie en salles. À l'inverse, des films peuvent être tirés de jeux vidéo (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003, tiré de *Call of Duty 4*).

Un des lieux communs les plus répandus du cinéma américain est celui de l'ancien membre des forces spéciales. Cette particularité du *curriculum vitae* du héros est fondamentale et explique souvent pourquoi derrière le civil anodin se cache le sauveur du monde. Cette situation idéale pour les scénaristes installe les opérations spéciales dans l'esprit du spectateur sous un autre prisme, celui de l'après-guerre, comme *Rambo* l'avait si bien illustré, et dont ils sont tous, de près ou de loin, un sous-produit. Souvent confié à des stars de renom, ce type de personnage confirme la place de choix que le *Special Operator* occupe dans le système hollywoodien²⁰.

En Grande-Bretagne et en Chine

En Grande-Bretagne, l'apparition des SAS (*Special Air Service*) à l'écran répond à l'âge terroriste. Le SAS, reconstitué dans les années 1950 pour mener une guerre contre-insurrectionnelle en Malaisie (selon des méthodes comparables à celles des *Green Berets* américains), est longtemps resté une unité discrète. En 1980, le gouvernement lui confie la mission de libérer les otages retenus dans l'ambassade d'Iran à Londres. Ce fait d'armes jette une lumière nouvelle sur cette unité légendaire. Dès 1982, *Who Dares Wins* de Ian Sharp est un film d'action qui brode allègrement sur cette opération. L'événement sera repris d'une manière beaucoup plus documentée trente-cinq ans plus tard dans *6 Days* (Toa Fraser, 2017). En 1987, *The Fourth Protocol* de John Mackenzie lance des SAS à la recherche d'un terroriste russe nucléaire. Dans la même veine, ils attaquent un camp d'entraînement de « Palestiniens » en Libye dans *Patriot Games* (Phillip Noyce, 1992).

Cette tendance à spécialiser le SAS en inflexible tueur de terroristes s'estompe parfois pour laisser la place au commando du temps de guerre, rôle que la presse a rapidement surexploité après la guerre des Malouines de 1982. Le cinéma lui emboîte le pas, dix ans plus tard, avec *An Ungentlemanly Act*, un téléfilm de la BBC en 1992. Le même

^{20.} Sur l'ancien *Special Operator* en lutte contre les mafias et les complots : *Commando* (Mark L. Lester, 1985), *Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987), *Executive Decision* (Stuart Baird, 1996), *Con Air* (Simon West, 1997), *Walking Tall* (Kevin Bray, 2004), *The Punisher* (Jonathan Hensleigh, 2004), *Olympus Has Fallen* (Antoine Fuqua, 2013), *White House Down* (Roland Emmerich, 2013), *London Has Fallen* (Babak Najafi, 2016); devenu fou : *The Hunted* (William Friedkin, 2003), *The Accountant* (Gavin O'Connor, 2016); travaillant à son compte : *Triple frontière* (J. C. Chandor, 2019); ou lui-même devenu le bras armé d'un complot : *Rock* (Michael Bay, 1996), *Die Hard II* (John McTiernan, 1988).

phénomène se produit à l'issue de la guerre du Golfe de 1990-1991, au cours de laquelle les SAS se sont particulièrement illustrés. En 1996, *One That Got Away* de Paul Greengrass est un téléfilm à succès qui relate les exploits (réels) d'une patrouille du SAS derrière les lignes ennemis. Un remake, non moins populaire, est repris sous le titre de *Bravo Two Zero* (Tom Clegg, 1999). Enfin, *I am a Soldier* (Ronnie Thompson, 2014) utilise la veine antiterroriste à l'occasion d'un film quasi documentaire et objectivement propagandiste. Des jeux vidéo à la gloire du SAS viennent compléter cette production²¹. Si le cinéma britannique n'a pas élevé le SAS au rang de mythe culturel avec la même force que celle du cinéma américain, ce soldat d'élite y a acquis toute sa place. Les explications et autres signaux pédagogiques ne sont pas nécessaires pour le public britannique qui reconnaît sans douter le SAS comme un élément d'orgueil national, tranquille et indestructible.

À l'autre bout du monde, le cinéma de guerre chinois est depuis longtemps pléthorique. Il était jusqu'à présent difficile de trouver d'autres sujets que les films « médiévaux » ou traitant de la Seconde Guerre mondiale. Les forces spéciales viennent d'y réaliser une entrée fracassante. Les *Special Operators* chinois sont plus graciles que Chuck Norris, mais pas moins expéditifs. Le premier film, *Wolf Warrior* (Wu Jing, 2015), engage les soldats contre un seigneur du narcotrafic du sud-est asiatique soutenu par des mercenaires. Astuce suprême du scénario : ces mauvais garçons à la solde du caïd sont d'anciens *Navy SEALs* américains. Le film est un triomphe. Ce coup d'essai se révélant être un coup de maître commercial, il est bientôt suivi de *Wolf Warrior 2* (Wu Jing, 2017), plus soigné et au scénario méticuleusement élaboré : un ancien membre des forces spéciales chinoises se retrouve dans une zone de guerre en Afrique et vole au secours de compatriotes expatriés et d'Africains, tous victimes d'Occidentaux rapaces et violents. Ce film patriotique est un immense succès et sort au moment où le régime chinois ouvre à Djibouti sa première base militaire africaine.

Cette astucieuse copie des *Special Operations Movies* américains reprend tous les tics et stéréotypes du genre. Plus en profondeur, tout comme aux États-Unis et ailleurs, le guerrier moderne est celui qui mène au nom de la société le combat contre « l'autre ». Le dernier *opus* chinois, *Operation Red Sea* (Dante Lam, 2018), met en scène les *Navy SEALs* chinois avec des moyens navals encore jamais vus au cinéma. Sorti à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de la fondation de l'Armée populaire de libération, il accumule les plagiats et les clichés du genre avec une candeur surprenante. Il n'en reste pas moins que son succès

21. Par exemple : *Siege* ou *The Regiment*.

en Chine a été tel qu'il a été le septième plus grand succès mondial de 2018 et le deuxième plus gros succès chinois de tous les temps. Sa frénésie patriotique et son idéal de violence légitime sont, pour l'observateur extérieur, son principal intérêt. Il est à se demander si cette série B au budget quasi illimité ne tend pas aux films qui l'ont précédé depuis le 11-Septembre le miroir à la fois déformant et fidèle de ce qu'est un *Special Operations Movie*.

Le cas français

En France, la mode est au suivisme. Pourtant, l'histoire militaire nationale n'est pas avare de troupes d'élite assimilables aux forces d'opérations spéciales, les SAS français, le Groupement de commandos mixte aéroportés de la guerre d'Indochine, le 11^e régiment parachutiste de choc (11^e Choc) et ainsi jusqu'à la création du Commandement des opérations spéciales (COS) après la guerre du Golfe en 1992. Jamais aucun film ne leur sera consacré²². Remords ou bon filon, un rattrapage de l'histoire s'est produit récemment. Un téléfilm (*Un jour avant l'aube*, Jacques Ertaud, 1994) est consacré aux commandos parachutistes français du SAS lors de la bataille de Normandie. Plus récemment, *Soldat blanc* (Érick Zonca, 2014), bien que sans grands moyens, propose un intéressant portrait des commandos de contre-insurrection durant la guerre d'Indochine, librement inspiré des exploits du redoutable adjudant-chef Roger Vandenbergh. Ce film, sans *pathos* ni caricature, montre la réalité de la sale guerre menée derrière les lignes ennemis par des unités spéciales qui, précurseurs des *Green Berets* américains, pratiquent l'élimination directe et la guerre psychologique. *L'Ordre et la Morale* (Mathieu Kassovitz, 2011) met en scène le 11^e Choc et le Commando Hubert lors de l'assaut de la grotte d'Ouvéa. Si ce film a suscité la polémique en Nouvelle-Calédonie et dans l'institution militaire, il retrace l'époque antérieure à la création du COS, au cours de laquelle le gouvernement pouvait faire appel à des unités spéciales pour des missions à haut risque. Dernier rattrapage en date, *L'Intervention* (Fred Grivois, 2019) retrace la libération des jeunes otages de Loyada en 1976, à l'occasion de laquelle les tireurs d'élite du GIGN avaient inventé une technique de tir simultané désormais connue de tous les *snipers* du monde – on en trouve le souvenir dans l'intervention des *Navy Seals* en Somalie, narrée dans *Captain Phillips*.

²². À l'exception ancienne de *Bataillon du ciel* (Alexandre Esway, 1947) et d'*Un taxi pour Tobrouk* (Denys de La Patellière, 1961).

Sur la période contemporaine, le silence du cinéma français a été long²³. Il faut attendre *Forces spéciales* (Stéphane Rybojad, 2011) pour offrir au public, sinon un succédané, du moins un équivalent des productions américaine, britannique ou chinoise. Le film ne laisse en effet aucune place au doute : il est conçu à la gloire des forces d'opérations spéciales. Il s'agit, encore une fois, d'une libération d'otages. Le réalisateur s'était fait connaître des armées six ans auparavant en réalisant un reportage – là encore le premier du genre – sur les unités du COS²⁴. Cette prédisposition favorable lui a permis de pouvoir compter sur le soutien du ministère de la Défense. Un officier supérieur, le lieutenant-colonel Jackie Fouquereau, a suivi pas à pas la réalisation du film en tant que conseiller ; un ancien commando marine y joue même son propre rôle²⁵.

Cette confiance manifeste entre la production et le milieu militaire a conduit la critique à étriller le film. La raison la plus récurrente est qu'il sert la propagande du ministère et le recrutement²⁶. Le réalisateur s'en défend. Il a voulu montrer la réalité de la guerre en Afghanistan et la « vraie vie » des forces d'opérations spéciales, non sans une certaine touche d'humanité, ajoute-t-il. Il faut bien reconnaître cependant que les ficelles et les passages obligés ne manquent pas : l'otage est ravissante, les soldats sont liés par une amitié sacrée, une famille unie les attend à leur retour et chacun tue au moins cent taliban. Leur corps se couvre des blessures affreuses qui siéent aux demi-dieux. Tout est ingrédient : récital de *sniper*, hélicoptères déboulant dans de magnifiques paysages, diversité sociale, empathie du général qui dirige l'opération à distance. Aux États-Unis, les critiques se précipitèrent pour voir comment les Français s'étaient débrouillés dans un genre dont les codes ont été fixés par le cinéma américain. Nonobstant quelques articles incendiaires, une grande partie d'entre eux sut reconnaître dans le film de Stéphane Rybojad une réplique réussie. Il reste à constater que le film eut un succès certain auprès du public. Sous cet aspect, la première apparition des forces spéciales françaises à l'écran est une réussite.

23. Il est possible de signaler l'apparition inattendue d'un membre des forces d'opérations spéciales françaises dans *Three Kings* (D. O. Russell, 1999), qui se déroule en Irak durant la première guerre du Golfe.

24. *L'École des bérets verts* (Stéphane Rybojad, 2005), documentaire diffusé dans *Envoyé Spécial* sur France Télévisions.

25. A. Alivon, dit Marius, ancien membre du commando de Montfort, est, à l'image de ce qui se passe à grande échelle aux États-Unis, un ancien *Special Ops* qui s'est reconvertis dans les médias. Il a participé à quelques émissions de télé réalité, tourné dans des films et écrit un livre (*Marius, parcours commando, autobiographie*, Paris, Nimrod, 2013). Il a le mérite incontestable de populariser les commandos marine auprès du public.

26. Bref survol : « Un pseudo-film de guerre qui ressemble plus à un clip pour les forces armées qu'à un vrai long-métrage d'action » (I. Fargette et E. Frois, *Le Figaroscope*), « Un navet d'autant plus embarrassant que son étalage de moyens logistiques, fournis par la Défense, lui donne des airs de spot de pub pour l'armée » (N. Schaller, *TéléCinéObs*), « Forces spéciales : des Rambo bien de chez nous » (I. Regnier, *Le Monde*). La pique la plus cruelle revient à Yannick Vély qui le qualifie de « film de culte ».

Pour en finir (temporairement ?) avec le cinéma français, il faut encore signaler *Volontaire* (Hélène Fillières, 2018), qui retrace les efforts consentis par une jeune femme souhaitant devenir commando marine, sur fond d'amourette entre stagiaires et d'amour du père, ici représenté par le commandant du centre d'entraînement. Le film reprend le thème de la femme aspirante commando, déjà exploré par *G.I. Jane* (Ridley Scott, 1997), ainsi que certaines romances dont le héros appartient aux forces d'opérations spéciales²⁷.

Ce survol a évité autant que possible le jugement cinéphile. S'il y a quelques chefs-d'œuvre et quelques bons films, les opérations spéciales apportent à l'histoire des séries B une contribution d'importance. Mais peu importe la qualité des œuvres. Le cinéma a progressivement et massivement collé à l'émergence d'un nouveau type d'action militaire, lié à un niveau de décision politique suprême. Le cinéma américain a fixé les normes scénaristiques d'un genre qui tient désormais une place de choix, voire la première, dans le cinéma de guerre. Il a perçu les changements qui ont affecté les modes opératoires de ce type d'action militaire, passant de la contre-insurrection à l'opération furtive, et a su créer un mythe, celui du soldat des forces spéciales, dont l'uniforme est aisément reconnaissable de tous les publics. Pourtant, ce héros d'un nouveau genre est le fidèle héritier du héros éternel. Josh Eells touche juste lorsqu'il qualifie le *Special Operator* de « cow-boy postmoderne »²⁸. Sous ses atours de soldat technologique, il s'intègre dans la vieille structure mentale américaine de la frontière. Le portrait que ce cinéma trace de l'ennemi est quant à lui conforme à celui de l'Indien dont le rôle est confié à des acteurs de second rang, sinon à des figurants dont le rôle est de tomber comme des mouches lorsque le héros prend les choses en main. En lui vit le feu sacré²⁹. Cette américanité des personnages chargés d'assurer la police du monde rend très difficile l'appropriation par des cinémas venus d'ailleurs, et en particulier la France, dont les films les plus intéressants n'ont pas créé un mythe sur ce type de soldat, et dont les autres sont des copies francisées du modèle américain. ─

^{27.} Comme dans *The Finest Hour* (Shimon Dotan, 1992), *Good Bye America* (Thierry Notz, 1997), *Dear John* (Lasse Hallström, 2010). Thomas Sotinel, du journal *Le Monde*, a bien résumé la pensée de ses pairs au sujet de ce film : « *Volontaire* est un film parfaitement lisse, l'extension de ces publicités par lesquelles toutes les armes des pays où la conscription a été abolie tentent de recruter. »

^{28.} J. Eells, « Sleep-Away Camp for Postmodern Cowboys », *New York Times*, 19 juillet, 2013.

^{29.} Voir la tirade d'un *Navy Seal* dans *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013) : « *There's a storm inside of US, a burning river, a drive. You push yourself further than anyone could think possible. You are never out of the fight.* »

OLIVIER WIEVIORKA

LA RÉSISTANCE : UNE REPRÉSENTATION IMPOSSIBLE ?

Évoquer la place de la Résistance dans le cinéma français du second XX^e siècle relève *a priori* de la mission impossible. Car le terme recouvre une multiplicité d'œuvres dont le foisonnement même semble interdire toute généralisation. Une vision large incite à intégrer l'ensemble des films qui, de *La Grande Vadrouille* (1966) à *Lacombe Lucien* (1974), traitent peu ou prou de la Résistance, documentaires inclus. Une approche plus restrictive invite à ne retenir dans le *corpus* que les *opus* évoquant la Résistance intérieure, en excluant par conséquent les films dédiés à la France libre ou à l'Occupation.

Mais la difficulté à trancher ce nœud gordien découle aussi de l'impossibilité à proposer une définition claire et consensuelle de la Résistance. La question, on le sait, oppose aujourd'hui les historiens, comme elle a hier opposé les acteurs. Les uns défendent une conception large de l'armée des ombres, qui, outre les individus engagés pleinement dans les organisations clandestines, intégrerait la masse des Français ayant peu ou prou aidé les *happy few* à mener leur combat. Les autres considèrent en revanche que l'engagement résistant se borne aux hommes et aux femmes pleinement engagés, et sur la durée, une approche qui exclut du champ les soutiens occasionnels et limités¹.

Encore convient-il, difficulté supplémentaire, de mesurer ce que l'on attend d'une telle analyse. Questionner la motivation des « émetteurs » (réalisateur, maisons de production...) ne pose guère de problème. L'étude, classique, vise ici à comprendre les motivations, assurément diverses, qui président à la naissance d'un film, en bref à saisir ce qui fonde les représentations de la Résistance sur le grand écran. Déterminer la portée sur les « récepteurs » ou, si l'on préfère, le public, constitue en revanche une entreprise particulièrement ardue. D'une part, en effet, les *opus* consacrés à l'armée des ombres s'intègrent dans un système. Un système de films, tout d'abord, puisque le spectateur, pour forger son regard, loin de se borner à visionner des œuvres consacrées à la seule Résistance, a également regardé des productions portant sur la Shoah, la collaboration, la vie quotidienne durant les années sombres, françaises et étrangères de

1. O. Wiewiora, *Histoire de la Résistance 1940-1945*, Paris, Perrin, 2013, pp. 102-106.

surcroît. Mais les Françaises et les Français ont également fréquenté les musées, assisté à des commémorations, lu des romans ou des essais historiques...

Enfin, et pour faire bon poids, il est impossible de définir dans une œuvre ce qui découle de la volonté propre de son auteur de ce qui résulte, pour aller vite, de l'air du temps. Ce débat classique – une œuvre est-elle le seul produit d'un geste artistique ou la *mimesis* d'une époque – ne peut être tranché. Ce qui signifie, *in fine*, que l'analyse des films dédiés à l'armée des ombres apprend sans doute beaucoup sur les motivations de leurs commanditaires, mais bien peu sur leur influence. Il paraît chimérique de déterminer le rôle qu'a joué le septième art sur les mutations de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale en général et de la Résistance en particulier.

On remarquera, enfin, que la Résistance a inspiré peu de chefs-d'œuvre. Certes, affirmer cette qualité relève du jugement de valeur et comporte une large part de subjectivité. Pour formuler différemment ce constat, disons que l'observateur candide s'étonnera d'un *hiatus*. Alors que la Résistance a bercé les imaginaires, et forme une part importante de la mémoire et de l'identité nationales, elle a finalement relativement peu inspiré les réalisateurs. Les films dédiés à la geste clandestine sont au total peu nombreux et rares, très rares ceux qui sont passés à la postérité, en bénéficiant par exemple de multiples rediffusions à la télévision. Si *La Traversée de Paris* (1956) a été diffusée vingt-sept fois entre 1957 et 2017, suivie de près par *Le Mur de l'Atlantique* (1970) et *La Vache et le Prisonnier* (1959) avec vingt diffusions chacun², aucun film de résistance n'est présent dans le top 20. De même, les grands succès de l'après-guerre ont bien vieilli, à l'instar du *Père tranquille* (1946). Cette obsolescence ne semble caractériser ni les œuvres sur la déportation comme *Nuit et Brouillard* (1956) ou *Shoah* (1985) ni les grands films de guerre, à commencer par *Il faut sauver le Soldat Ryan* (1998). Bref, la Résistance, épisode majeur de l'histoire nationale, n'a connu qu'une postérité limitée sur les écrans, à de rares exceptions près : *La Bataille du rail* (1946), *L'Armée des ombres* (1969) et, mais sur un registre très différent, *Papy fait de la Résistance* (1983). Une carence pour le moins étonnante sur laquelle il conviendra, de toute évidence, de s'interroger. Tout en soulignant, sans viser à l'exhaustivité³, que la production des films de Résistance a obéi à une chronologie.

2. Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), « La diffusion des films à la télévision en 2017 », annexe 1, novembre 2018, pp. 71-74.

3. D'excellentes études portent sur la question, à commencer par celle de Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969* [1997], Paris, Le Seuil, rééd. « Points Histoire », 2014, et celle de Suzanne Langlois, *La Résistance dans le cinéma français. 1944-1995. De La Libération de Paris à Libera me*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¶ Le temps des certitudes

La période qui court de la Libération à la fin des années 1950 développe une vision héroïsante et relativement simplificatrice de la Résistance. Certes, ces quelque vingt années sont loin d'être homogènes. Si l'immédiat après-guerre voit une prolifération de longs-métrages (entre décembre 1944 et août 1945 sont tournées neuf fictions relevant de ce genre⁴), les années suivantes sont marquées par une éclipse relative (une dizaine de films entre 1949 et 1952⁵), qui devient presque totale entre 1953 et 1957 (deux longs-métrages seulement).

Malgré ces rythmes inégaux, la production vise alors à exalter l'armée des ombres, une mission d'autant plus évidente que la production est dominée par des acteurs publics ou associatifs. De fait, en raison de l'épuration et des pénuries, en pellicule notamment, le secteur commercial se voit, dans un premier temps tout du moins, quasi exclu d'un marché que dominent, notamment, le Service cinématographique des armées (SCA) et le Comité de libération du cinéma français (CLCF). Sans surprise, ces deux institutions défendent une certaine idée de la Résistance. Privilégiant un point de vue gaulliste, la première valorise nettement les exploits de la France libre⁶ tandis que la seconde accorde le primat à la Résistance intérieure. Quelques traits communs, toutefois, rapprochent ces deux mouvances : toutes deux ignorent le régime de Vichy et présentent l'image d'une France sinon uniment résistante, du moins hostile à l'Allemagne et à la Collaboration. Souvent réduits à « une succession de coups d'éclat où l'invraisemblance le dispute au spectaculaire », leurs films cantonnent la Résistance « à son versant armé »⁷, ce qui signifie, *a contrario*, que la Résistance dite civile est passée par pertes et profits. Les formations clandestines, enfin, sont composées de Français ; la part des femmes est pour le moins réduite et les étrangers sont inexistants.

Ces traits marquent particulièrement *La Bataille du rail* de René Clément. Fruit d'un compromis entre les commanditaires communistes et la direction de la SNCF, le film présente l'image « idyllique d'une grande famille du rail, solidaire de la base au sommet, à laquelle les cheminots de tous âges et de tous rangs sont rattachés par d'indéfendables liens. [...] Il redouble le mythe de la SNCF résistante par celui d'une nation virginalie unie contre l'occupant, solidaire dans la bataille de la libération comme dans celle de la reconstruction »⁸.

4. S. Lindeperg, *op. cit.* p. 173.

5. S. Langlois, *op. cit.* p. 121.

6. S. Lindeperg, *op. cit.* p. 147.

7. *Ibid.*, p. 184.

8. *Ibid.*, p. 95 sq.

De fait, on voit peu de cheminots conduire des trains de déportés ou s'emparer des colis destinés aux prisonniers de guerre ! À l'unisson, *Le Père tranquille* de Noël-Noël (1946), grand succès commercial de l'après-guerre, offre un visage rassurant et de la société française, unie contre l'occupant, et de la Résistance, apolitique et responsable puisqu'elle refuse de risquer inutilement des vies.

Le succès de ces deux films comme leur capacité, toute relative, à durer s'expliquent, sous bénéfice d'inventaire, par une pluralité de motifs. Ils offrent, tout d'abord, une image rassurante à une population traumatisée par une rude occupation et qui juge, à tort ou à raison, qu'elle n'a pas commis d'actes répréhensibles, à défaut de s'être pleinement engagée dans la nuit clandestine. Ils proposent, par ailleurs, le dévoilement d'une action résistante largement méconnue. Les Français de la Libération ignorent en effet tout, ou presque, de l'armée des ombres. À cette aune, les fictions de cette première époque instaurent un processus de connaissance d'autant plus explicite que *La Bataille du rail* emprunte parfois les formes du documentaire. Tournée en noir et blanc, utilisant des décors naturels, elle va jusqu'à sacrifier un train entier pour la séquence du déraillement⁹. La force de ces images est telle qu'elles sont parfois, aujourd'hui encore, employées comme sources d'archives dans des films de fiction¹⁰. *La Bataille du rail* est d'ailleurs devenue, au fil du temps, un film matriciel que revendiquent, implicitement ou explicitement, ses successeurs. De *Lucie Aubrac* (1997) aux *Femmes de l'ombre* (2008), bien des longs-métrages débutent par une scène de sabotage ferroviaire, même lorsque cette ouverture ne correspond en rien à la réalité historique – le couple Aubrac s'est signalé par son courage pendant la Seconde Guerre mondiale, mais n'a pas été associé à ce type d'opérations.

À cette première période, fondée sur la défense et l'illustration de la Résistance, succède cependant une période marquée par le doute.

Le temps des doutes

La période qui s'ouvre en 1958 et s'achève en 1973 rompt avec cet irénisme. Certes, le retour au pouvoir du général de Gaulle ravive la flamme. En 1966, *Paris brûle-t-il ?* offre ainsi une image consensuelle de la libération de la Ville lumière, qui concilie la vision communiste, prompte à encenser le peuple insurgé, et la vision gaulliste, encline à célébrer la geste de la 2^e DB et de son chef, le général Leclerc. À

9. *Ibid.*, p. 91.

10. Par exemple, mais ce n'est pas le seul, Ch. Nick, *La Résistance*, France 2/France 5, 2008.

l'unisson, *L'Armée des ombres* (1969) de Jean-Pierre Melville semble s'inscrire dans cette veine et relever, pour reprendre les mots sévères de Jean-Louis Comolli, de la catégorie de « l'art gaulliste »¹¹. Outre que le colonel Passy joue son propre rôle, une scène accorde, il est vrai, la part belle à l'homme du 18 juin. De même, les acteurs taisent leur appartenance politique¹², contribuant, de façon tout à fait classique, à dépolitisier l'armée des ombres. Dans le même temps toutefois, Melville prend quelques libertés tant avec la vulgate qu'envers ses glorieux devanciers. Il s'abstient de montrer des actions spectaculaires, à la différence, par exemple, de *La Bataille du rail*, et s'interroge sur les motivations des résistants, décrits non comme des héros, mais comme des êtres de chair et de sang, traversés par le doute, les émotions, la solitude. Alors que le cinéma de l'immédiat après-guerre verse volontiers dans une exaltation patriotique, Melville, lui, montre la profonde humanité de l'engagement et ses conséquences tragiques – tous ses personnages marchent vers la mort.

La mémoire de la Seconde Guerre mondiale en général et de la Résistance en particulier avait, dans une large mesure, transfiguré les années sombres en se fondant sur deux piliers : la Résistance, majoritaire dans le pays, avait échappé aux divisions, rassemblant sous la haute figure du général de Gaulle « ceux qui croyaient au ciel et ceux qui n'y croyaient pas » ; État fantoche, Vichy n'avait jamais bénéficié d'un soutien populaire. La contestation du pouvoir gaulliste, avant comme après Mai-68, et l'ébranlement de la *doxa* communiste découlant de la répression du printemps de Prague (1968) et de la publication de *L'Archipel du goulag* (1973) d'Alexandre Soljenitsyne ébranlent les colonnes du temple. Le septième art participe à cette entreprise. En 1969, *Le Chagrin et la Pitié* offre ainsi une vision décapante d'une ville sous l'Occupation. En insistant sur l'antisémitisme qui existait dans la société française – une réalité plutôt occultée –, en présentant un collaborationniste rompant avec l'image traditionnelle de l'être vénal ou corrompu, en confrontant des entretiens aux images d'actualité – procédé qui permet de dénoncer l'apparente contradiction entre la vérité du passé et celle du souvenir –, l'*opus* de Marcel Ophüls bouscule les certitudes, au prix d'une évidente partialité. De fait, les communistes et les gaullistes sont quasi absents du générique, tout comme l'université de Strasbourg à Clermont-Ferrand, un vivier de résistants pourtant¹³.

11. Cité par S. Lindeberg, *op. cit.*, p. 418.

12. Ch. Delage et V. Guigueno, *L'Historien et le Film* [2004], Paris, Gallimard, rééd. « Folio histoire », 2018, p. 94.

13. H. Roussel, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours* [1987], Paris, Le Seuil, rééd. « Points Histoire », 1990, pp. 124-130.

De même, *Lacombe Lucien* de Louis Malle propose, à sa manière, une vision moins convenue de la Résistance et de l'Occupation. Il affirme tout d'abord la contingence de l'engagement – son instituteur refusant qu'il entre dans son organisation, Lucien Lacombe s'enrôle dans la Milice. Et il montre que des fils du peuple ont pu basculer du mauvais côté, à une époque où, selon les mots mêmes de Louis Malle, « il était inconcevable qu'un membre de la classe ouvrière ait collaboré »¹⁴.

À leur manière, ces deux films confirmaient que les temps avaient changé. Sans écorner le prestige de la Résistance, ils rejetaient la vision imposée des décennies durant par les grands acteurs et l'appareil d'État. « Ce qui m'agaçait, ce n'était pas la Résistance mais le résistancialisme, qui ne représentait pas la réalité de l'Histoire et dont on a encombré la littérature, le cinéma, les conversations de bistrot et les manuels d'histoire », confirme André Harris¹⁵, le producteur du *Chagrin et la Pitié*. Cette contestation fut d'autant mieux reçue que le vent tournait. D'une part, certains acteurs, écartés de la scène par les appareils ou demeurés jusqu'à lors silencieux, voulaient clamer leur vérité. Les chefs des mouvements (Henri Frenay, Claude Bourdet...) qui, en raison du Yalta de la mémoire opéré par les gaullistes et les communistes, peinaient à faire entendre leur voix, profitèrent du déclin de ces deux forces politiques pour se manifester, en publiant, par exemple, leurs mémoires. *Idem* pour les exclus du Parti communiste français que l'appareil avait réussi à étouffer tel Charles Tillon¹⁶. D'autre part, la génération née après la guerre n'entendait plus se contenter du légendaire lénifiant diffusé par les films classiques. Ces données expliquent, sans doute, le succès rencontré par *Le Chagrin et la Pitié* comme par *Lacombe Lucien* : ils coïncidaient avec les attentes de l'époque et ouvraient la voie à une vision plus complexe des années sombres.

■ Le temps de la complexité

À partir de 1973 s'ouvre en effet le temps de la complexité. Jusqu'à l'orée des années 1970, les films privilégiaient le cœur d'une Résistance apolitique composée de Français bien insérés dans la société, à l'instar du *Père tranquille* ou des héros de *L'Armée des ombres*. Désormais, ils accordent une place grandissante aux marges. Les femmes tiennent ainsi les premiers rôles dans *Blanche et Marie* (1985) de Jacques Renard, *Lucie Aubrac* de Claude Berri ou *Les Femmes de l'ombre* de Jean-Paul Salomé.

14. Cité par S. Langlois, *op. cit.*, p. 286.

15. Cité par H. Roussel, *op. cit.*, p. 133.

16. O. Wiewiorka, *La Mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours* [2010], Paris, Le Seuil, rééd. « Points histoire », 2013, pp. 181-183.

De même, les étrangers, hier évanescents, sont désormais bien présents, qu'il s'agisse de retracer l'histoire du groupe Manouchian (*L'Affiche rouge*, Franck Cassenti, 1976) ou de *L'Orchestre rouge* (Jacques Rouffio, 1989). Les œuvres, plutôt que de présenter une peinture manichéenne des individus, scrutent la complexité et la diversité de l'engagement résistant. *Blanche et Marie* met par exemple en scène un résistant harcelant Marie, une vision pour le moins iconoclaste.

Sur un tout autre plan, les longs-métrages quittent les rives de l'apolitisme pour affronter des enjeux qui avaient, bien souvent, été éludés. Le rôle de Vichy et sa collaboration policière sont ainsi abordés dans *Blanche et Marie* ; jadis euphémisée, la persécution antisémite occupe une place centrale dans *Au revoir les enfants* (1987) de Louis Malle ; la stratégie du Parti communiste français est violemment contestée dans *Des Terroristes à la retraite* (1985) de Mosco Boucault ; l'engagement résistant est relié au temps présent, qu'il s'agisse de l'assimiler à l'antifascisme (*L'Affiche rouge*) ou de pointer les avancées réalisées par le CNR, mais menacées par l'orientation néo libérale des pouvoirs qui se sont succédé depuis François Mitterrand (*Les Jours heureux*, Gilles Perret, 2013) ; les divisions de la Résistance, enfin, sont dévoilées au grand jour (*Alias Caracalla, au cœur de la Résistance*, Alain Tasma, 2013).

Dans une autre veine, les réalisateurs se plaisent à dynamiter les codes en recourant à une veine burlesque. Sorti en 1983, *Papy fait de la Résistance* prend le contre-pied du légendaire résistant, dont il moque, avec talent, les représentations les plus éculées. Pour ce faire, son réalisateur, Jean-Marie Poiré, reprend les images iconiques de *L'Armée des ombres*, de *La Grande Vadrouille*, voire de *Rome ville ouverte* (1945) pour les subvertir. De même, *Effroyables Jardins* (2003) de Jean Becker propose une lecture insolente de la Résistance, qui oscille constamment entre le comique (les deux héros, interprétés par André Dussolier et Jacques Villeret sont des partisans d'opérette) et le tragique (leur action conduit les Allemands à procéder à une prise d'otages). La Résistance, enfin, tombe de son piédestal. Dans *Uranus* (1990), Claude Berri assimile la Libération à une pénible succession de règlements de comptes dans lesquels les résistants tiennent le premier rôle. Et dans *Un héros très discret* (1996), Jacques Audiard pointe l'ambiguïté du statut de héros, en décrivant l'itinéraire d'un imposteur s'arrogant un passé résistant.

Ces films ont eu le mérite de restaurer toute la complexité de la Résistance, occultée dans les fictions de l'immédiat après-guerre. En montrant que l'engagement ne se résumait pas à l'antifascisme ou au patriotisme, en pointant les divisions et les rivalités qui ont marqué l'armée des ombres, en rétablissant l'importance de Vichy et de la persécution antisémite, ils quittent les certitudes de la légende pour

offrir une vision moins convenue des années sombres. Et ils ont rencontré le succès, dans la mesure où ils répondaient aux attentes du public. La société française ne pouvait sans doute plus s'accommoder des légendaires gaullistes et communistes, ce qui explique l'audience du *Chagrin* et de *Papy* – quoique sur des registres différents. De même, les représentations édulcorées que *La Bataille du rail* ou *Le Père tranquille* proposaient de l'engagement clandestin ne pouvaient plus satisfaire un public désormais moins enclin à accepter les stéréotypes héroïques.

Mais le refus de la mythologie a provoqué un effet pervers. Si la France n'a certes pas participé dans sa masse à la Résistance, comme René Clément le suggérait, elle n'a pas non plus succombé tout entière aux poisons de la Collaboration, comme Marcel Ophüls le sous-entend. Si la Libération a suscité de violents règlements de comptes, elle ne se résume ni à une orgie de violences ni à de sordides vengeances comme le prétend *Uranus*. Et si des imposteurs ont grossi leur rôle durant les années sombres, à l'instar du héros très discret de Jacques Audiard, d'autres ont tu, par modestie, leur rôle, pourtant éminent, dans la clandestinité.

C'est dire, au total, que les films dédiés à la Résistance suscitent une certaine insatisfaction. Évoluant au fil du temps, ils ont tout à la fois reflété les attentes d'un public moins enclin à adhérer aux représentations convenues des années noires et contribué à modeler les contours du souvenir. Mais à la différence de *Shoah* ou du *Soldat Ryan*, aucune œuvre, sous bénéfice d'inventaire, n'a réussi à capter ce qu'a été la geste clandestine. Pour une raison évidente. L'action de la Résistance s'est, pour beaucoup, résumée à une action sans éclats, faite de voyages monotones en train ou à bicyclette, d'attente ou de tâches répétitives comme l'impression des journaux clandestins et leur distribution. En 1943, les maquisards ont passé plus de temps à attendre, dans des conditions éprouvantes, qu'à combattre. Comment, dès lors, représenter une lutte aussi peu spectaculaire, tout en montrant la flamme intérieure de ceux qui, au mépris de leur vie, s'engageaient ? Comment décrire un monde intérieur passionné sans verser dans le lyrisme, le *pathos* ou le déclamatoire ? Les cinéastes ont tranché, soit en survalorisant les actions résistantes, transformant ainsi le genre en film de cape et d'épée, soit en maniant l'ironie, soit en se bornant à un discours stéréotypé exaltant le patriotisme et le sacrifice. Rares, donc, sont les œuvres à pouvoir se prévaloir d'une justesse de ton – à la notable exception de *L'Armée des ombres*. La Résistance, en d'autres termes, attend aujourd'hui encore l'œuvre qui lui rendra pleinement justice. En tenant la juste distance qui sépare le respect idolâtre du regard froid. ■

ENTRETIEN AVEC ALEXANDER JÜNEMANN

GÉNÉRATION WAR, UN DÉBAT ALLEMAND

Unsere Mütter, unsere Väter (« Nos mères, nos pères ») pour le titre original, *Generation War* en France ou *Génération Guerre* au Québec, est une mini série allemande en trois parties de quatre-vingt-dix minutes réalisée par Philipp Kadelbach sur un scénario de Stefan Kolditz et diffusée en 2013. Elle raconte le destin de cinq amis âgés d'une vingtaine d'années en 1941 : Wilhelm, un lieutenant de la Wehrmacht qui a combattu lors des campagnes de Pologne et de France, et son jeune frère Friedhelm, qui vont tous deux partir sur le front de l'Est ; Charlotte qui s'engage comme infirmière militaire ; Greta qui reste à Berlin pour tenter de percer dans la chanson et aider Viktor, son amant, fils de tailleurs juifs, à rester en vie. À travers la plongée dans la déchéance de ces cinq jeunes, présentés tout à la fois comme victimes et bourreaux au milieu des horreurs du conflit, l'auteur explore l'humanité d'une génération allemande collectivement broyée. Énorme succès populaire (l'épisode final a été visionné par plus de sept millions et demi de téléspectateurs en Allemagne, soit une part d'audience de 24 % ; prix de la meilleure fiction européenne au Festival de la fiction TV de La Rochelle 2013, International Emmy Awards 2014 de la meilleure série), cette série a déclenché dans les médias des débats intenses entre historiens, philosophes et éditorialistes, ainsi que des discussions sur cette période de l'histoire entre différentes générations d'Allemands. Alors que le statut du tribunal militaire de Nuremberg a établi l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité en 1945 (article 6 de la Charte de Londres), *Unsere Mütter, unsere Väter* semble inviter à une réflexion sur le voile de honte posé sur une génération entière. *Inflexions* a trouvé intéressant d'interroger un jeune officier allemand, stagiaire à l'École de guerre à Paris, sur cette série.

Inflexions : Alexander Jünemann, vous êtes un officier de l'armée allemande soixante-quatorze ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Que vous inspire l'exercice, complexe et périlleux, que réalise la série *Unsere Mütter, unsere Väter* ?

Alexander Jünemann : Lors de sa diffusion, j'étais déjà officier depuis douze ans ; cette série n'a donc pas influencé ma volonté de servir et ma vocation militaire. Mais en tant que citoyen allemand, je dois dire que j'ai trouvé intéressante l'approche choisie par *Unsere Mütter, unsere Väter*. De mon point de vue, pour la première fois en Allemagne, une série a mis en scène des destins singuliers plongés dans la Seconde Guerre mondiale, a traité de celle-ci avec des points de vue subjectifs

là où jusqu’alors nous ne l’abordions qu’à travers des documentaires et une historicité froide. À mon avis, c’est la première fois que l’on pouvait voir quelque chose d’un point de vue personnel, avec des nuances. Et c’est la mise en scène de ces nuances qui peut peut-être permettre de mieux comprendre ce qu’il s’est passé à cette époque.

Inflexions : « *Chaque génération a un destin, pour cette génération, c'est de survivre* » dit la bande-annonce, mettant ainsi en lumière une part de la complexité de la société allemande de l’époque. Y a-t-il aujourd’hui en Allemagne une volonté ou une préoccupation de renouer le fil du temps ?

Alexander Jünemann : Il y a douze années noires dans l’histoire contemporaine allemande pour lesquelles il est encore difficile de parler du « gris ». La bande-annonce de cette série a été vivement contestée, car lorsque l’on dit qu’une génération a un destin, cela laisse penser que celui-ci lui est imposé et donc peut être étranger à sa volonté. Des voix se sont alors élevées pour rappeler que le régime nazi n’est pas tombé du ciel, qu’il a reçu l’assentiment du peuple par une élection. Pour autant, nos pères et nos mères n’étaient pas des machines, ils avaient des sentiments. Cela ne veut pas dire que l’on peut les excuser collectivement, comme il est impossible de faire reposer l’intégralité de la responsabilité sur chaque individu. *Unsere Mütter, unsere Väter* montre qu’une autre perspective d’analyse de cette période existe. Aujourd’hui, il est évident pour les Allemands qu’il faut être attentif au moment où un régime dictatorial peut se développer, car à ce moment la résistance peut encore changer quelque chose. Si on attend trop longtemps, c’est trop tard.

Inflexions : *Le personnage de Friedhelm Winter se transforme au fil des combats en une froide machine à tuer, en un être amoral. Sous le poids des événements, est-il possible de discerner l’humanité des personnages ?*

Alexander Jünemann : C’est dur à admettre, mais même si tous les Allemands n’étaient pas des fanatiques nazis et que certains ont même été résistants, la majorité d’entre eux a accepté et a encouragé ce régime. Ils n’en restaient pas moins des humains avec des espérances pour eux et leurs familles. Il est intéressant de suivre le cheminement de Friedhelm Winter, de voir la façon dont la guerre le transforme. Cela me fait penser à une réflexion sur le chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle : beaucoup de pèlerins qui l’empruntent à la recherche de Dieu se sont trouvés eux-mêmes, et d’autres qui ont voulu le faire pour eux-mêmes ont trouvé Dieu. Donc je crois qu’il est parfois possible d’arriver à un destin ou à un endroit non recherché. Le personnage de Friedhelm Winter m’a beaucoup frappé. Il s’agit au départ d’un jeune homme cultivé, appréciant la littérature et la poésie,

aimant s'amuser, qui s'oppose de manière passive mais explicite au fanatisme et à l'exaltation de ses compagnons d'armes. Mais au fur et à mesure de l'avancement de la guerre, il devient non pas un fanatique, mais un soldat très obéissant, qui accomplit ses missions sans réfléchir, comme un robot. Brisé par les atrocités des combats, convaincu que tout est voué au néant, il acquiert une froide impassibilité qui le rend terriblement efficace au combat. Et son frère Wilhelm, qui, lui, était plutôt partisan du régime nazi, finit par ne plus y croire et par déserter. Parfois, on vient chercher quelque chose et on repart complètement transformé.

Inflexions : *À la fin de la série, l'apparition à l'écran des années de naissance et de mort des personnages principaux – Viktor (1921–1997), Greta (1921–1945), Charlotte (1921–2003), Friedhelm (1923–1945) et Wilhelm (1920–) –, indique que Wilhelm est toujours en vie. Le lien entre ce passé et le présent est-il une réalité pour vous ?*

Alexander Jünemann : *Unsere Mütter, unsere Väter* n'est pas un titre correct pour ma génération, car la série parle de nos grands-parents. Après la guerre, la première réaction de cette génération a été de nier ce qu'il s'était passé et de se plonger dans la reconstruction. Cela a posé des questions dramatiques. Le chancelier Adenauer, par exemple, avait coutume de dire que l'OTAN ne le prendrait pas au sérieux s'il présentait des généraux âgés de seulement dix-huit ans. Cela montre qu'il n'est pas possible de couper l'histoire et de tout reconstruire avec seulement les résistants. Cela ne fonctionne pas ; c'est un dilemme pragmatique. C'est la génération de 1968 qui a commencé à interroger ses parents. Pour eux, le titre de la série est correct. Ces femmes et ces hommes ont commencé à demander : « Père, qu'as-tu fait pendant ces années ? Comment cela a-t-il pu arriver ? » J'ai l'impression que pour eux, tous leurs parents avaient été nazis et donc étaient tous coupables de cette catastrophe. Il a pu y avoir une certaine exagération, une certaine radicalité dans cette démarche. Ma génération, elle, semble chercher une position plus équilibrée. Nous devrions pouvoir considérer qu'il existe une place pour la nuance entre la condamnation absolue et l'oubli. Pour certains Allemands, cette période de leur histoire n'est pas toute noire ou toute blanche. Et c'est là que cette série trouve sa place, car elle essaie de combler le vide qui existe entre deux positions opposées, qui sont aussi des positions générationnelles.

Inflexions : *Peut-on considérer que cette série participe à un travail de mémoire ?*

Alexander Jünemann : La série appartient à l'espace public. Elle peut donc être débattue et de ce fait participer à un travail de mémoire collectif. Mais il faut toujours faire attention, car il ne s'agit pas d'une

œuvre scientifique, mais d'une fiction. L'attention du téléspectateur est ainsi attirée par la mise en scène des sentiments et une histoire romanesque. Il faut toujours se rappeler que c'est une approche subjective destinée à divertir.

Inflexions : *Peut-on inscrire cette série dans un courant visant à montrer les conflits à travers la subjectivité des combattants, illustré notamment par Clint Eastwood dans la Mémoire de nos pères et Lettres d'Iwo Jima, sortis tous deux en 2006 ?*

Alexander Jünemann : Oui, je crois que l'on peut les comparer, car l'approche est semblable. Mais pour *Unsere Mütter, unsere Väter*, il était important de ne surtout pas montrer les Allemands comme des victimes. Ce ne serait pas compréhensible pour ceux qui ont souffert, ou pour des nations particulièrement meurtries comme la Pologne. Je le répète, un destin ne tombe pas du ciel. C'est une grande question dans le débat public allemand : un Allemand peut-il avoir été une victime du nazisme ? Je crois que cela est envisageable au plan individuel : il y a eu des opposants au régime nazi, et il y a eu aussi des Allemands qui n'étaient ni des résistants ni des criminels de guerre, qui ont simplement tenté de vivre de façon ordinaire. Mais évidemment, à l'échelle globale, cela est impossible.

Inflexions : *Les valeurs et les vertus militaires de loyauté, de dévouement et de courage, par exemple, si elles sont visibles chez certains personnages, sont-elles détachables des atrocités commises par ailleurs ?*

Alexander Jünemann : Ce sujet est très important dans les armées allemandes aujourd'hui. Il y a en leur sein un profond rejet des traditions, car nous pensons qu'il n'est pas possible de détacher les valeurs et les vertus des combattants de la finalité qu'ils ont servies. Les campagnes ou les opérations menées avec succès, comme celles de Rommel par exemple, ne peuvent pas être dissociées des crimes commis. Rommel pose ce problème avec acuité, car il n'était pas ouvertement opposé au régime. L'armée allemande de cette période est considérée comme un outil politique directement impliqué dans les directives du gouvernement. La Wehrmacht a commis des crimes de guerre, elle a volontairement appliqué les directives nazies avec zèle.

J'ai appris dans *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote, qu'une vertu doit permettre de parvenir au juste et au bon, qu'elle doit servir une bonne finalité. C'est ce qui nous permet d'affirmer que les pilotes du 11-Septembre n'étaient pas courageux. Aujourd'hui, il est impossible pour beaucoup en Allemagne de dire qu'un soldat de la Wehrmacht s'est battu courageusement, car le but de ce combat était mauvais. Après la guerre, les vertus militaires comme la loyauté, le dévouement et le courage étaient discréditées. C'est dans ce sens-là

qu'il faut comprendre les paroles du chancelier Helmut Schmidt aux jeunes appelés : « Cet État, la République fédérale d'Allemagne, ne va pas vous abuser¹. » Aujourd'hui, on peut oser faire vivre ces vertus. Je pense que ma génération commence à distinguer entre la responsabilité indéniable de ses ancêtres et son propre destin, sorti de la culpabilisation extrême. Pour moi, l'imprescriptibilité doit être un rappel et non une transmission de culpabilité entre les générations. La distinction entre les deux est parfois difficile à établir aujourd'hui en Allemagne. Si une nuance n'est pas apportée, comme le propose cette série, il y a danger d'un rejet en bloc de toute culpabilité par une partie de l'opinion allemande, qui risquerait de se porter vers des positions plus tranchées.

Propos recueillis par la rédaction. ↗

1. Le 20 juillet 2008, lors d'une cérémonie de promesse solennelle pour des appelés allemands devant le Reichstag à Berlin.

PATRICK CLERVOY

LAWRENCE D'ARABIE, LA TRAGÉDIE À L'ENVERS

Le début du film est sans parole. Un homme, sourire aux lèvres, monte sur sa moto et fonce à toute allure jusqu'à l'accident. Séquence suivante : un hommage national à la cathédrale Saint-Paul de Londres. À la sortie de l'office religieux, des personnages officiels font des commentaires. Aux journalistes ils déclarent que le défunt était un héros dont l'action fut décisive dans la victoire au Moyen-Orient ; en aparté ils le reconnaissent comme un exhibitionniste sulfureux.

Le héros est d'une beauté fragile, presque féminine. Son regard est incroyablement clair. Un léger sourire marque sa bouche. L'uniforme qu'il porte est mal ajusté, ce qui lui donne un air gauche – il sera plus élégant ensuite. Ce jeune lieutenant s'appelle Lawrence. Dans un bureau de l'état-major de l'armée anglaise en Égypte, il s'amuse à agacer son chef en exagérant la maladresse de ses attitudes militaires. Mais cet officier atypique parle couramment plusieurs dialectes arabes et malgré les réserves exprimées par sa hiérarchie directe, le haut commandement britannique lui confie une mission de liaison auprès des Bédouins. Dès le départ le spectateur connaît le sujet du film : la naissance et la mort d'un héros moderne. La question qui retient son attention est : qu'est-ce qui donne à cette histoire la structure d'une tragédie ?

La quatrième séquence du film montre Lawrence faire un tour de passe-passe. Il reçoit un visiteur dans son bureau. Ce dernier porte à ses lèvres une cigarette et Lawrence, courtois, s'empresse de lui offrir du feu. Il frotte une allumette, porte la flamme à portée de son hôte puis, retroussant sa manche tel un prestidigitateur, laisse ostensiblement l'allumette se consumer et l'éteint entre deux doigts. Son visiteur tente de l'imiter et fait un bond de douleur en criant : « Mais ça brûle ! » Et le jeune homme aux yeux lumineux de répondre : « Bien sûr que ça brûle ! » ; « Quel est le truc alors ? » ; « Le truc, c'est de ne pas se préoccuper de la brûlure. »

Avec *Lawrence d'Arabie*, David Lean porte à l'écran *Les Sept Piliers de la sagesse*, le livre dans lequel Thomas Edward Lawrence fait le récit de sa campagne aux côtés des forces arabes coalisées (1916-1918). La scène de l'allumette est une invention du cinéaste. Placée en début de récit, elle donne la clef et du film et de son personnage principal. Le jeune homme effectue un « truc » à la manière d'un illusionniste : il manipule le feu, métaphore du désert autant que des brûlures

intérieures, tout en escamotant sa douleur derrière un sourire crispé. Le message porté par ce film peut être ainsi résumé : quels que soient les illusions du combattant et l'éclat de son action, sa réalité se révèlera à un moment ou à un autre, triste et douloureuse.

Le personnage principal du film n'est pas Lawrence, mais le désert qui occupe tout l'écran. David Lean filme une étendue minérale brûlante écrasée de soleil, qui allonge les perspectives à l'infini et réduit l'homme à un simple point. Celui qui y entre se soumet au jugement de Dieu. La caravane où Lawrence a pris place entame la traversée du Néfoud. Elle défie la mort. Quatre jours et quatre nuits à progresser sans halte avant de parvenir à un point d'eau. Lawrence est encore un officier anglais, avec sa tenue militaire, au milieu des Bédouins. Il est mal à l'aise sur son dromadaire, englué sous le soleil. Après une dernière nuit harassante, il s'aperçoit avec la lumière du jour que Gassim, le serviteur qui l'accompagne, n'est plus là. Sa monture est toujours à côté de la sienne, mais la selle est vide. Le cavalier a dû perdre conscience et tomber durant la nuit. Lawrence veut faire demi-tour pour aller le chercher, mais les Bédouins expliquent que dans le désert chaque homme est dans la main de Dieu, « c'est le destin ; c'est écrit », et enjoignent Lawrence de ne pas courir à une mort certaine pour sauver un homme peut-être déjà mort. Lawrence, entêté, repart seul et après une journée d'épreuve supplémentaire ramène Gassim vivant au campement. Aux Bédouins qui accourent vers lui, il lance avec rage : « Rien n'est écrit. Rien ! »

Le chef bédouin reconnaît alors en Lawrence l'homme exceptionnel capable de changer le destin des siens et de les libérer du joug ottoman. Dans la nuit, il se saisit de son uniforme et le jette au feu. Le lendemain, il lui offre une tunique blanche, ample et légère. Lawrence n'est plus un officier anglais ; il est devenu le leader de la révolte arabe.

Auréolé de la grâce de son exploit, Lawrence ose l'impossible : il affronte le désert interdit, dit au roi qu'il est un grand roi, apaise les rivalités tribales, invente la guérilla contre les Turcs et finalement conduit les Arabes à la victoire. Un journaliste américain de passage découvre le héros britannique aux amples vêtements qui galvanise l'ardeur guerrière des Bédouins, promène son spectre blanc d'un bout à l'autre de la zone des combats avant de disparaître pour ne pas participer aux pillages. Le gratte-papier tient un scoop facile et Lawrence est célébré malgré lui dans les tabloïds new-yorkais. Mais à peine entre-t-il dans sa légende que le héros est déjà perdu. C'est la descente aux enfers...

Dans sa part d'ombre, l'homme est tourmenté. La nuit, ses cauchemars le hantent et l'obscurité défait l'épopée du jour. La bascule se fait en une séquence. Sous le soleil, dans un acte de

bravoure insensé, Lawrence avait arraché son serviteur au désert, donc à la mort ; sous la lune, il est contraint d'exécuter de sa main un voleur qui se trouve être celui-là même qu'il avait sauvé. « C'est la loi du désert », disent les Bédouins. Dieu reprend ce que Lawrence avait eu l'insolence de lui enlever. Celui-ci a perdu son défi. Alors ce qui était écrit depuis le début reprend son cours. Le destin se renverse.

David Lean filme un Lawrence hagard au milieu des combats, devenu la proie hypnotique de ses fantômes. Les cadavres s'accumulent. Le regard du héros s'éteint. Ses gestes deviennent des automatismes. Ses blessures intérieures le figent et il ne voit plus où le conduisent obscurément ses pas. À Deraa, aux abords de la garnison turque, il se laisse arrêter. Il n'essaye ni de se défendre ni de s'échapper. Torturé, il ne baisse pas les yeux et soutient le regard concupiscent du bey de la garnison qui observe à distance la scène. Il est devenu une proie. Sa volonté va être brisée. On devine qu'il est offert au plaisir de celui qui commande son supplice. Quand il est relâché au petit matin, une seconde métamorphose s'est opérée. Brûlé dans sa chair, Lawrence n'est plus que l'ombre de son personnage. Les mortifications et les humiliations se répètent jusqu'à la fin de la guerre. Il reste ainsi sans réaction lorsqu'un officier australien le gifle publiquement, comme s'il attendait ce châtiment.

Lawrence d'Arabie n'est pas un film biographique. David Lean ne dévoile rien de la profondeur du personnage, de la préhistoire de sa légende et de ce qu'il est advenu après la guerre – les biographies qui lui ont été consacrées ont dévoilé la culpabilité qu'il ressentait de ses origines bâtardes, les châtiments corporels de son enfance, sa disgrâce physique et son homosexualité. De même, il ne montre rien des vingt années qui se sont écoulées entre la fin de la guerre et sa mort, vingt années au cours desquelles Lawrence a refusé sa promotion au grade de colonel, a changé de nom et s'est engagé comme deuxième classe dans la Royal Air Force puis dans l'armée de terre. Vingt années au plus bas de l'échelle hiérarchique, à vivre anonyme dans un casernement. Vingt années durant lesquelles, la nuit, il demande régulièrement à un camarade de chambrée de le fouetter selon un montage pervers, où il participe à des séances de flagellation organisées dans les bas-fonds de Londres. Il ne doit d'échapper au scandale qu'aux interventions répétées du ministre de l'Intérieur.

Lawrence d'Arabie n'est pas non plus un film historique. David Lean ne fait qu'ébaucher de la façon la plus vague la progression de la révolte arabe et la trahison de la promesse faite aux Saoudiens de leur donner leur autonomie. Ce n'est pas un film de dates et de lieux. *Lawrence d'Arabie* est une tragédie antique, celle d'un malheur annoncé où tout est écrit avant même que les scènes ne se jouent. Le film suit la

métamorphose d'un homme dont il montre la mort dès la deuxième minute. Aucun suspense. Les dieux ont dit leur loi depuis longtemps, et tout héros est voué à la chute. L'épopée est son destin. Plus le héros s'éloigne de l'ordre auquel il tente d'échapper, plus il est prédictible qu'il va revenir à son point aveugle avec une accélération finale où il s'anéantit de son propre mouvement.

L'émotion que suscite le film vient des ressorts tragiques de cette destinée dont le désert est le théâtre. Rien de mieux que le cinéma pour nous en faire partager les mirages. Le spectateur observe Lawrence bousculer l'ordre militaire puis l'ordre du désert, aussi souple à passer d'une tenue d'officier britannique à celle de Bédouin. Les illusions s'emboîtent : le truc de l'allumette, le mirage du désert, les exploits du héros. Mais le désert est implacable et convoque chaque homme devant sa destinée. Les tourments se succèdent : la torture de la soif, les blessures des combats, les brisures de la nuit de Deraa. Lawrence n'échappe pas à son destin. Peter O'Toole porte ce rôle avec ses magnifiques yeux clairs. Issu du théâtre shakespearien, son parcours ressemble aux grands rôles qu'il a incarnés dans une carrière en dents de scie dont *Lord Jim* et *Lawrence d'Arabie* sont les moments lumineux. Cette année-là, l'oscar lui échappa. ↴



ÉVELYNE GAYME

LA GRANDE ILLUSION OU COMMENT RENDRE POPULAIRE LA CAPTIVITÉ

On ne présente plus *La Grande Illusion*, film de Jean Renoir sorti en 1937, qui remporte d'emblée, en France comme à l'étranger, un énorme succès populaire. Réalisant plus de deux cent mille entrées dès la première semaine à Paris, il est projeté triomphalement en Grande-Bretagne et aux États-Unis, où il reste à l'affiche trente-six semaines. Victime de son succès, il est interdit en Allemagne, en Autriche et au Japon, et n'obtient pas, sur intervention du Duce, la coupe Mussolini du Festival de Venise.

Les critiques cinématographiques, les biographes ou les historiens insistent sur le pacifisme et/ou sur la présentation de la lutte des classes¹ effectivement développés en filigrane dans ce film par Jean Renoir². Mais c'est de la captivité dont celui-ci a d'abord voulu parler : « C'est l'histoire de gens qui veulent s'évader³. » L'œuvre en est évidemment beaucoup plus riche. Elle entraîne le spectateur dans des camps d'officiers prisonniers, des oflags, et dévoile les rapports humains entre Français de conditions sociales différentes, mais aussi entre Français et Allemands. Premier film évoquant la captivité de guerre, sa genèse comme sa réception par le public et sa postérité cinématographique permettent d'étudier les relations entre la société française et les soldats captifs.



Une grande nouveauté

Avant 1914, quand on s'intéresse à la question des prisonniers de guerre, la référence est 1870 et ses captures massives après capitulation. Or, à part la garnison de Maubeuge qui se rend en août 1914, il n'y eut pas de capitulation durant la Grande Guerre. Les six cent mille captifs français sont alors objets de suspicion, surtout s'ils n'ont pas

1. R. Prédal, *La Société française à travers le cinéma, 1914-1945*, Paris, Armand Colin, 1972 ; M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1993 ; J.-P. Jeancolas, *15 ans d'années trente. Le cinéma des Français, 1929-1944*, Paris, Stock, 1983 ; A. Brunelin, *Gabin*, Paris, J'ai lu, 1989 ; J.-M. Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; G. Guillaume-Grimaud, *Le Cinéma du Front populaire*, Paris, Lherminier, 1986. Joseph Daniel précise que seul *L'Humanité* insiste sur le fait que ce sont des prisonniers de guerre, *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Armand Colin, Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques, 1973, p. 143.
2. Jean Renoir est en effet « compagnon de route » du parti communiste depuis 1935, mais il a également été fasciné par les aristocrates qu'il a rencontrés lorsqu'il était officier de cavalerie.
3. *Cahiers du cinéma* n° 78, Noël 1957.

été blessés : ont-ils lutté suffisamment pour ne pas être capturés ? Une défiance qui évolue dans les années 1917-1918, afin d'enrichir une instrumentalisation visant à dénoncer la barbarie des Allemands. Les prisonniers deviennent des éléments essentiels de l'armée, continuant le combat par le sabotage ou la résistance passive au travail. La guerre achevée, ils sortent des préoccupations du gouvernement et de l'opinion publique, tout en restant objet de méfiance : ayant vécu chez l'ennemi, ils peuvent avoir été retournés, qu'ils se soient évadés ou non. Leur retour est pris en charge par des organismes privés, ils n'obtiennent la carte d'ancien combattant qu'en 1926, après d'âpres discussions, et ceux décédés en Allemagne ne sont reconnus « Morts pour la France » qu'en 1922. Les Français méconnaissent les circonstances des captures – essentiellement massives et pendant les phases de mouvement – et les conditions de vie de ces hommes.

Et pourtant, Jean Renoir choisit de parler de la captivité : « [Ce sujet [...] m'était cher, parce que bâti avec les souvenirs personnels de plusieurs de mes meilleurs camarades. [...] Les héros de *La Grande Illusion*, je veux dire les prisonniers de guerre, ont été récompensés de leur modestie par le silence des écrivains romanesques. Le film qui a été tiré de leurs aventures n'a d'autres prétentions que de leur être fidèle⁴. »

Renoir a en effet combattu durant la Grande Guerre ; il a été blessé deux fois, la première alors qu'il était chasseur alpin, la seconde au cours d'une opération de photographie aérienne car, bien que réformé, il s'était engagé dans l'aviation. S'il ne fut pas prisonnier, il tient cependant à rendre hommage à ces hommes retenus captifs. Après avoir un temps abandonné ce projet de film, il le reprend en 1934 lorsque, sur le tournage de *Toni*, en Provence, il retrouve le général Pinsard, as de l'aviation qui le protégeait lors de ses missions aériennes, qui, lui, a été capturé et s'est évadé sept fois. Renoir s'interroge cependant sur l'intérêt commercial du film, tout comme Julien Duvivier, à qui il le propose, et les producteurs qu'il rencontre. Jean Gabin, lui, y croit et obtient l'adhésion d'un financier, Frank Rollmer, qui verse trois millions au nom de sa société de production, la Réalisation d'art cinématographique (RAC), pour que ce film soit tourné. Mais le doute subsiste et au début de l'année 1937 le tournage est interrompu, les producteurs souhaitant visionner les scènes déjà tournées. Selon Raymond Chirat, « ce qui choquait, ce qui n'était pas "commercial", c'était l'idée de réfléchir sur ce qu'est la guerre en

4. J. Renoir, *Le Petit Marseillais*, 14 octobre 1937. Cité dans O. Curchod, *La Grande Illusion. Jean Renoir. Étude critique*, Paris, Nathan, 1994, pp. 108-110.

analysant l'état d'esprit des prisonniers »⁵. Finalement, le tournage s'achève et Jean Renoir, qui hésite sur le titre – *L'Évasion*, puis *Les Évasions du capitaine Maréchal* – arrête finalement son choix sur celui d'un roman de Norman Angell paru en 1911.

¶ Les premières images de captivité au cinéma

Dans *La Grande Illusion*, les prisonniers de guerre sont des officiers âgés de trente à cinquante ans. Leurs conditions de détention sont décrites avec précision. Une fois lue par les Allemands la liste de leurs droits, la vie quotidienne s'organise : ils jardinent, repassent leur linge, organisent des représentations théâtrales, lisent, étudient – l'un d'eux traduit Pindare, un travail « plus important que la guerre ». L'usage d'instruments de musique est autorisé tout comme l'élevage d'un écureuil. L'alimentation est améliorée grâce aux colis envoyés par les familles et la cantine sert d'intermédiaire pour des achats divers. Les chambres, sans luxe, fréquemment fouillées, sont égayées de gravures.

Les rapports entretenus par les prisonniers avec leurs geôliers évoluent au cours du film. Dans le premier camp – les prisonniers changent fréquemment d'oflag –, les officiers allemands, polis, courtois, sont invités aux représentations théâtrales montées par ceux dont ils ont la charge. Les gardiens sont plutôt âgés et bienveillants : celui de Maréchal va jusqu'à le plaindre et lui donner un harmonica. Les Français appellent le sous-officier qui les garde par son prénom, Arthur, et établissent avec lui des liens de familiarité. Dans le second camp, en revanche, l'attitude des Allemands est tout autre : l'officier qui le commande les menace constamment et à chaque tentative d'évasion, les soldats tirent, lâchent les chiens, alertent les autorités qui lancent des patrouilles à la recherche des fugitifs.

Les prisonniers de *La Grande Illusion* ont peu de contacts avec la population civile allemande, si ce n'est avec une vieille femme qui les plaint et avec Elsa, la fermière qui accueille Maréchal et Rosenthal lors de leur évasion.

L'évasion est au centre des préoccupations de ces hommes, qu'il s'agisse d'une tentative limitée à une chambre – ils creusent un trou avec une pelle à charbon ou une boîte de conserves, y travaillent durant plusieurs mois « comme Monte-Cristo », dit Maréchal – ou généralisée. Tous sont des multirécidivistes : Boëldieu, le personnage interprété par Pierre Fresnay, a fait quatre tentatives – par les égouts, dans un bac à linge, par le calorifère et dans un tas d'ordures

5. *Le Cinéma français des années 30*, Paris, Hatier, 1988, p. 93.

– ; Maréchal en compte cinq, notamment déguisé en ramoneur, en soldat allemand, en femme... Le film met en scène les préparatifs : le creusement d'un tunnel durant deux mois dans le premier camp, la fabrication d'une corde dans la forteresse, la mise au point du plan d'évasion... Il montre ensuite l'évasion réussie de Maréchal et de Rosenthal avec ses difficultés – la neige, le froid, la tentation de se rendre, les blessures – et avec ses moments de chance – le refuge qu'ils trouvent chez une Allemande le temps que la blessure de Rosenthal guérisse, les soldats qui, à la frontière, ne tirent pas...

La Grande Illusion n'est pas un film de guerre, mais un film sur la guerre. Aucun combat, aucune scène violente : lorsque Maréchal est battu, on entend les coups, mais ceux-ci sont donnés hors champ. La guerre apparaît par allusion : les batailles – l'action se déroule en 1916-1917, pendant la bataille de Verdun – sont évoquées par des affiches placardées sur les murs et durant le spectacle ; la fermière allemande qui recueille les évadés pleure les hommes de sa famille disparus. Et s'ils ne sont plus des combattants, les prisonniers sont toujours des soldats : ils portent leur uniforme, le capitaine de Boëldieu exige que les grades soient respectés, ils entonnent *La Marseillaise* à l'annonce de la reprise du fort de Douaumont et ils cherchent à s'évader pour reprendre le combat.

¶ Une captivité fidèle ou réinventée ?

Jean Renoir a pris des notes en écoutant le général Pinsard, qu'il a complétées par une recherche documentaire très poussée, par la lecture de souvenirs d'anciens combattants, par des entrevues et par la consultation d'une enquête réalisée auprès de la Ligue des évadés de guerre. Le scénariste, Charles Spaak, apporte le témoignage de son propre frère prisonnier de guerre, Paul-Henri Spaak, futur Premier ministre belge, condamné au cachot pour avoir chanté *La Brabançonne*⁶. Tout le film est émaillé de détails véridiques, mais la captivité décrite reste celle d'un oflag, bien différente de celle des hommes de troupe des stalags qui, eux, doivent travailler.

Cette captivité fidèle est néanmoins réinventée, en ce sens que Jean Renoir rend populaire un sujet qui ne l'était pas en créant une image positive des prisonniers. Le début du film les met en scène dans leur vie quotidienne et le public s'identifie assez vite à ces personnages stéréotypés, d'autant qu'ils sont interprétés par des acteurs très

^{6.} Cet épisode est repris dans le film en le francisant : Maréchal est envoyé au cachot après avoir entonné *La Marseillaise*.

populaires : Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim, Dalio, Carette, Modot... L'image des prisonniers est alors simple, mais positive, et donc différente de l'image publique. Puis Jean Renoir les fait entrer dans le mythe de la guerre jusqu'alors réservé aux poilus et organisé autour du culte des morts, de la camaraderie née dans les tranchées et de l'héroïsme⁷. Certains meurent donc : le personnage joué par Carette manque de périr enterré vivant en creusant un tunnel, Boëldieu est tué en protégeant l'évasion de deux de ses camarades.

La camaraderie est évidente et même étonnante entre Français qui ne sont pas du même monde : Boëldieu est un aristocrate, Maréchal un mécanicien, Rosenthal (le personnage interprété par Dalio) un couturier, auxquels s'ajoutent un professeur de grec, un ingénieur au cadastre, un instituteur... Cette idée est nouvelle pour Jean Renoir, qui a longtemps pensé que le monde n'était pas organisé en classes verticales (par nationalité), mais en classes horizontales (par culture, par profession), qu'il évoque comme traces d'un monde passé : l'entente entre les deux mondains que sont Boëldieu et Rosenthal, entre les deux aristocrates que sont Boëldieu et Von Rauffenstein, le commandant de l'oflag joué par Erich von Stroheim, entre le mécanicien Maréchal et son homologue allemand qui l'aide à couper sa viande aux premières heures de la captivité. Dans la chambrée, les relations sont fondées sur le partage des colis, sur l'entraide, sur le projet commun qu'est l'évasion. Une camaraderie aussi forte que celle des tranchées.

L'héroïsme enfin n'est pas absent de ce monde de prisonniers : le sacrifice de Boëldieu est la plus longue séquence du film, près de quinze minutes. On peut de même considérer comme un sacrifice, même s'il ne conduit pas au décès, le fait que Maréchal reste avec Rosenthal blessé au lieu de l'abandonner pour avoir une chance de réussir son évasion.

La captivité est toujours ramenée à sa dimension réelle. Ainsi les loisirs, qui peuvent sembler être des avantages incroyables en temps de guerre, sont immédiatement relativisés : les vêtements féminins reçus pour le théâtre suggèrent aux captifs l'absence de leur femme, une possible infidélité et la conscience que le monde évolue sans eux; la représentation théâtrale est interrompue pour saluer la reprise de Douaumont, preuve que les prisonniers suivent l'évolution de la guerre.

Le film reçoit un succès poli lors de la soirée de gala donnée pour sa sortie le 9 juin. Mais dès le lendemain, les Parisiens lui font un triomphe. La campagne de promotion le présente comme « le clou

7. G. L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999.

de l'Exposition universelle de 1937 » et il est diffusé dans la salle du Marivaux, comble de 10 h à 2 h du matin suivant. Deux cent mille spectateurs le voient en deux mois. Il réalise la meilleure recette de 1937 et est classé meilleur film de l'année. De l'extrême droite à l'extrême gauche, tous l'apprécient, mais pas pour les mêmes raisons. La droite y voit de la grandeur, une vigueur nationaliste, quand la gauche y repère des accents pacifistes. Les très rares critiques dénoncent quelques facilités, comme le sacrifice de Boëldieu. Le succès se prolonge grâce aux anciens combattants qui apportent une caution d'authenticité à la captivité décrite et président au lancement du film en province. Le 11 novembre 1937, il est projeté dans cinquante-deux salles, avant de devenir un succès international et de recevoir, en 1938, le prix du meilleur film étranger décerné par la critique américaine.

La création d'un archétype

Lorsque l'armée française est battue en juin 1940, soldats comme civils ont, grâce à ce film, une image de la captivité précise à défaut d'être complète. « Les gens avaient une vue globale du prisonnier de guerre, une image fausse d'hommes qui restaient dans de grands camps. Cette image vient de *La Grande Illusion*. Les gens ont vu ce film, qui représentait un camp d'officiers, mais ce qu'ils ont retenu, c'est la vie facile des prisonniers, à la campagne et au grand air, avec des pièces de théâtre⁸. »

Les biographes d'Henri Langlois, son frère Georges et l'un de ses plus proches collaborateurs, Glenn Myrent, racontent : « Après tant d'autres, l'unité de Langlois va être capturée à son tour. [...] Impossible de se réconforter au souvenir des gags de Charlot soldat ! [...] Ce sont plutôt les dernières séquences de *La Grande Illusion* qui lui reviennent en mémoire. Ce sont elles les plus proches de la vérité qui l'attend : il ne sera jamais capable de s'évader d'un camp de prisonnier, au fin fond de l'Allemagne⁹. » Et Roger Ikor précise : « Je me rappelle que j'avais l'impression de vivre pour mon compte ce très beau film [*La Grande Illusion*] que j'avais vu deux ou trois fois les années précédentes¹⁰. »

En ayant intégré les captifs dans la représentation positive des combattants de la Grande Guerre et montré des hommes bien traités, *La Grande Illusion* est un repère rassurant pour les soldats faits prisonniers pendant le second conflit mondial et leur famille.

8. Entretien avec Marcel Cerf, prisonnier de guerre durant la Seconde Guerre mondiale, 14 octobre 1996.

9. G. Langlois, G. Myrent, *Henri Langlois, premier citoyen du cinéma*, Paris, Ramsay, « Poche Cinéma », 1990, p. 99.

10. R. Ikor, *op.cit.*, p. 30.

Mais soupçonné de prôner l'alliance avec l'ennemi, il n'est visible ni pendant la guerre ni en 1945 à cause de l'image qu'il donne des Juifs¹¹. Il n'est présenté à nouveau au public qu'en août 1946 avec trois coupes qui illustrent les préoccupations du temps : l'arrivée des colis de victuailles ; la joie allemande lors de la chute de Douaumont et le baiser de Jean Gabin à Dita Parlo, actrice allemande retirée du générique. Une polémique, menée par *L'Écran français*, s'engage sur la naïveté du film face à la barbarie allemande, mais elle est balayée par le nouveau succès populaire qu'il rencontre – plus de trente-sept mille entrées en une semaine – et par la sortie de nombreux films de captivité dont le succès est également grand : *Stalag 17* de Billy Wilder en 1953, *Les Évadés* de Jean-Paul Le Chanois en 1955, *The Colditz Story* de Guy Hamilton en 1955, *La Vache et le Prisonnier* d'Henri Verneuil en 1959, *Le Passage du Rhin* d'André Cayatte en 1960, *Le Pont de la rivière Kwai* de David Lean en 1960, *Les Culottes rouges* d'Alex Joffé en 1962, *La Grande Évasion* de John Sturges en 1963.

La Grande Illusion crée donc le film de captivité. Plus encore, il en est l'archétype en instaurant une présentation toujours valable durant la Seconde Guerre mondiale¹², et en réalisant une matrice narrative¹³ ajustable, qui permet de fixer, à un moment donné, la psychologie de la vie nationale, ainsi que le confirme Renoir qui, dans une note d'intention pour son autre film sur le sujet, *Le Caporal épingle*¹⁴, a expliqué vouloir « examiner comment les Français réagissent aujourd'hui placés dans une situation semblable à ceux de *La Grande Illusion* »¹⁵. Ainsi, tous les films traitant de la captivité durant la Seconde Guerre mondiale reprennent l'image des prisonniers forgée par *La Grande Illusion* : la camaraderie, la mort, l'héroïsme. Mais avec des nuances : les captifs ne sont ni tous solidaires ni tous des héros ou des patriotes prêts à risquer leur vie ; la proximité entre adversaires qui s'étaient fréquentés avant-guerre, surtout dans le monde de l'aviation naissante – Boëldieu et Rauffenstein sont pilotes –, disparaît. Il reste de *La Grande Illusion* l'absence de caricature dans la présentation de l'ennemi.

Ces films consacrés à la captivité sont tournés à une époque où des Français sont à nouveau prisonniers en Indochine, au Vietnam et en Algérie, alors même que les fictions de guerre sont de moins en moins

11. Au début de *La Grande Illusion*, Jean Renoir présente les préjugés antisémites pour mieux les dénoncer ensuite. Rosenthal est un juif intégré, pas caricatural, loin de l'image que l'on trouve dans les productions des années 1930.

12. Pour les prisonniers occidentaux. Il n'en fut pas de même pour les captifs soviétiques ou ceux aux mains des Japonais.

13. La matrice narrative permet de repérer les accords non formulés sur le choix et la représentation du passé, le contournement des tabous d'une époque. Voir S. Lindeberg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, pp. 13-14.

14. Sorti en 1961, d'après le roman de Jacques Perret paru en 1947. L'accueil du public fut mitigé.

15. BIFI, fiche filmographique de l'IDHEC, 1^{er} janvier 1962, pp. 617 et 2427.

nombreuses¹⁶. En présentant des hommes pris dans la guerre sans le vouloir toujours, perdant leur jeunesse dans les geôles ennemis, ils incitent à réfléchir sur l'utilité de ces conflits et sur le pacifisme. Leur succès prouve que la société s'en est saisie. ↴

16. S. Lindeperg, *op. cit.*



ÉLIE TENENBAUM

LA BATAILLE D'ALGER : MANUEL DE GUÉRILLA OU LEÇON DE CINÉMA ?

« La Bataille d'Alger n'apprend pas à faire la guerre, mais plutôt à faire du cinéma »
Gillo Pontecorvo ¹

Rares sont les films à avoir exercé une influence aussi large et hétéroclite que *La Bataille d'Alger*, réalisé en 1966 par le cinéaste italien Gillo Pontecorvo². Au carrefour du film de guerre, de l'œuvre politique engagée et du témoignage néoréaliste à valeur quasi documentaire, ce long-métrage a réussi le tour de force de devenir une icône des mouvements révolutionnaires à travers le monde en même temps qu'un outil de propagande du régime autoritaire de Houari Boumédiène et un modèle stratégique pour les armées occidentales en matière de contre-terrorisme, le tout en étant plébiscité par la critique cinématographique ainsi qu'une source d'inspiration pour quantité de réalisateurs³.

Comme souvent dans les grandes œuvres, l'éclectisme de ce succès s'explique sans aucun doute par le degré d'universalité à laquelle son auteur est parvenu dans ce film : comme dans les années 1970 où il inspire le mouvement des *Black Panthers* aux États-Unis, dans les années 1980 où il interroge le public israélien sur la nature de l'*Intifada* palestinienne, dans les années 1990 où il fait écho à la « décennie noire » algérienne, ou dans les années 2000 en pleine guerre d'Irak, *La Bataille d'Alger* continue de résonner aujourd'hui de sa surprenante actualité, à l'heure où l'Europe s'interroge sur la réponse à apporter à la menace terroriste et où une révolution populaire couve en Algérie.



Un film made in FLN ?

La guerre d'Algérie a très tôt fait l'objet d'une représentation cinématographique, notamment en France, où elle s'impose avant même que le conflit ne s'achève avec des films, tous interdits par la

1. G. Pontecorvo, « *La Bataille d'Alger* apprend à faire du cinéma », entretien réalisé par Jean Roy, *L'Humanité*, 22 mai 2004.
2. L'auteur souhaite remercier Maliek Bensmail, réalisateur du film *La Bataille d'Alger, un film dans l'histoire* (2016), qui a porté à sa connaissance nombre de faits reproduits dans cet article.
3. L'édition DVD américaine du film par Criterion (2004) inclut les interviews de cinq réalisateurs évoquant l'influence du film sur leur travail : Spike Lee, Mira Nair, Julian Schnabel, Steven Soderbergh et Oliver Stone.

censure, comme *L'Algérie en flammes* (René Vautier, 1958), *Le Petit soldat* (Jean-Luc Godard, 1960), *Tu ne tueras point* (Claude Autant-Lara, 1961), *Octobre à Paris* (Jacques Pajel, 1961) ou *Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962). À l'exception des films de Vautier, militant proche du FLN qui s'est rendu en Algérie pour y filmer les combats, la perspective y est souvent franco-centrée, explorant une thématique du départ et du retour des appelés du contingent qui continuera à dominer jusqu'au début des années 1970, à l'instar de *L'Insoumis* d'Alain Cavalier, de *Muriel ou le temps d'un retour* d'Alain Resnais ou encore des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy⁴.

Dans la jeune Algérie indépendante, la représentation de la guerre à l'écran est limitée du fait de la faiblesse de la production cinématographique. Il faut attendre 1965 avec *L'Aube des damnés* d'Ahmed Rachedi pour voir un début d'incarnation, bientôt suivi du *Vent des Aurès* (1967) de Mohammed Lakhdar-Hamina. Ces deux œuvres demeurent cependant confidentielles et ne sont pas distribuées à l'international. L'Algérie de la période postindépendance cherche pourtant à promouvoir son image de nouvelle « Mecque de la révolution », notamment auprès des mouvements de libération nationale du tiers-monde. Son président, Ahmed Ben Bella, accueille Che Guevara à Alger en 1963 pour célébrer le premier anniversaire de l'indépendance et proclame une politique étrangère résolument « fanoniste »⁵.

C'est dans ce contexte de *nation branding* que naît le projet d'un grand film sur la guerre d'indépendance. L'idée est poussée par Yacef Saâdi, ancien cadre du FLN à Alger, emprisonné et condamné à mort par la France avant d'être libéré avec l'aide de Germaine Tillon. Lors de la crise de juillet 1962, Saâdi s'est rangé aux côtés de Ben Bella. Maître incontesté de la Casbah, il a joué un rôle déterminant dans la prise du pouvoir de l'armée des frontières au détriment des hommes de la Wilaya IV, partisans de Krim Belkacem et Benyoucef Benkhedda. Craignant l'influence de Saâdi, Ben Bella et son ministre de la Défense, le colonel Boumédiène, cherchent à l'éloigner des affaires politico-militaires en le nommant président du Centre national d'amitié avec les peuples, une officine destinée à faire connaître à l'étranger les réalisations du socialisme algérien. C'est dans ce cadre qu'il fonde sa société de production cinématographique, Casbah Films, largement financée par le jeune État.

4. C'est en effet avec *Avoir vingt ans dans les Aurès* (1971) de René Vautier et *RAS* (1973) d'Yves Boisset que les opérations en Algérie même apparaissent pour la première fois dans le cinéma français. Sur ce point, lire B. Stora, « La guerre d'Algérie dans les médias : l'exemple du cinéma », *Hermès. La Revue*, vol. 52, n° 3, 2008, pp. 33-40.

5. J. Byrne, *Mecca of Revolution: Algeria, Decolonization, and the Third World Order*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 188.

Saâdi a dans l'idée d'adapter à l'écran ses *Souvenirs de la bataille d'Alger*, qu'il a écrits en prison et fait publier chez Julliard dès l'été 1962. René Vautier l'avait aidé à rédiger un synopsis de vingt-cinq pages qu'il avait soumis sans succès à un certain nombre de producteurs parisiens. Désespérant de voir le film être réalisé en France, il se tourne alors vers l'Italie, obtenant via l'ambassade italienne à Alger un entretien avec Luchino Visconti. Ce dernier décline à son tour le projet, mais lui suggère de le soumettre à un jeune réalisateur plein d'avenir : Gillo Pontecorvo⁶. Ancien résistant antifasciste devenu journaliste proche du parti communiste, Pontecorvo a débuté sa carrière de cinéaste sous le sceau du néoréalisme avec *Un dénommé Squarcio* (1957), drame social sur la condition des pêcheurs en Italie du Sud avec Yves Montand. Son second long-métrage, *Kapo* (1961), joué par Laurent Terzieff et Emmanuelle Riva, met en scène la déportation des Juifs dans la France occupée. Il lui vaut une nomination aux Oscars, mais aussi une controverse sur sa représentation des camps de concentration nazis jugée esthétisante et immorale par une partie de la critique⁷.

Pontecorvo ne peut être insensible à la proposition de Saâdi : voilà deux ans qu'il tente sans succès de produire un film sur la guerre d'Algérie. Il avait séjourné dans le pays au printemps 1962 en compagnie de Franco Solinas, son scénariste de *Kapo*, avec dans l'idée d'effectuer des repérages pour son prochain long-métrage. Le projet, intitulé *Para*, raconte l'histoire d'un ancien officier parachutiste devenu photographe de guerre, pris dans la tourmente de l'OAS et de l'indépendance. Pontecorvo espérait attirer des capitaux américains pour en faire une superproduction internationale, mais n'est jamais parvenu à convaincre les grands studios italiens. Saâdi lui propose de retourner la perspective et de se centrer sur ceux qu'il estime être les véritables héros de la guerre : les combattants du FLN. Solinas et Pontecorvo sont d'autant plus séduits par l'idée que Saâdi se propose d'assurer une partie du financement par l'intermédiaire de Casbah Films. Solinas planche alors sur un nouveau scénario, fondé en partie sur les mémoires de Saâdi, mais également sur ses propres recherches. Italiens et Algériens parviennent à un accord en juin 1964 pour un budget relativement modique de moins de cinq cent millions de lires⁸.

Le tournage se déroule au milieu de l'année 1965. Il ne mobilise pratiquement pas d'acteurs professionnels à l'exception de Jean

6. D. Forgacs, « Italians in Algiers », *Interventions*, vol. 9, n° 3, novembre 2007, pp. 350-364.

7. J. Rivette, « De l'abjection (*Kapo* de Gillo Pontecorvo) », *Les Cahiers du cinéma* n° 120, juin 1961. Sur ce point, lire aussi P. Caillé, « The Illegitimate Legitimacy of *The Battle of Algiers* in French Film Culture », *Interventions*, vol. 9, n° 3, novembre 2007, pp. 371-388.

8. S. Whitfield, « Cine Qua Non: The Political Import and Impact of *The Battle of Algiers* », *Revue LISA*, vol. X, n° 1, pp. 249-270.

Martin, comédien français engagé à gauche et signataire en 1960 du Manifeste des 121 sur « le droit à l'insoumission ». Pour plus de vraisemblance, Yacef Saâdi a convaincu Pontecorvo de se reposer sur d'anciens militants du FLN. Il s'impose lui-même pour jouer son propre rôle, malgré les réticences du réalisateur. Boumédiène, ministre de la Défense, se prête au jeu et met à disposition les véhicules, les uniformes et même des soldats pour les besoins du tournage. Le comble de la confusion est atteint lorsque les préparatifs du tournage servent de camouflage au coup d'État de Boumédiène contre Ben Bella, le 19 juin 1965. Le putsch est réalisé au vu et au su des Algérois interdits, pensant assister à des répétitions. Après ces épisodes mouvementés, la postproduction est réalisée à Rome en 1966, où elle bénéficie d'une bande originale d'un jeune compositeur encore méconnu : Ennio Morricone.

De la réalité à la fiction : dits et non-dits

Informé par les recherches documentaires et le fil conducteur des mémoires de Yacef Saâdi, le scénario de Solinas et Pontecorvo suit étroitement le déroulement des événements connus dès l'époque sous le nom de « bataille d'Alger », centrées sur la période 1956-1957. Il se focalise sur la figure d'Ali Ammar, dit Ali la Pointe (joué dans le film par Brahim Haggiag, acteur amateur, inconnu du public), jeune délinquant issu du lumpenprolétariat algérois. À travers lui, le film semble dresser une figure plus universelle, celle du « damné de la terre » prenant peu à peu conscience de sa condition de colonisé et de combattant, jusqu'au sacrifice suprême pour son émancipation. Le film s'ouvre en 1954 sur l'arrestation d'Ali par la police, le peignant sans détour comme une victime de la ségrégation sociale et économique qui domine dans la ville européenne. Son passage en prison, où il assiste à l'exécution à la guillotine d'un militant nationaliste, joue un rôle catalyseur, éminemment vraisemblable, dans le processus de sa politisation.

À sa sortie de détention en 1956, Ali intègre le FLN, installé au cœur du quartier de la Casbah d'Alger sous la direction de « Jaffar », nom de guerre de Yacef Saâdi. C'est Ramdane Abane, responsable de l'organisation à Alger depuis mars 1955, qui est cependant à l'origine de la politique de « nettoyage » de la Casbah, bien décrite dans le film à travers notamment la lutte contre la pègre (assassinat par Ali d'un proxénète refusant de se soumettre au FLN) et l'instauration d'un « ordre moral révolutionnaire » (intimidations contre les consommateurs d'alcool et de tabac). Abane est également l'artisan

de la stratégie de terrorisme urbain, présentée dans le film à travers les attentats de juin 1956 contre des policiers français⁹.

Il est frappant que Ramdane Abane, personnalité politique centrale du FLN à Alger à l'époque, n'apparaisse pas dans le film. Assassiné en décembre 1957 par ses propres hommes, il a en effet été désavoué par le parti unique alors que Pontecorvo tourne le film. La seule figure politique algérienne représentée est celle de Larbi Ben M'hidi, proche d'Abane, mais qui, contrairement à lui, bénéficie du statut de martyr de la révolution du fait de son exécution camouflée en suicide après son arrestation par les parachutistes français en février 1957¹⁰. Également absent du film, le Congrès de la Soummam, qui réorganise en août 1956 la stratégie du FLN en Algérie. C'est pourtant cet épisode qui donne toute son importance à Alger, érigée en « zone autonome » sous la houlette du Comité de coordination et d'exécution, abritant dans la Casbah la haute direction d'Abane, Ben M'hidi, ainsi que Krim Belkacem et Benyoucef Benkhedda¹¹. Jamais mentionnés dans le film, ces deux derniers font figure, au moment du tournage, de principaux opposants au régime algérien, en exil depuis la crise de l'été 1962.

Ce que le film de Pontecorvo montre en revanche fort bien, c'est la spirale de la violence qui s'enclenche avec le « contre-attentat » de la rue de Thèbes, le 10 août 1956, perpétré par l'Organisation de résistance de l'Algérie française, précurseur de l'OAS, avec la complicité de la police d'Alger. Il fait quatre-vingts morts, dont de nombreuses familles. La colère de la population musulmane face à cette attaque aveugle convainc le FLN de répliquer en miroir avec les attentats de la cafétéria, du Milk Bar ainsi que du hall d'Air France, tous trois situés dans les quartiers huppés de la ville, œuvre du « réseau bombes » de Yacef Saâdi, composé de jeunes femmes vêtues à l'europeenne – Zohra Drif, Samia Lakhdari et Djamil Bouhired. Ces attentats sont filmés sans compromis par Pontecorvo, avec un plan sur les victimes, notamment les enfants, qui lui vaudra des critiques du FLN et d'une partie de la presse de gauche, lui reprochant de renvoyer dos à dos la violence des colonisés et celle des colonisateurs.

Alors que les attentats se multiplient, la police française est dépassée. Le 7 janvier 1957, le préfet Serge Baret délègue son autorité à l'armée en vertu des « pouvoirs spéciaux » votés par l'Assemblée au gouvernement Mollet quelques mois plus tôt. C'est aux huit mille

9. G. Pervillé, «Le terrorisme urbain dans la guerre d'Algérie», in J.-Ch. Jauffret et M. Vaisse (dir.), *Militaires et Guérilla dans la guerre d'Algérie*, Bruxelles, André Versaille, 2012.

10. P. Aussaresses, *Services spéciaux. Algérie. 1955-1957*, Paris, Perrin, 2001.

11. G. Meynier, *Histoire intérieure du FLN. 1954-1962*, Paris, Fayard, 2002.

hommes de la 10^e division parachutiste du général Massu que revient la mission de rétablir l'ordre. L'unité est de retour de l'expédition de Suez en novembre 1956 et nombreux sont ceux qui, parmi ses hommes, ont une expérience de l'Indochine, mentionnée à plusieurs reprises dans le film. Avec son chef d'état-major, le colonel Yves Godard, ancien chef de corps du 11^e Choc, Massu entreprend de quadriller la ville au moyen de ses quatre régiments : le 1^{er} RCP du colonel Mayer, le 1^{er} REP du colonel Jeanpierre, le 2^e RCP du colonel Château-Jobert et le 3^e RCP du colonel Bigeard¹².

Dans *La Bataille d'Alger*, Pontecorvo et Salinas ont fait le choix de fusionner ces différentes figures de parachutistes en un seul personnage, le lieutenant-colonel Mathieu, joué par Jean Martin, seul acteur professionnel du film et véritable *alter ego* des héros algériens du film. Le scénario le présente comme un ancien Résistant, à l'instar de Jeanpierre qui fut déporté à Mauthausen – une référence évoquée par Mathieu dans le film. Mais c'est surtout Bigeard qu'il incarne, avec ses conférences de presse et son sens de la mise en scène qui en fait la mascotte des journalistes. En ce qui concerne la tactique enfin, c'est d'Yves Godard, le véritable théoricien du « travail de flic » qui se déploie à Alger pour démanteler l'infrastructure clandestine du FLN, que s'inspire le personnage. Pontecorvo recycle ici tout le travail préparatoire effectué pour le projet *Para* : il dresse ainsi le portrait nuancé, que d'aucuns diront trop bienveillant, d'un officier intelligent, menant une guerre sans haine et n'hésitant jamais à renvoyer les politiques à leur responsabilité.

Naturellement, le succès tactique des parachutistes a un coût moral et politique. Ainsi que l'explique le lieutenant-colonel Mathieu dans le film, le renseignement obtenu par les interrogatoires émerge comme la clé de voûte de la lutte contre l'organisation clandestine du FLN à Alger. La mise en scène de la torture dès la scène d'ouverture représente à cet égard la rupture d'un certain tabou cinématographique – même si la réalité de cette pratique en Algérie avait été très tôt dénoncée par nombre d'intellectuels tels Henri Alleg ou Pierre Vidal-Naquet¹³. D'aucuns reprocheront cependant à Pontecorvo de la présenter comme une arme efficace, permettant le démantèlement du réseau avec l'arrestation de Larbi Ben M'hidi, de Yacef Saâdi et d'Ali la Pointe, qui meurt en octobre 1957 dans sa cache de la rue des Abdérames, refusant de céder à l'offre de reddition de l'armée française.

12. P. Pellissier, *La Bataille d'Alger*, Paris, Perrin, 2002.

13. H. Alleg, *La Question*, Paris, Éditions de Minuit, 1958 ; P. Vidal-Naquet, *Les Crimes de l'armée française*, Paris, Maspero, 1975. Lire sur ce point l'ouvrage de référence de R. Branche, *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie*, Paris, Gallimard, 2001.

Si le film est fidèle pour l'essentiel à la réalité historique, il omet un certain nombre d'éléments. En plus des débats politiques internes au FLN déjà évoqués, il passe sous silence le « dispositif de protection urbaine », imaginé par le colonel Trinquier et visant à obtenir la coopération des populations de la Casbah. Ce non-dit, qui permet d'éviter la question plus générale des harkis et de tous les Algériens ayant « choisi la France », renvoie évidemment à la lecture unanimiste du film quant à la mobilisation d'un peuple uni dans la lutte pour l'indépendance, très marquant dans les scènes finales sur les manifestations de décembre 1960.

Un Lion d'or au Pentagone : cinquante ans d'un succès éclectique

Présenté en compétition à la Mostra de Venise en 1966, *La Bataille d'Alger* fait tout de suite débat. Salué par la critique internationale, le film est vite décrié en France par une partie de la presse et de l'opinion, conspuant l'implication de Yacef Saâdi et du FLN dans la production, garantie à leurs yeux de la partialité du projet. Ignorant ces critiques, le jury du festival, présidé par le romancier italien Giorgio Bassani, décide de lui attribuer le Lion d'or, suscitant un tollé dans la délégation française qui quitte la salle dès l'annonce du palmarès. Comble du camouflet, le film est choisi alors que les favoris étaient deux films français, *Fahrenheit 451* de François Truffaut et *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson, jugés par la critique comme largement supérieurs au long-métrage de Pontecorvo.

Bien qu'il n'ait pas fait l'objet d'une interdiction par la Commission de censure cinématographique, *La Bataille d'Alger* n'obtient son visa d'exploitation pour la France qu'en 1970. Les associations de rapatriés et d'anciens combattants appellent alors au boycott tandis que les exploitants de salles reçoivent des menaces, freinant sa distribution. Le film parvient néanmoins à réaliser près de cent trente mille entrées en seize semaines, succès non négligeable qui amène à relativiser le mythe d'une sortie incognito¹⁴. Il reçoit des critiques globalement positives de la presse à l'exception des organes proches de l'extrême droite, qui y voient un instrument de subversion, et de l'extrême gauche, qui lui reprochent sa tiédeur à l'égard de la violence révolutionnaire. Le film revient de temps à autres sur les affiches de cinémas engagés comme le Louxor à Barbès, ou encore le Studio Saint-Séverin au Quartier latin,

14. P. Caillé, *op. cit.*, p. 380.

lequel est victime d'un saccage par des groupuscules d'extrême droite à l'occasion d'une projection en janvier 1981¹⁵.

Il en va évidemment tout autrement en Algérie, où le film est plébiscité par le régime de Boumédiène. Alors que ce dernier, issu de « l'armée des frontières », n'a jamais participé à la lutte intérieure, le film est évidemment une manière de faire vivre la mémoire de la résistance intérieure sans risque de délégitimer le colonel-président – c'est-à-dire sans référence à Abane, Belkacem et Benkhedda. Vingt années durant, il est diffusé deux fois par an à la télévision, à l'occasion des fêtes nationales du 1^{er} novembre et du 5 juillet, participant de la sacralisation de la mémoire des moudjahidines, héros de l'indépendance – il ne quittera les petits écrans qu'avec la décennie noire de la guerre civile, faisant sans doute, malgré ses non-dits, trop douloureusement écho aux luttes intestines d'une Algérie à nouveau en proie à la violence¹⁶. Il continue pourtant de bercer les imaginaires et les consciences populaires, comme l'illustre sa réappropriation en 2017 par le rappeur algérois Diaz dans un clip reprenant certaines de ses images, ou encore la référence à ses personnages dans les manifestations de ce printemps 2019 contre le régime de Bouteflika¹⁷.

Mais c'est son succès international qui va faire de *La Bataille d'Alger* un classique universel. Très tôt, le film inspire en effet des mouvements révolutionnaires et tiers-mondistes de tous horizons : nationalistes palestiniens, républicains irlandais et révolutionnaires allemands. Exilé à Alger, Eldridge Cleaver, le leader américain du *Black Panther Party*, évoque la ressemblance entre le parcours d'Ali la Pointe et celui de son mentor, Malcolm X. Inversement, une copie du film trouvée dans un local du mouvement à Harlem est exploitée par le parquet de New York pour convaincre des visées violentes de la cellule militante¹⁸.

Ce succès auprès des mouvements de guérilla urbaine ne manque évidemment pas d'attirer l'attention sur leurs adversaires. Le film aurait ainsi été régulièrement projeté dans certaines écoles militaires argentines à l'époque de la dictature¹⁹. En 2002, il est également recommandé aux officiers de Tsahal par le colonel israélien Moshe Tamir, alors impliqué dans l'opération *Rempart* en Cisjordanie face à la Seconde Intifada²⁰. Une projection est organisée au Pentagone par la

15. « Attentat contre un cinéma de Béziers qui projette *La Bataille d'Alger* », *Le Monde*, 11 décembre 1981.

16. M. Parker, « *The Battle of Algiers* (La Battaglia di Algeri) », *Film Quarterly*, vol. 60, n° 4, juin 2007, pp. 62-66.

17. L. Beratto, « Diaz, rap et cultures populaires à Alger », *Radio France internationale*, 6 février 2017 ; S. Liatard et S. Cassar, « *La Bataille d'Alger* ou la guerre d'Algérie à l'écran », *France culture*, 4 avril 2019.

18. E. Asbury, « *Battle of Algiers* presented at Black Panthers Tri », *The New York Times*, 6 novembre 1970.

19. M.-M. Robin, *Escadrons de la mort. L'école française*, Paris, La Découverte, 2004.

20. J. Norris, « *The Battle of Algiers transposed into a Palestinian Key* », *Algeria and the Arab Revolutions: Pasts, Presents and Futures*, 2013, disponible à l'adresse : www.opendemocracy.net/en/battle-of-algiers-transposed-into-palestinian-key/.

Direction des opérations spéciales en août 2003, soit trois mois après la chute de Bagdad, à un moment où la violence postconflit démontre toute sa résilience et avec elle les limites de la « dé-baasification ». Contrairement à ce qui a pu être écrit ici ou là, il est clair que cette projection se place résolument dans une perspective critique vis-à-vis de la stratégie française, aussi sur le carton d'invitation à la projection il est écrit : « Comment gagner une bataille contre le terrorisme en perdant la guerre des idées ? [...] Comment obtenir un succès tactique et un échec stratégique²¹ ? » Dans l'esprit des Américains, il ne s'agit pas du tout d'en faire un exemple à suivre à tout prix, mais de tirer les enseignements des échecs autant que des succès des parachutistes français. Et pour cause, dans les années qui suivent, au cours desquelles l'US Army repense entièrement sa doctrine de contre-insurrection, l'expérience française en Algérie jouera souvent le rôle de repoussoir, notamment à l'égard de la torture si justement dénoncée dans le film de Pontecorvo²².

Malgré les mises en garde contre tout amalgame, cette projection au Pentagone ne manque pas de susciter une controverse à la faveur de laquelle le film est redécouvert par une nouvelle génération de stratèges et de cinéphiles. Projété au Festival de Cannes en mai 2004, il est suivi d'une nouvelle sortie en salles et en DVD, accompagnée de nombreux documents. Interviewé à cette occasion par *L'Humanité* sur les influences troublantes de son film sur les mouvements de guérilla aussi bien que sur les armées occidentales, Gillo Pontecorvo répond sans ambages : « *La Bataille d'Algier* n'apprend pas à faire la guerre, mais plutôt à faire du cinéma. Aucun film n'apprend au spécialiste à faire quelque chose. C'est juste un film de deux heures où un officier n'apprend rien, même s'il peut saisir un peu de l'odeur du moment²³. » En effet, par-delà ses limites historiques et stratégiques, cette œuvre hors normes continue de s'imposer par sa réalisation magistrale, son noir et blanc saisissant, éclairé à la manière d'un film d'actualité, et ses dialogues bruts et lumineux. Par la rigueur et la sincérité de sa mise en scène, il vient ainsi capter l'universalité d'une guerre irrégulière, sans cesse réinventée. ■

21. M. T. Kaufman, « The World: Film Studies; what does the Pentagon see in *Battle of Algiers* ? », *The New York Times*, 7 septembre 2003.

22. C. C. Crane, *Cassandra in Oz: Counterinsurgency and Future War*, Annapolis, Maryland, Naval Institute Press, 2016.

23. G. Pontecorvo, *op. cit.*



OLIVIER-RENÉ VEILLON

WHY WE FIGHT : HOLLYWOOD EN GUERRE

Why we fight, série documentaire de Frank Capra produite entre 1942 et 1945 par le service de l'information de guerre, bureau du cinéma, du département des transmissions des forces armées américaines, est le fruit d'une singulière aventure et un moment décisif dans l'œuvre de l'un des plus grands cinéastes hollywoodiens. Cette série, déclinée en sept films¹, est une entreprise paradoxale et exemplaire. Une œuvre de propagande qui est aussi un film d'auteur signé par un réalisateur des plus ombrageux et des plus soucieux de son indépendance artistique. Un de ceux qui, parmi les plus grands, a donné à Hollywood toute l'étendue de ses pouvoirs. Et pour qui l'engagement dans la guerre était la continuité de son engagement cinématographique. Cette série atypique est l'un des grands moments de l'histoire du cinéma américain, mais bien plus encore un moment décisif dans l'histoire des États-Unis d'Amérique.

Le cinéma américain est lié au mouvement de la conquête, à l'ouest extrême dans les roseraies et les orangeraines de la cité des anges où une famille de paysans pauvres siciliens arrive au début du siècle. Capra naît deux ans après l'invention des frères Lumière. Il a six ans au moment où les premiers opérateurs commencent à s'intéresser à la belle lumière de la Californie. Pour ceux qui arrivent, cette terre promise est faite pour oublier les famines et les pogroms, faire le deuil de l'Europe à jamais quittée, dont l'horreur, comme un remords, ne peut s'oublier tout à fait. Les derniers Indiens, du côté de Santa Monica, sont devenus les figurants de leur propre anéantissement et l'invention du western a posé les fondements du nouveau territoire avec la loi nouvelle où la violence s'exerce sous le sceau de l'instance morale du sujet triomphant, libre de toute aliénation, tel que voulu par les pères fondateurs pour qui l'homme armé et l'homme libre ne font qu'un. Les Américains ont le sentiment de forger eux-mêmes leur histoire.

L'Amérique se veut sans origine ni passé, sans autre fondement que moral. La lettre de la Constitution, par ses vertus fondatrices, a une dimension biblique. Ce que rappelle Capra dans le film d'ouverture

1. *Prelude to War* (1942), *The Nazis Strike* (1943), *Divide and Conquer* (1943), *The Battle of Britain* (1943), *The Battle of Russia* (1943), *The Battle of China* (1944), *War Comes to America* (1945).

de la série, *Prelude to War*, où le Livre apparaît comme le sol fondateur de la nation américaine. Sa table rase, celle de la loi, ne laisse aucune place à ce cauchemar fait de misère et d'oppression qu'est l'Europe. En exergue d'*In the American Grain*, l'essai majeur de William Carlos William sur les mythes fondateurs de l'Amérique, on peut lire : « L'ennemi de l'Europe, c'est le passé, l'ennemi de l'Amérique, c'est l'Europe. » Comment donc y revenir combattre à peine plus de vingt ans après les morts glorieuses mais inutiles du Bois Belleau ?

Dans l'Amérique de Roosevelt, le New Deal vient d'accomplir un miracle en renouant avec les valeurs fondatrices du mythe, au prix d'un sérieux travail sur la représentation même de l'incompréhensible catastrophe. Comment un pays si riche, si confiant, si sûr de ses valeurs a-t-il pu condamner à l'extrême pauvreté, presque du jour au lendemain, le quart de sa population ? Roosevelt savait la réponse impossible, sauf à lui trouver les figures adéquates, celles qui, en inscrivant la crise dans le récit national, lui donneraient sa valeur d'adversité pionnière dans une nation encore jeune qui n'avait pas encore traversé toutes les épreuves nécessaires à sa fondation. Hollywood s'est attelé à cette tâche, dans une relation beaucoup plus étroite qu'on ne l'imagine, notamment dans le dialogue direct entre Jack Warner et Franklin D. Roosevelt. La Warner a incomparablement servi le New Deal ; elle a permis de faire de la crise une chose passée en l'inscrivant dans la fiction, en lui donnant une forme circonstanciée qui, en étant susceptible d'être narrée, peut avoir une fin.

L'apparition du « film noir » est directement liée à ce travail de catharsis. Il est le film-annonce de la catastrophe qui se prépare... Dans l'Amérique de Roosevelt, les anti héros du film noir ne condamnent pas le mythe, ils le réassurent. Quand le crime est commis, il faut donner un visage à Caïn pour le reconnaître et choisir de retrouver l'innocence. L'Amérique éprouvée, qui a toutes les raisons de douter d'elle-même, a besoin de ces figures transgressives qui portent l'inexpiable comme sanction de leur dérive. Du côté sombre où ils ont versé, ces anti héros éclairent la loi, d'autant mieux qu'elle héroïse leur perte.

À la veille de Pearl Harbor, l'Amérique a retrouvé son innocence, si ce n'est sa prospérité. La réussite du New Deal n'est pas seulement le fruit de mesures économiques, mais le résultat d'un intense travail de refondation des valeurs du pays dont Hollywood a été l'artisan principal en s'appuyant sur le travail de ceux qui ont fait face à la crise par le travail de la fiction, en tout premier lieu deux figures singulières et magistrales qui seront les premières à endosser l'uniforme, John Ford et Frank Capra, l'homme de *Grapes of Wrath* et de *The Battle of Midway*, et celui de *American Madness* et de *Why we fight*. Tous deux ont en commun

d'avoir utilisé les moyens du cinéma pour penser l'impensable, pour représenter l'irreprésentable, et d'avoir procédé de la même manière, avec la même énergie, en faisant du cinéma une arme, le moyen d'entrer dans la guerre avec des forces qui sont au cœur de la nation américaine.

Jack Warner est l'autre personnage clé de ce retournement dialectique où la sortie de la crise et l'entrée dans la guerre se jouent. Le patron du plus brillant studio de l'époque n'agit pas seulement par conviction idéologique, car il est persuadé que le succès de ses films passe avant tout par l'entrée en résonance avec la société. Son studio est une arche de Noé qui profite de l'effondrement de l'Europe pour s'attacher les plus grands talents du Vieux Continent. Les émigrés sont les fermentes du studio, dont les fondateurs parlent yiddish.

Au terme de la conquête, les amarres larguées, Hollywood est le premier des porte-avions qui peut prendre la mer au lendemain de Pearl Harbor. Si l'attaque japonaise est à certains égards une surprise, pour l'opinion publique surtout, la guerre, elle, ne l'est pas ; elle est installée en Europe depuis de longs mois et compte des millions de morts en Pologne, en France, en Angleterre, en Russie. Les Américains savent bien, et Roosevelt mieux que personne, que l'Amérique n'est pas une île mais un continent dont dépend le sort du monde. Comme Wilson avant lui, il est conscient que la non-intervention dans les conflits européens est un outil de conquête du pouvoir que son exercice condamne. Comment faire entrer dans la guerre un pays qui a cru, contre toute évidence, pouvoir y échapper, qui est brutalement soumis à cet effet de sidération pensé par le Japon comme le moyen de paralyser une force qui lui est bien supérieure ? À l'attaque de Pearl Harbor, acte ô combien spectaculaire, il faut répondre par un plus grand spectacle qui fasse de cet événement augural une péripétie. Faire de ce qui déchire l'Histoire le récit qui en révèle la trame puissante, inentamable. Retenir de l'attaque japonaise l'emphase nécessaire à la mobilisation, le coup de cymbales qui réveille l'orchestre ! L'orchestre n'est pas loin, sur les rives du Pacifique, à portée des sous-marins japonais, mais ancré bien plus profondément. Roosevelt sait depuis longtemps combien la terreur est puissante, combien elle soumet au règne des images. Réécrire un scénario, reprendre la première scène, en accompagner l'écho pour lui redonner un sens, Hollywood sait faire tout cela. Il faut reprendre l'initiative du récit et que celui-ci soit global comme la guerre est mondiale. Pour relever un tel défi, il faut un maître du récit et de la mise en scène.

Le major Frank Capra rejoint le *Signal Corps* bien avant Pearl Harbor, par conviction patriotique, comme il l'avait fait en 1918 tout juste diplômé de la prestigieuse Caltech de Pasadena, trop tard pour être

engagé sur le front. Lorsqu'il endosse l'uniforme, il est l'un des rares réalisateurs pouvant imposer son nom sur l'affiche avant celui des stars des studios, exigeant, ce qui lui valut bien des déboires et qui nous vaut de précieux chefs-d'œuvre, une indépendance artistique qu'il fut, avec Lubitsch et Chaplin, l'un des seuls à exercer pleinement. La maîtrise de sa carrière fut l'une de ses grandes obsessions ; il s'y consacra avec énergie en devenant l'un des piliers de la jeune Académie des oscars, où il sut exercer une influence décisive. Cette académie fut pour lui le moyen d'opposer la légitimité artistique au poids économique triomphant des studios. Ses efforts ne furent pas vains, car, aussi réussis que furent ses films, rien ne lui garantissait la reconnaissance de la profession sinon un intense travail auprès d'elle qu'il fut le premier à conduire avec une aussi grande efficacité. Jusqu'au triomphe de 1934 où, avec un film à petit budget et deux stars réticentes, dont l'une en disgrâce dans son studio d'origine, il établit un record, longtemps imbattable, de cinq oscars. Contre toute attente, *It happened one Night* (1934), avec Claudette Colbert et Clark Gable, prêté par la MGM pour lui faire comprendre que sa notoriété ne lui valait aucun traitement de faveur dans son studio d'origine, se vit récompenser pour son scénario, pour sa réalisation, pour son interprétation féminine et pour son interprétation masculine ainsi que comme meilleur film.

Ce succès public et international, aussi inattendu que massif, influença les professionnels, mais sans doute moins que la campagne intense menée par Capra auprès d'eux. Comme propagandiste de son génie, il était aussi un maître. Son autobiographie en témoigne sans détour. Convaincre est pour Capra un combat. Or, quand on sait orchestrer de telles campagnes à Hollywood, convaincre les soldats américains et la nation tout entière de conduire le bon combat est un défi à sa mesure. D'autant que Capra, en acceptant la mission que lui confie le chef d'état-major, le général George Marshall, a des comptes à régler avec les fascismes européens fauteurs de guerre, en particulier avec son pays natal. Car en plus de ses cinq oscars, *It happened one Night* reçut une autre récompense, plus inattendue : la coupe Mussolini !

Pour un émigré italien, né en Sicile, profondément attaché aux valeurs de la démocratie américaine, cette récompense était bien difficile à avaler. En quoi les fascistes italiens, qui faisaient du cinéma un enjeu majeur de propagande, pouvaient-ils se reconnaître dans cette œuvre ? Nul doute que Capra se soit posé la question, même s'il n'y a guère de traces de ses interrogations profondes, sinon dans ses films. Et la réponse est particulièrement vive, à la mesure de l'acuité de la question, avec notamment *Mr Smith goes to Washington* (1939), ode à la démocratie représentative américaine, qui, malgré tous ses humains

défauts, se transcende dans la vigueur d'une inentamable posture morale. La classe politique américaine n'a pas beaucoup aimé ce film. La première à Washington fut un four mémorable, mais le succès public a très vite changé la donne. James Stewart est devenu du jour au lendemain une immense star. Son jeu subtil, sa silhouette improbable, dégingandée et fragile ont donné au personnage une force inédite, celle de l'Américain qui croit aux valeurs fondatrices et les met en œuvre en toute ignorance des jeux politiques en s'appuyant sur la lettre originelle qui fait du droit la force d'émancipation première de la nation américaine.

Au-delà de ce chant d'amour à la démocratie, avec toutes ses imperfections et ses défauts, à l'État de droit, qui ne tient qu'au strict respect d'un détail du règlement, Capra est allé plus loin dans *Meet John Doe* (*L'Homme de la rue*, 1941), le film le plus ambitieux et le plus radical qu'il a porté seul en s'émancipant presque complètement du système des studios, avec l'aide de ses plus brillantes émanations, Gary Cooper et Barbara Stanwyck. Mais aussi avec le soutien de l'un des piliers du système, le patron de la Warner Bros, Jack Warner, qui offrit la puissance de ses réseaux de distribution à ce film indépendant atypique et fortement engagé. *L'Homme de la rue* – le titre français est pour cette rare fois intelligemment interprétatif – décrit l'invention par une presse à sensation d'un Américain intègre et désespéré qui devient l'instrument d'un mouvement qui a tous les traits d'une organisation fasciste, chemises noires, intimidations et démonstrations de force à l'appui. La manipulation échoue, car rien chez Capra ne résiste à l'innocence.

La critique du fascisme est viscérale chez Capra, fondée sur une conception de l'individu pour qui la société n'est pas un monde clos dans lequel chacun délègue au chef son aspiration au pouvoir et devient le maître intractable de sa propre aliénation, dont il est aussi la première victime en croyant pouvoir exercer sans frein la violence qui l'atteint pourtant en premier lieu. L'individu selon Capra ne fait pas le deuil de l'innocence perdue du monde ; il la refond par son innocence même. Une posture profondément franciscaine. Au pouvoir Capra oppose le dénuement. Mr Smith ne peut rien et ce rien va le tenir debout au cœur des institutions, comme John Doe qui relève le défi du rôle qu'on lui impose et triomphe comme néant social en devenant, presque malgré lui, une pure affirmation morale. Les personnages de Capra se mettent à nu comme le fit François devant le pape, à nu devant les institutions de la République pour lui redonner son innocence. Cette innocence franciscaine, qui confine à l'idiotie dostoïevskienne dans les interprétations inspirées des deux plus grands acteurs de l'époque, James Stewart et Gary Cooper, est

une arme souveraine et désarmante brandie dans le ventre de la bête au cœur de cette humaine méchanceté qui ne peut s'exercer que par la passivité de ceux qui s'y soumettent.

Capra est le seul, avec Chaplin dans *Le Dictateur* (1940) et Lubitsch dans *To be or not to be* (1942), à arracher leurs masques aux dictateurs européens pour leur en offrir un de comédie particulièrement grimaçant dans une période de grande indifférence à l'égard de l'Europe. La *Comedia dell'arte*, ils connaissent, ils l'ont mise au service de l'enfantement du burlesque dont ils sont les fondateurs. Ses décapantes vertus sont à l'œuvre dans *Le Dictateur* comme dans *Meet John Doe*. Chaplin et Capra ont en effet beaucoup en commun, notamment leur souci d'indépendance par rapport aux studios, mais aussi le fait d'écrire et de réaliser des œuvres profondément politiques, d'un antifascisme ardemment militant que seule leur indépendance autorise.

Meet John Doe et *Le Dictateur* sont des œuvres majeures qui, très singulièrement, font du travail de la fiction une entreprise politique de part en part, dénonçant en termes remarquablement explicites, dans une Amérique isolationniste, la logique de guerre des fascismes européens. Chaplin et Capra ont pris simultanément tous les risques avec leurs films très difficilement assimilables par le système hollywoodien. Mais ils l'avaient inventé quand ils travaillaient l'un et l'autre chez Mack Sennett, quand Chaplin créait Charlot et Capra Harry Langdon, et fondaient le primat de la mise en scène sur la fiction ainsi que la fusion de l'acteur et du personnage dans la souveraine liberté du jeu.

Connaissant mieux que quiconque les pouvoirs de la mise en scène, ils prirent très tôt conscience de la part qui était la sienne dans la mise en œuvre des pouvoirs fascistes. Et leur souci fut de ne pas laisser des histrions ridicules ou des peintres ratés se saisir de ce puissant levier qui avait fait d'Hollywood un formidable outil dont l'Amérique pouvait perdre la maîtrise. La force de leur génie les impose au moment le plus improbable et le plus nécessaire, au cœur d'une Amérique qui ne s'intéresse pas au sort de l'Europe, qui ne s'interroge guère et qui ne soupçonne pas la logique de guerre des fascismes européens.

Capra ne savait pas à cette époque qu'outre Mussolini, il avait en Europe un autre admirateur attentif, qui ne manquait aucun de ses films et qui notait compulsivement dans son journal combien ceux-ci pouvaient être une source d'inspiration politique. Un admirateur enthousiaste qui s'est attaché en Allemagne à mettre le cinéma au service du national-socialisme triomphant : Joseph Goebbels. Ainsi, après avoir vu *It happened one Night*, il écrit : « Un film américain spirituel et brillant dont nous pouvons apprendre beaucoup. Les Américains

sont naturels ! Supérieurs à nous autres sur bien des points. » Certes, on ne saurait lui donner tort, mais en quoi cela sert-il un objectif politique ? Car Goebbels n'a pas d'autre obsession. Ce qu'il admire, c'est la capacité de substitution que maîtrise Hollywood. La possibilité, par les seules ressources de la mise en scène, de mettre en œuvre une société tout entière, de lui faire prendre la place de l'autre si contradictoire, frustrante et imparfaite, d'inventer selon cette logique des attractions qu'Eisenstein, dans un tout autre contexte, lui aussi nourri d'admiration pour Hollywood, a théorisées, de faire de cette « imitation de la vie » la vie même. Quel pouvoir cela peut-il conférer à celui qui contrôle la machine que de réécrire le monde en y incluant tous ceux qui ne s'y reconnaissent pas, le dénoncent ou s'en sentent exclus ? Quelle admirable machine totalitaire ! Le naturel fabriqué par une machine puissante s'impose en lieu et place du réel.

Hollywood fait rêver Goebbels, comme il fait rêver Mussolini qui, à la même époque, lance le projet de Cinecitta, un Hollywood fasciste, et invente le grand festival cinématographique avec la Mostra de Venise, auquel la France, en plein réarmement, riposte avec la création du Festival de Cannes.

Capra est un modèle pour Goebbels, car il sait faire surgir des personnages qui s'imposent par la logique interne de leur présence. Ce ne sont pas des héros, bien au contraire, mais ils savent le devenir : « Le héros [...] ne parle pas toujours de manière héroïque, mais il agit de manière héroïque. » Une idéologie puissante, à vocation dominatrice, doit s'imposer dans sa nécessité interne, agir et faire agir. Les hommes nouveaux du national-socialisme doivent entrer dans cette ivresse cinématographique qui les rend agissants, les exonère de tout dilemme moral puisqu'ils sont, dans le seul mouvement de leur corps, leur ultime nécessité. Le cinéma est la forge puissante d'où doivent sortir ces nouveaux dieux, immanents et indifférenciés, inscrits dans cette totalité qui les porte et les inscrit dans l'histoire comme du plomb fondu sur l'enclume du monde nouveau. On est bien loin de la mécanique irrésistiblement séduisante de la comédie hollywoodienne. Et pourtant, c'est bien elle qui, par sa capacité à transformer le corps des acteurs en pur mouvement, inspire le délire national-socialiste du corps prenant possession du monde et le soumettant à ses désirs, où la pulsion de mort constamment invoquée est le ressort dramatique de dernière instance qui transforme la comédie en farce tragique.

Goebbels n'a ni Hollywood ni Capra. Il a perdu Fritz Lang qui, dans *Metropolis*, avait fait un pas dans la bonne direction. Il a perdu aussi celui qui savait si bien magnifier son actrice favorite, Zarah Leander, une star qui n'avait rien à envier à Hollywood, ce Danois, pilier de la Volksbühne de Max Reinhardt, qui deviendra, sous son nouveau

nom de Douglas Sirk, l'un des grands maîtres de « l'imitation de la vie », titre de son chef-d'œuvre, et le plus grand cinéaste américain des années 1950. Goebbels aime les femmes, les actrices en particulier. Et il aime cette jeune femme si belle, si énergique, cette alpiniste au port altier, au sourire ravageur à qui rien ne fait peur ; elle aime les hommes, le corps des hommes ; elle le fascine ; elle s'appelle Leni Riefenstahl. C'est sur elle qu'il parie. Il a bien fait de se laisser séduire. Avec *Le Triomphe de la volonté* (1935), elle lui offre la riposte à Hollywood, une œuvre puissamment cinématographique où le mouvement des corps, emportés dans une irrépressible exaltation, devient le signifiant puissant d'un discours qui n'a plus besoin d'être énoncé. Grâce à elle, les nazis agissent en héros, sont les héros triomphants de notre temps.

Quand Frank Capra accepte sa mission et répond au général Marshall qu'il va lui donner le meilleur documentaire jamais réalisé, il ne s'encombre d'aucune inutile modestie. Il connaît la puissance de la machine hollywoodienne, ne doute pas de son génie et sait que les forces armées lui fourniront tous les moyens nécessaires. Il aura même la liberté d'échapper aux pesanteurs hiérarchiques que son expérience hollywoodienne lui permet de ne pas sous-estimer, en s'entourant d'une équipe dévouée et composée des meilleurs talents avec lesquels il a déjà partagé quelques expériences mémorables. La quarantaine de proches collaborateurs qui rejoignent le major Capra dans sa mission a en effet de quoi faire rêver. On y trouve des réalisateurs talentueux, comme Anatole Litvak et Robert Flaherty, de brillants scénaristes, tels Anthony Veiller et Eric Knight, un des plus grands auteurs de musique de films hollywoodiens, Dimitri Tiomkin, et le magnifique acteur qu'est Walter Huston, qui se voit confier la tâche décisive d'incarner la narration de ces films.

Capra a beau être sûr de lui, il sait qu'il a affaire à forte partie puisqu'il n'ignore rien de la place qu'occupe le cinéma dans les régimes totalitaires. Il est conscient que ceux-ci savent reconnaître les talents, puisque le sien ne leur a pas échappé, et qu'en Italie comme en Allemagne beaucoup d'artistes sont restés et disposent de moyens considérables pour mettre en œuvre leurs projets. Il décide donc de visionner systématiquement tous les films de propagande des régimes fascistes auxquels il peut avoir accès ; il y ajoute les productions soviétiques, car il va devoir faire le lien avec ce nouvel allié. Au musée d'Art moderne (MOMA), Capra visionne avec son équipe des dizaines d'heures de films². Il a gardé un souvenir précis du moment où il a découvert *Le Triomphe de la volonté*. Sa toute première réaction a été de

². Dès sa conception, le MOMA a donné une place importante à l'image fixe comme à l'image animée ; il possède ainsi la plus belle collection de films.

s'avouer battu. Comment répondre à des images aussi puissantes, aussi cinématographiquement parfaites, dont la logique s'impose irrésistiblement, rompt les résistances idéologiques et finalement accomplit aussi parfaitement sa mission ? Comment se défaire de l'emprise d'un objet signifiant, brut, qui ne peut subir aucune analyse et interdit toute critique ?

Longtemps Capra s'interroge et doute, mais il a une illumination qui va conduire tout le projet de *Why we fight* : la propagande de l'ennemi doit devenir le corps vivant de sa mise en scène. Il doit s'en saisir, faire rendre ce qu'elles disent à ces images en les soumettant à d'autres et, sous la meule d'un montage abrasif, rétablir l'inanité de leur propos. Les ficelles de Leni Riefenstahl, Capra les connaît toutes, il en a déjà fait usage. Il sait ce que l'on peut faire d'une contre-plongée expressive, de ces figures de style qui privilégient le rythme et que le puissant orchestre wagnérien magnifie. Il va donc se saisir de cette œuvre et l'installer dans son propre studio de montage, enlever à ce séduisant docteur Frankenstein son irrésistible et monstrueuse créature.

L'implicite théorie que développe Capra au moment de se lancer dans l'aventure est celle de la réversibilité des images. Celles-ci ne parlent pas d'elles-mêmes ; c'est leur mise en mouvement par l'effet du montage qui les transforme en discours. Il n'y a aucun mystère au *Triomphe de la volonté*, juste du savoir-faire, et en la matière les meilleurs sont à Hollywood. Les images de Leni Riefenstahl doivent être considérées comme des prises de guerre. L'enjeu est de les investir comme on prend une forteresse pour mieux retourner ses canons contre l'ennemi. Le pari va donc être celui-là : ne pas chercher à cacher ces images, ne pas nier leur séduction, ne pas récuser leur portée, mais l'ajuster de telle sorte qu'elle en fasse exploser le sens, que l'inanité de ces corps si remarquablement mus de mouvements identiques apparaisse pour ce qu'elle est : la mécanisation violemment subie de corps voués à la guerre.

Capra va donc faire de la rhétorique du *Triomphe de la volonté* l'un des motifs de son propre énoncé, exactement comme Chaplin dans *Le Dictateur* se saisit de la moustache et des gestes de Hitler. Ne rien laisser aux nazis qui puisse conférer forme et sens à leurs discours. Ne pas les contredire, ne pas les dénoncer car, comme l'écrivait Ernst Bloch, « ce qu'ils disent est tellement faux que même l'inverse n'est pas vrai ». Mieux vaut les prendre à revers, dérégler le pas de l'oie pour qu'il devienne celui d'un canard sans tête.

Why we fight est une entreprise dialectique qui fait peser sur la propagande fasciste le poids de sa démonstration. Et qui prend le risque de mettre à nu les pouvoirs de l'image. Comme si les clés du champ de bataille cinématographique étaient livrées à tous. Ce

qui n'a pas échappé à James Agee, immense écrivain et fin analyste du cinéma, pour qui le traitement que Capra impose à ces images « franchit même parfois un seuil critique pour réaliser pleinement toutes les possibilités cinématographiques »³. Les images servent le propos, mais elles ne lui sont pas soumises. Il ne s'agit pas d'opposer la propagande à la propagande, sans doute ce que l'on attendait, mais de libérer les images du poids de celle-ci en les soumettant à un discours qui porte un point de vue, une vision, mais qui ne cherche pas à les glisser sous le tapis. *Why we fight* fait doublement le pari de l'intelligence, l'intelligence politique sans doute, mais pas au prix de l'intelligence cinématographique qui doit être accessible dans le même temps, comme si pour être justes les images devaient redevenir juste des images. Ce que souligne Agee : « Les mots servent alors les images, à moins qu'ils ne leur rendent le plus grand des services, le retrait. »

L'Amérique telle que Capra la représente n'est pas une nation guerrière qui entre triomphalement en guerre. Elle ne cache rien de ses doutes. Dans *Prelude to War*, le très remarquable film d'ouverture de la série *Why we fight*, qui fut couronné par un oscar en 1942, l'Amérique n'apparaît pas si sûre d'elle-même. Elle est, comme tous les personnages de Capra, sûre de ses principes, mais désarmée par rapport à la situation car elle ne comprend pas jusqu'à quel point la montée des fascismes européens est la récusation de ces principes mêmes. Son territoire est si vaste qu'elle en ignore le monde. Capra n'hésite pas à faire apparaître des Mr Smith qui disent à quel point être Américain est une manière de tourner le dos au reste du monde, de l'ignorer. L'utilisation d'interviews d'hommes et de femmes qui énoncent crûment leur refus de la guerre, leur désintérêt pour la situation en Europe, a été soulignée par Agee comme particulièrement brillante, car elle se saisit de la contradiction dans sa chair et dans ses mots. Poser la question du pourquoi du combat appelle à ne pas présupposer la réponse, mais à aller au cœur de l'interrogation, là où elle sépare les Américains d'eux-mêmes. Cette nation d'émigrés sait à quel point l'Europe des famines et des pogroms mérite d'être oubliée, combien les guerres du Vieux Continent ne les concernent pas. Sur cette ignorance, Capra construit son discours jusqu'à rétablir le lien entre l'horreur d'aujourd'hui et celle d'hier, et rappeler qu'avec l'expansion des nazis, l'Europe des pogroms concerne le monde entier. Vouloir la paix en Amérique n'a plus de sens quand la guerre est à ses portes : « *Peace for us depends of peace for all.* »

Loin de toute émotion martiale, *Prelude to War* est d'abord une démonstration de géopolitique qui redonne à l'Amérique un rôle

3. J. Agree, « Sur le cinéma », *Cahiers du cinéma*, 1991.

central. Les oppositions sont simples, mais l'enjeu est immédiat. À persister dans son isolement, le monde libre ne sera bientôt plus entouré que d'esclaves et deviendra esclave à son tour. Les situations contradictoires et les questions complexes sont évacuées, la guerre d'Espagne est à peine évoquée et l'Union soviétique de Staline est l'allié du monde libre. Mais que sont ces régimes totalitaires contre lesquels l'Amérique va devoir se battre ? Comment faire comprendre aux Américains qu'il ne s'agit pas d'une guerre comme les autres, mais d'un affrontement décisif ? En travaillant les images, principalement celles de la propagande nazie, pour aller au bout de leur logique, une logique de mort où nul ne sera épargné.

Au-delà du *Triomphe de la volonté*, qui est la matrice de la représentation du monde nazi, Capra regarde de très près les principaux documentaires de guerre nazis, en premier lieu *Feldzug in Polen* (1940) et *Sieg im westen* (1941) qu'il utilise abondamment dans plusieurs des films de *Why we fight*. La guerre mécanique y est exaltée de telle sorte que l'homme n'en est plus l'acteur mais le rouage indifférent. L'homme disparaît sous son casque, se normalise dans ses gestes, se mécanise dans le pas de l'oie qui revient sans cesse, roulements de tambour à l'appui afin de proclamer la disparition de toute humanité individuée. Aux machines, Capra oppose des visages, des présences, le dénuement de populations que rien n'a préparées à ce déluge de feu. Plus le visage est nu, plus le regard est perdu, plus la machine travaille à vide et le montage est là pour faire entendre le bruit du moteur en rétablissant le silence du refus. La mécanique nazie n'a rien d'irrésistible, elle n'est qu'une machine sans emprise sur le réel. Sa propagande en est la métaphore, elle fonctionne comme elle : c'est une machine à broyer qui ne sait pas voir car pour voir il faut savoir affronter le regard de l'autre.

Ce dispositif affirmé dans *The Nazis Strike*, le deuxième film de la série, consacré principalement à l'invasion de la Pologne, prend une ampleur particulière dans le troisième, *The Battle of Britain* (1943). La résistance et la résilience des Anglais sont au cœur du propos ; elles passent par la manière dont les actualités britanniques savent montrer l'attitude de ceux-ci sous le Blitz. Un apparent dénuement face à la puissance de feu qui s'abat sur eux, mais surtout une distance faite de gestes simples. Ni colère ni cri ni plainte ; des visages placides qui contemplent l'horreur sans un seul instant s'y soumettre. Londres et Coventry sont en ruines ; les Anglais sont debout, ils préparent leur thé et tricotent dans les stations de métro.

Pour que la démonstration soit efficace, il faut qu'elle s'inscrive dans des références aussi évidentes que possible pour le public américain. Ainsi Capra rejoint Brecht en faisant du film noir et du monde de

la pègre la métaphore puissamment éclairante de la violence fasciste. Qui sont Mussolini, Hitler ou les militaristes japonais ? Des gangsters comme ceux vus dans les journaux et mieux encore dans les films de la Warner. Hitler ne ressemble-t-il pas à Edward G. Robinson dans *Little Caesar* (1931), le formidable film de Mervyn LeRoy, ou à Paul Muni dans *Scarface* (1932) de Howard Hawks, ou encore à James Cagney dans le bien nommé *Public Ennemy* (1931) de William Wellman ? Les ennemis publics sont faciles à reconnaître : ils hurlent, trépignent et électrisent les foules comme ces chefs de bande qui savent si bien manier les armes dans le film noir hollywoodien.

La pègre est certes un bon modèle pour décrire utilement les fascismes européens, mais c'est aussi le moyen de faire le lien entre violence lointaine et violence familiale au public américain, entre la violence des fascismes et la violence sociale qui en a été le terreau. La question est au cœur des films de Capra depuis *American Madness* qui, dès 1932, traite frontalement de la Grande Dépression. Pour rompre avec l'isolationnisme, les Américains doivent comprendre que la crise qu'ils viennent de subir fut aussi mondiale que l'est la guerre qui vient. Elle en est la directe conséquence et ils en sont déjà les acteurs sans le savoir. Rien de tel pour comprendre la logique d'Hitler que de penser à Dillinger. Les autres gangsters qui ont pris le pouvoir en Europe sont de la même eau. Ils sont nés de la crise et ils lui donnent un visage reconnaissable. D'autant plus que leur narcissisme en a fait des acteurs appliqués, élèves de cours de comédie avant de monter sur la scène de leurs premiers meetings.

Aussi bien que Chaplin, Capra perçoit combien la marge est étroite entre ce morbide esprit de sérieux à l'œuvre à Nuremberg et une pantalonnade ridicule. Il lui suffit d'aller un peu au-delà pour que la grandiloquence nazie s'effondre. Les basses œuvres des dictateurs européens sont l'objet d'un si remarquable éloge cinématographique qu'il suffit de se pencher sur la table de montage pour les opérer à chaud, disséquer ce qui dans le mouvement de ces corps décrit l'inanité de leur pouvoir qui n'est que mise en scène de la violence et exaltation de la mort. Le talent des opérateurs et des réalisateurs nazis, l'histrionisme forcené de Mussolini et d'Hitler sont bien les meilleures armes dont se saisit Capra et qu'il pousse à la limite, qui n'est jamais très loin de ce que contiennent déjà les images.

Dans l'écriture documentaire, la dramaturgie est aussi nécessaire que dans la fiction, mais elle emprunte d'autres voies, en passant par l'épreuve du réel. Sauf que ce qui se joue, c'est l'inaccessibilité de celui-ci, empêtré qu'il est sous des couches épaisse d'idéologie. Le drame qui se joue dans l'écriture par le double travail du montage et de la narration est de revenir au réel tout en montrant ce dans quoi

il est pris. L'idéologie n'est pas le contexte, mais le levier qui fait agir l'ennemi, son arsenal. Pour être efficace, il convient de dynamiter celui-ci, de lui faire subir, par la distorsion du montage et le travail du commentaire, ce tour d'écrou qui rend la mécanique improductive.

Hors de la logique de leur montage initial, les images de propagande nazie ressemblent à des décors pris à revers dont les coutures sont visibles. Il suffit parfois de les laisser paraître. La quincaillerie idéologique des nazis a beau être très sonore et puissamment mortifère, elle sonne creux et il suffit de taper là où l'écho se tait, de la soumettre à la logique d'un discours articulé. Capra sait où il faut porter le fer en faisant du montage le moyen de nier les négations nazies et de passer sur un autre plan.

Dans *The Nazis Strike*, la description de l'emprise des nazis sur l'Europe est remarquable, en ce qu'elle oppose les discours d'Hitler à la réalité des faits. L'Allemagne n'a pas de revendication territoriale, ne cesse-t-il d'affirmer. Nul n'est besoin de souligner l'énormité de la ficelle, il suffit de la voir se dérouler. L'effet de décalage dans le temps entre les paroles du chancelier et les images de propagande suffit pour que celles-ci se mettent à dénoncer ce qu'elles avaient vocation à illustrer et à défendre.

La puissance du montage tient dans cette capacité de déplacement qui permet une nouvelle articulation propre au langage cinématographique où l'énoncé s'impose aux images en s'inscrivant dans leur continuité. Ainsi l'image ne parle pas par elle-même, elle n'entre dans un langage que par le système qu'elle forme avec celles qui la précèdent et celles qui la suivent. Les images, orphelines de la forme totalisante qui leur confère leur pouvoir de sidération, deviennent les fragments d'un discours dont la défaite n'est plus affaire que de circonstances.

Why we fight est le récit de cette prise de contrôle qui ne laisse rien hors de son champ. Le tour d'horizon est mondial, les théâtres d'opérations sont présentés et avec eux la nature de l'ennemi à combattre. Le mot d'ordre est de connaître l'ennemi autant pour ne pas le sous-estimer que pour ne pas le surestimer. Rien ne sert de le diaboliser. En cela la série se démarque radicalement de la production ambiante de l'époque aux relents racistes très prononcés. L'ennemi n'est pas un monstre et l'on peut d'autant mieux le connaître qu'il est une part de notre humanité. Sa représentation du monde doit être prise au sérieux, décrite dans le détail. Sa dimension délirante ne peut être qu'une conclusion, pas une présupposition.

L'un des partis pris les plus surprenants de *Why we fight*, au regard de son statut de film de propagande institutionnel doté de toute l'autorité nécessaire, produit au sein même des forces armées américaines, est de

rester à distance d'un discours directement politique et de ne donner pratiquement jamais la parole aux hommes politiques, fussent-ils les représentants des institutions, pas même au plus puissant d'entre eux, le président des États-Unis. Il n'aurait pas été étonnant que des discours de Roosevelt, en particulier celui de l'entrée en guerre au lendemain de Pearl Harbor, fussent repris dans le cours des films. Et pourtant, ils sont pratiquement absents, comme si aux images saturées de la présence des dictateurs dans la propagande fasciste, il fallait opposer l'exercice suprêmement démocratique de l'effacement du président, qui n'agit que par et pour le peuple, et qui n'a pas vocation à se substituer à lui. Même Churchill, dont le verbe est si puissant, n'apparaît pratiquement pas dans *The Battle of Britain*.

Les démocraties ont des représentants qui ne se substituent pas à ceux qu'ils représentent. Ce ne sont pas des sauveurs suprêmes. Dans la guerre, ils jouent leur rôle mais pas au-delà, et Capra choisit de leur laisser une part plutôt congrue qui fait un violent contraste avec ceux qui en prenant seuls la parole font taire leur peuple. Le discours des dictateurs et leur mise en scène grandiloquente dénoncent l'imposture fondamentale des régimes fascistes, à laquelle Capra répond par une mise en avant attentive de cet homme de la rue, qui est loin d'avoir toujours raison, mais qui est la seule mesure d'une politique digne de ce nom. Aux foules indifférenciées des grand-messes fascistes, Capra oppose des visages, ceux d'une Amérique qui se fonde sur son indifférenciation, condition nécessaire à ce creuset, qui est la forge d'une incomparable puissance dont Capra lui-même est issu.

Dans *Why we fight*, le commentaire occupe une place très particulière et absolument moderne. Il ne s'agit pas de dire, de manière inutilement redondante, la vérité des images, ni de les laisser parler en s'effaçant derrière la musique, mais de trouver la bonne distance par rapport à elles. La voix n'est pas neutre, elle est un corps en action, celui d'un acteur que chacun connaît et reconnaît : Walter Huston. Elle s'engage dans un point de vue et ne prétend pas tout savoir. Elle est là pour ouvrir les images sur elles-mêmes, pour les faire agir les unes contre les autres selon le principe de la dialectique abrasive mise en œuvre par Capra.

Walter Huston a vécu, et souffert, il est l'acteur de rôles dramatiques qui apparaissent en filigrane dans son commentaire. Il est l'Abraham Lincoln, père de la nation du film de D. W. Griffith, père fondateur du cinéma américain, de 1930. Il est l'honnête banquier failli de *La Ruée de Capra*, en 1932. Il a échappé à bien des épreuves, à de très adverses situations, de l'étang tragique du premier film américain de Jean Renoir à la Sierra Madre de John Huston, son fils. Tout droit sorti de ses rôles et les transportant avec lui, il avance en assurant son

propos comme on forge une conviction qui n'est pas préétablie. Il n'assène pas des vérités mais bien plutôt travaille les images, se heurte à leur brutalité, essaye de les comprendre, sans les prendre pour argent comptant puisqu'elles portent le sceau de la fausse monnaie. La posture de Walter Huston est celle de la narration au travail, soumise à la double épreuve des images et du réel, et qui cherche le bon chemin entre les évidences trompeuses et les vérités cachées. L'enjeu est de rétablir une cohérence et de reprendre, par la maîtrise du récit, celle du cours des choses. Très loin des commentaires anonymes, emphatiques et mécaniques des images de propagande, de ces voix timbrées comme des cuivres qui sonnent si remarquablement creux, la voix de l'acteur assure la présence charnelle de son engagement. Il est celui qui ouvre la voie, pas celui qui sait, mais celui qui pose les questions et va chercher les réponses où elles sont. L'analyse géopolitique, souvent invoquée, cartes à l'appui, a la saveur du tableau noir de l'école d'autrefois et le narrateur semble le premier à en retenir la leçon comme si son rôle était d'accompagner leur découverte, de créer cet état propice à l'apprentissage où la confiance est donnée à un maître bienveillant qui découvre avec vous ce qu'il enseigne. ▶

POUR NOURRIR LE DÉBAT

BENJAMIN BRUNET

ABOU BAKR AL-BAGHDADI EST-IL UN LECTEUR ASSIDU DE LA PENSÉE MILITAIRE FRANÇAISE ?

Le 23 mars 2019, les Forces démocratiques syriennes (FDS) annonçaient «la totale élimination du soi-disant califat et une défaite territoriale à 100% de l'État islamique (EI)». Si quelques mois plus tard cette élimination apparaît toute relative au regard des attaques encore perpétrées par cette organisation terroriste en Irak et dans le reste du monde, il convient de revenir sur les causes des succès initiaux, notamment pour entrer dans sa probable résurgence au Levant et dans toute autre zone géographique.

En 2006, les colonels Hervé de Courrèges, Pierre-Joseph Givre et Nicolas Le Nen publient *Guerre en montagne*, développant six principes de la guerre en montagne, complémentaires de ceux déjà définis par Foch au début du XX^e siècle. Ils y expliquent différentes victoires en milieu escarpé au prisme de ces six principes. Si les nombreuses opérations conduites par l'armée française en Afghanistan, surtout entre 2009 et 2014, attestent de l'exactitude et de la puissance de cette étude polémologique, force est de constater que ces six principes appliqués à la stratégie conduite par l'État islamique (EI) peuvent également expliquer les succès initiaux de cette technico-guérilla dans les domaines tactique, opératif et stratégique.

Premier principe : la préparation aux conditions de l'engagement

En opposition aux deux premières générations¹ de djihadistes, qui privilégiaient l'infiltration, à partir de zones refuges, de combattants déjà aguerris et formés idéologiquement², l'EI s'est adapté et misé désormais sur ses partisans vivant déjà au sein des sociétés visées. En effet, l'expérience acquise par les services spéciaux dans la chasse aux terroristes, surtout depuis le 11 septembre 2001, et le développement rapide des techniques de renseignement (interception des communications, géolocalisation...) ont

1. Le Groupe islamique armé (GIA), basé en Algérie, responsable des attentats perpétrés en France entre juillet et octobre 1995, et Al-Qaïda, auteur de l'attaque du 11 septembre 2001.

2. G. Kepel, *Terreur dans l'Hexagone. Genèse du djihad français*, Paris, Gallimard, 2015.

permis d'entraver les filières d'acheminement des armements et des terroristes : tout déplacement physique, qui nécessite une préparation minutieuse (itinéraire, franchissement de frontières, faux documents d'identité, maisons sûres, caches d'armements...), est désormais fortement compromis. Toutefois, par symétrie, rappelant l'éternel dialectique entre l'épée et la cuirasse, ces mêmes progrès technologiques ont assuré une quasi-anonymisation des communications par le truchement d'applications smartphone grand public (Whatsapp, Telegram, Signal, pour ne citer que les plus connues), rendant la transmission de consignes quasiment indéetectable et très difficilement traçable.

Dans ce contexte technologique et dans un dessein terroriste, on ne peut que souligner l'acuité du principe de « préparation aux conditions de l'engagement » évoqué dans *Guerre en montagne*. L'EI s'est adapté et oriente désormais son action davantage au travers de « menaces inspirées » que d'une « menace projetée ». Dans ce cadre, la préparation s'effectue « à distance » en s'appuyant sur de véritables manuels de guérilla adaptés à la situation et diffusés par l'organisation terroriste à travers les *rooms* sécurisées de certaines applications, les forums virtuels les plus anodins ou des sites plus sulfureux³.

Au plan tactique, afin de « former les esprits » et exalter leurs combattants, les djihadistes, également adeptes de la numérologie, s'appuient sur des dates marquantes de l'histoire musulmane et des prophéties présentes dans le Coran. Ainsi, à l'été 2006, alors que les combats font rage dans la région d'Alep, les regards des combattants de l'EI se tournent vers Dabiq que tous connaissent : selon la mythologie eschatologique, c'est dans la plaine entourant cette ville qu'aura lieu la bataille finale entre les armées romaines et celles des musulmans. Au moins symboliquement, c'est donc dans cette zone que les troupes occidentales doivent être attirées dans une confrontation au sol. C'est également pour cette raison que l'EI a enterré dans cette plaine⁴ la tête de Peter Kassig, humanitaire, ancien soldat américain et otage de l'organisation terroriste décapité en novembre 2014.

Cette préparation idéologique et matérielle minutieuse formera un vivier de « soldats du califat » en mesure d'apparaître en tout point du globe.

3. L'investigation numérique des ordinateurs des frères Kouachi, auteurs des attentats de *Charlie Hebdo*, a montré la fréquentation de sites à tendance homosexuelle, voire pédopornographique, pour utiliser leur système de messagerie.

4. W. Nasr, *L'État islamique. Le fait accompli*, Paris, Plon, 2016.

Deuxième principe : l'ubiquité

Depuis son émergence, l'État islamique semble bénéficier d'une liberté de manœuvre quasi totale en étant capable de frapper des cibles et des objectifs à n'importe quel endroit du globe. Au-delà de l'utilisation de la diversion au plan tactique et opératif, c'est surtout le suivi d'une véritable doctrine d'emploi, s'appuyant sur un processus de retour d'expérience (RETEX), qui apporte cette liberté d'action.

Sur un théâtre d'opérations, la capacité de l'EI à faire diversion et à leurrer ses ennemis grâce à des opérations de déception contribue localement à cette ubiquité. Ce procédé fut notamment utilisé en juin 2014 pour préparer la retentissante prise de Mossoul. Le 5, l'organisation terroriste envoie, de nuit, des djihadistes s'emparer de plusieurs points symboliques de la ville de Samara, haut lieu du chiisme, située dans le désert de l'Anbar, à quelque trois cents kilomètres au sud-ouest de Mossoul, pariant sur le fait que les autorités irakiennes réagiraient promptement pour laver l'affront. En effet, quelques heures plus tard, l'armée irakienne, appuyée par des hélicoptères, intervient et reprend la ville aux djihadistes qui perdent quatre-vingts des leurs. Si, de prime abord, l'armée irakienne remporte une victoire plutôt facile face à ce qui s'appelait alors l'État islamique en Irak et au Levant (EIIL), le véritable objectif de cette opération a finalement été rempli. Laissons le soin à Ibn al-Rafidayn, l'un des principaux responsables médias de l'EI durant cette période, d'expliquer le mode d'action recherché : « On voulait tester et épargiller les forces gouvernementales pour baisser la pression. [...] On a fait des incursions à Souleïman-Bek et dans les faubourgs de Mossoul. Tout est coordonné, ce n'est que le début d'une opération plus importante⁵. »

Toutefois, si la vocation initiale de l'EI, contrairement à Al-Qaïda, est l'implantation d'un califat territorial, son recul en Syrie et en Irak, provoqué par les coups de boutoir conjugués de la coalition internationale et des groupes armés locaux, ne signifie pas pour autant sa fin. L'EI s'inspire en effet de la doctrine formulée par Abou Moussab al-Souri dans un volumineux ouvrage de mille cinq cents pages intitulé *Appel à la résistance islamique mondiale*. Dans ce document, mis en ligne sur Internet en 2005, ce Syro-Espagnol né en 1958 et ancien compagnon de route de Ben Laden détaille une nouvelle doctrine de combat en s'appuyant sur son expérience des mouvements djihadistes des quarante dernières années, de la lutte contre les Soviétiques à Al-Qaïda, en passant par le GIA algérien. Il y définit notamment l'efficacité d'une organisation en rhizome plutôt que hiérarchique dans son concept *nizam*

5. W. Nasr, *op. cit.*

la tanzim (« système par organisation »). Il encourage l'abandon de toute organisation traditionnelle, trop lourde et pas assez réactive selon lui, au profit d'une nouvelle forme de lutte décentralisée fondée sur des réseaux disséminés à travers le monde. Cette stratégie organisationnelle novatrice, à faire pâlir le général McChrystal⁶, a continué à se déployer en dépit du reflux territorial de l'EI au Levant, et a abouti à l'implantation du drapeau noir en Libye, dans le Sahel, au Yémen, en Afghanistan et même en Asie du Sud-Est⁷. Loin d'être vaincu, l'EI se réorganise désormais sur les cinq continents, apportant régulièrement son lot d'actions terroristes renforçant d'autant notre perception de son ubiquité.

Cette capacité à être présent à plusieurs endroits se retrouve aussi dans la mise en œuvre des attentats terroristes. Dans ce domaine également, l'État islamique se nourrit du *benchmarking* d'Al-Qaïda, en privilégiant l'utilisation d'un « djihad de proximité » tel que défini, ici encore, par Abou Moussab al-Souri. Ce dernier conseille de ne pas reproduire les erreurs de Ben Laden, qui a fait preuve d'hubris en cherchant à perpétrer des attaques contre des objectifs majeurs, certes symboliques, mais dont les conséquences sécuritaires rendront toujours plus difficile et plus complexe l'élaboration des suivantes. Il prône à l'inverse un « djihad de proximité » mis en œuvre par des populations locales « converties » à l'idéologie djihadiste, qui utiliseraient n'importe quel moyen⁸ pour parvenir à leurs fins. C'est d'ailleurs le cas de la majeure partie des attentats commis en France ces dernières années, dont les auteurs sont souvent qualifiés de déséquilibrés par les médias. Ainsi, en s'appuyant sur des populations endogènes, l'organisation terroriste distille dans les régions cibles, notamment l'Europe considérée comme le « ventre mou »⁹ de l'Occident, un sentiment de paranoïa favorisant le sentiment que les terroristes sont partout. Cette ubiquité de la menace est en outre la condition nécessaire à une véritable saisie d'opportunités.

Troisième principe : l'opportunisme

Organisation pragmatique visant un objectif défini, le califat, l'État islamique a élevé le principe d'opportunisme au rang de principe de la guerre aussi bien dans la mise en œuvre des attentats que dans la conduite des opérations militaires.

6. S. McChrystal, *Team of Teams. New Rules of Engagement for a Complex World*, Portfolio Penguin, 2015.

7. Entre mai et octobre 2017, l'armée philippine va reprendre la ville de Marawi à près d'un millier de combattants de l'EI.

8. La question de la capacité létale des djihadistes sera plus particulièrement traitée dans la cinquième partie.

9. Selon Abou Moussab al-Souri, l'Europe constitue la vulnérabilité de l'Occident. Il estime que la répétition des attentats engendrera une réaction islamophobe qui poussera les musulmans y vivant à rejoindre les rangs des djihadistes, prélude à une guerre civile majeure entre musulmans et non-musulmans.

Nous avons vu que l'EI avait tendance à perpétrer ses attentats par le truchement d'autoctochtones s'appuyant sur un système organisationnel décentralisé. Pour être pleinement efficace, ce système doit donc faire confiance aux plus bas échelons dans une version djihadiste de l'*Auftragstaktik* allemande, dont le mot d'ordre édicté par Abou Mohammed al-Adnani¹⁰ reste simplissime : « Tuez-le [le mécréant] de n'importe quelle manière¹¹. »

Inspirant la menace plus que l'organisant, l'EI décentralise ainsi son action en privilégiant une subsidiarité exacerbée, laissant à ses affidés le choix de saisir l'opportunité selon la situation locale. Ce mode d'action est particulièrement difficile à anticiper dans la mesure où ces individus sont quasiment indétectables tant que leur comportement reste proche de celui des autres citoyens. Le fameux slogan de Mao Zedong « Le révolutionnaire est dans le peuple comme un poisson dans l'eau » rejoint ici la *taqiya*, la dissimulation des opinions religieuses admise en cas de grave danger. Si, pour l'heure, les actions terroristes présentent, dans l'ensemble, peu d'envergure, notamment à cause de l'amateurisme et de l'impéritie des impétrants, il est probable que l'ampleur des dommages augmentera avec la professionnalisation des prétendants djihadistes permise par un « enseignement à distance » amélioré. La plupart des attentats perpétrés en France ces dernières années répondent à cette logique de saisie de l'opportunité : attaque à l'arme blanche contre des passants, meurtre d'un couple de policiers à son domicile, attentat avec un camion-bélier lancé dans la foule, tir à l'arme à feu sur des promeneurs...

En Irak, les dirigeants de l'État islamique surent également tirer parti de situations particulières afin d'appuyer ou de faciliter leurs conquêtes territoriales. Ainsi, en 2013, alors que des familles sunnites fuient en direction du Kurdistan irakien l'avancée des djihadistes, le chef de l'organisation, Abou Bakr al-Baghdadi, décide de prendre le contre-pied. Deux jours avant la prise de Ramadi, il prononce un discours appelant les militaires et les policiers sunnites toujours en fonction à déposer les armes, leur assurant le « pardon ». Son objectif est de rassurer les familles de ces fonctionnaires, qui ont fui l'Anbar et Ramadi, en les incitant à revenir dans les territoires récemment conquis par l'EI¹².

Cette saisie des opportunités sur le terrain doit toutefois être exploitée dans le champ des perceptions pour atteindre une efficience optimale.

10. Syrien et porte-parole de l'EI jusqu'à sa mort due à une frappe de drone fin août 2016, il était considéré comme l'un des leaders charismatiques de l'organisation terroriste.

11. Message diffusé sur les réseaux sociaux le 22 septembre 2014.

12. W. Nasr, *op. cit.*

■ Quatrième principe : la domination du champ de bataille

Dans ce cas, la maîtrise du champ de bataille n'est pas la conquête de tous les points hauts du globe, mais bien une omniprésence de la « franchise djihadiste » dans le champ médiatique. Si Al-Qaïda avait déjà su utiliser la sphère médiatique par l'intermédiaire des chaînes d'information en continu – pas de Ben Laden sans CNN et Al-Jazeera –, l'émergence de Youtube en 2005 a apporté une nouvelle dimension à l'EI, qui a su s'approprier ce nouvel outil de communication servi par de jeunes djihadistes, instruits et formés avant leur « radicalisation » dans leur pays d'origine.

Au-delà du produit final, c'est bien la maîtrise totale de toute la chaîne de production des vidéos qui est inédite et qui provoque des effets démultipliés. Du tournage, avec l'utilisation de moyens ultramodernes comme des drones, à la diffusion *via* différentes plateformes cryptées, en passant par le montage alliant effets spéciaux hollywoodiens et messages scénarisés multilingues, l'organisation dispose ainsi d'un instrument de propagande taillé à sa mesure. Sa cible est claire : la jeunesse occidentale en quête de sens. Le ressort génial est celui du principe dialogique cher à Edgar Morin et tiré de sa « pensée complexe », c'est-à-dire l'idée que des thèmes peuvent être à la fois complémentaires et antagonistes. Dans ce cas, ces vidéos visant aux recrutements de nouveaux volontaires mêlent l'esthétique des jeux vidéo ultra modernes des générations Y et Z¹³, et les aspirations, plus ou moins conscientes, des prétendants au djihad : *hijra*¹⁴ et ultra violence. La guerre en Irak et en Syrie devient alors une vie rêvée, un fantasme qu'il convient de réaliser à tout prix.

L'intérêt de l'autonomie de la production réside également dans le narratif symbolique que peuvent porter certaines vidéos. Dans une modernisation macabre de la pensée du philosophe Marshall McLuhan (*The Medium is the Message*), l'État islamique transmet *via* ce *medium* des messages précis grâce à une scénarisation minutieuse. La mise en scène de l'exécution de pilotes de chasse syriens dans la vidéo « N'en déplaise aux mécréants », datée de 2014, illustre parfaitement ces différents niveaux de lecture. Elle comporte d'abord un message concernant le théâtre des opérations : par la fonction des victimes, l'EI s'érigé en vengeur de la population syrienne victime des bombardements. Puis un message stratégique : par les différentes nationalités des auteurs de cette tuerie, dont le Français Maxime Hauchard, jeune Normand converti de vingt-deux ans, l'organisation terroriste

13. La génération Y regroupe les individus nés entre 1980 et 2000, la génération Z ceux nés après 2000.

14. Émigration en terre d'islam, *Dar al-Islam*.

souligne l'universalisme du califat. Enfin, un message politique : par l'uniformité des équipements militaires, l'EI marque sa volonté d'un ancrage étatique, à la différence d'autres groupes miliciens ou d'Al-Qaïda. De même, les vidéos des « lionceaux du califat », exhibant la prochaine génération de djihadistes, soulignent la pérennité du combat contre les mécréants¹⁵.

Cette stratégie de communication présente également une utilité majeure au plan tactique. En envoyant l'image de combattants impitoyables qui décapitent, crucifient, défenestrent, brûlent vivant, égorgent, mutilent, l'effroi est généré dans le camp adverse dont les combattants les moins motivés n'ont d'autre choix que de fuir. Lorsque des garnisons entières fuient devant quelques soldats arborant le drapeau noir ou que des villes comme Mossoul tombent aux mains d'éclaireurs sans coup férir, c'est le *summum* de l'art de la guerre selon Sun Tzu qui est atteint : « La meilleure victoire est celle obtenue sans combat. » La victoire de l'EI dans le champ des perceptions se traduit ainsi concrètement par des gains territoriaux obtenus avec un moindre effort militaire.

Déjà, en 2012, l'importance de ces effets sont reconnus par l'EI, qui diffusait *via* le centre média Al-Furqan un message d'encouragement à l'intention des « djihadistes du Net » : « Ô vous partisans du djihad, vous vous êtes levés pour défier les machines médiatiques les plus redoutables avec vos forums et vos efforts. Qu'Allah vous récompense¹⁶. » Dans une sorte de cercle vertueux, cette maîtrise de l'outil médiatique se combine d'autant plus efficacement avec l'utilisation des différentes armes entre les mains de l'organisation terroriste.

Cinquième principe : la complémentarité des feux

Héritier de deux générations de terrorisme islamiste en France, l'État islamique ne se contente pas de réitérer les modes d'action du GIA ou d'Al-Qaïda. Il ne cesse d'exhorter ses partisans à passer à l'action dans leurs pays d'origine en utilisant tous les moyens disponibles. Dans un long message audio diffusé en septembre 2014 par Al-Furqan, à l'époque le principal média de l'EI, le porte-parole de l'organisation, le Syrien Mohammed al-Adnani, n'hésite pas à donner quelques conseils : « Si vous ne pouvez pas faire sauter une bombe ou tirer une balle, débrouillez-vous pour vous retrouver seul

15. W. Nasr, « À l'école de l'État islamique : les "lionceaux du califat" », *Inflexions* n° 37, 2018, pp. 25-35.

16. W. Nasr, *L'État islamique. Un fait accompli*, op. cit.

avec un infidèle français ou américain et fracassez-lui le crâne avec une pierre, tuez-le à coups de couteau, renversez-le avec votre voiture, jetez-le d'une falaise, étranglez-le, empoisonnez-le. » Le message est simple : le mode d'action et l'armement sont laissés à l'initiative de l'opérateur. Ainsi, dans les différents attentats revendiqués par l'État islamique, on retrouve plusieurs types d'armes, souvent par destination, utilisés selon l'effet à obtenir, l'ingéniosité macabre des auteurs ou leur connexion à un réseau de traquants.

À cet égard, l'année 2017 en France fut « exemplaire » et illustre toute l'inventivité des « soldats du califat » : attaque à la machette contre une patrouille Sentinelle (février 2017), tentative de vol de fusil d'assaut à Orly encore contre la force Sentinelle (mars 2017), tir contre des policiers sur les Champs-Élysées (avril 2017), attaque au marteau contre des forces de l'ordre devant Notre-Dame de Paris (juin 2017), voiture kamikaze contre un fourgon de gendarmerie sur les Champs-Élysées (juin 2017), véhicule bétier contre des militaires de Sentinelle à Levallois-Perret (août 2017), engin explosif artisanal, neutralisé de justesse, devant un immeuble du XVI^e arrondissement de Paris (septembre 2017), attaque par arme blanche contre des passantes à Marseille (octobre 2017)... Sans compter les attentats déjoués par les services de renseignement selon lesquels certaines planques abritaient de l'explosif de type TATP : Marseille et Montpellier en février 2017, Clichy-sous-Bois en mars 2017, Marseille de nouveau en avril 2017, Villejuif en septembre 2017.

De même, sur le théâtre syro-irakien, les djihadistes utilisent toute la panoplie d'armement disponible sur place. Tout d'abord, l'EI a fait usage du matériel militaire lourd pris à l'ennemi comme des BMP2 de l'armée syrienne et des Hummer américains de l'armée irakienne. Ils sont aussi capables de confectionner artisanalement des engins blindés à partir de tracteurs ou de châssis de 4x4 agrémentés de plaques de métal faisant office de protection, qui servent très souvent de base aux VBIED¹⁷. En outre, pour pallier l'absence d'armes d'appui, comme l'artillerie, cette « techno-guérilla » fait preuve d'une remarquable capacité d'innovation en achetant sur étagère des matériels récents, en les adaptant au conflit en cours et, surtout, en les intégrant dans les procédures tactiques. Le cas le plus flagrant reste celui des drones que l'on retrouve au Levant. Achetés dans le commerce¹⁸ dans des pays limitrophes, ces drones sont modifiés pour emporter des grenades ou des charges explosives, qui seront ensuite lâchées sur les troupes

17. *Vehicle Borne Improvised Explosive Devices*, « véhicule suicide ».

18. À plusieurs reprises, le général Bosser, chef d'état-major de l'armée de terre, a souligné le manque de réactivité de la procédure d'achat de matériels dans les armées par rapport à l'organisation terroriste.

adverses, ou piégés pour exploser dans le camp ennemi¹⁹. Leur utilisation peut aussi s'avérer très efficace pour guider, en temps réel, des combattants au sol, dans un rôle de *Stosstruppen* moderne, ou des VBIED visant, par exemple, un convoi militaire dans une ville. Enfin, l'EI n'hésite pas à mettre en place un narratif puissant pour augmenter son vivier de kamikazes. Véritable missile guidé du pauvre, l'utilisation, au plan tactique, des attentats suicide aussi bien contre des engins blindés que des positions défensives lui apporte une grande liberté d'action dans la conduite de ses opérations, renforcée par le choc et l'effroi qui en résultent chez l'adversaire.

Privilégiant toujours la précision par rapport à la saturation, l'État islamique déploie ainsi une véritable « matrice des feux » contre ses cibles, qui doit conduire, au final, au siège de l'ennemi.

■ Sixième principe : le siège de l'ennemi

Enfin, voici le seul principe que l'EI n'arrive pas à appliquer pleinement dans le cadre de sa stratégie de conquête. Au plan opératif et tactique, il semble parfaitement maîtriser ce concept de siège, qui consiste à couper les voies de communication de l'ennemi tout en préservant les siennes. Le Levant est un exemple marquant de sa prise en compte de l'enjeu des voies de communication. Dans un premier temps, il s'est en effet appuyé sur de véritables axes logistiques reliant la Turquie et le califat par l'intermédiaire des principales villes conquises au nord de la Syrie comme Alep et Rakka. Véritables poumons, ces voies de communication servaient à ravitailler sa population en biens de consommation, à acheminer de nouveaux volontaires, à envoyer des combattants en « permission » ou pour les soigner en Turquie. La conquête du *continuum* kurde par les YPG²⁰, appuyés par les frappes aériennes de la Coalition depuis septembre 2014, avait justement pour ambition de couper ces axes logistiques afin de cloisonner l'EI.

Le terrassement symbolique par l'État islamique de la butte frontière représentant la ligne Sykes-Picot, le 10 juin 2014, marque également sa volonté de pouvoir relier l'Irak et la Syrie au sein d'un même califat, traversé d'axes logistiques permettant bascule de force et circulation de la population. Dès lors, l'organisation jouira d'une grande liberté de manœuvre dans un environnement désertique immense facilitant les passages de frontière. Il est intéressant de noter que lors de la phase

19. Ce fut notamment le cas en octobre 2016 lors de l'explosion d'un drone de l'EI rapporté dans un camp de la Coalition, tuant deux peshmergas et blessant deux commandos français appartenant au CPA10.

20. Unité de défense du peuple, milice kurde du nord de la Syrie.

de reflux, les zones frontalières au nord (Sinjar) et à l'ouest (Anbar) de l'Irak ont été âprement défendues par les djihadistes. Ce n'est pas un hasard si le dernier bastion de l'EI se situait à Baghouz, village au bord de l'Euphrate, à proximité de la frontière irakienne.

Toutefois, à ce stade, les djihadistes n'ont pas réussi à attaquer efficacement les voies de communication des pays occidentaux dans le but de les asphyxier. Certes, il y a eu quelques attentats commis dans des aéroports (Orly et Bruxelles) et des métros (Bruxelles), mais les États et leur population ont fait preuve de beaucoup de résilience, annihilant les effets espérés. L'avantage d'une société moderne, mondialisée et hyperconnectée par un ensemble d'infrastructures routières, portuaires, aériennes et ferrées réside dans le fait que le « cordon ombilical », tel que présenté dans *Guerre en montagne*, est particulièrement difficile, voire impossible, à couper. Nous sommes sauvés de l'asphyxie grâce à l'épaisseur des réseaux toujours plus interdépendants²¹ du « village global ».

En conclusion, au-delà de savoir si *Guerre en montagne* fait partie de la bibliothèque idéale des penseurs du djihad, il est intéressant de noter que la stratégie menée par l'État islamique ces dernières années a suivi quasi méthodiquement les six principes de la guerre en montagne définis dans cet ouvrage. S'inscrivant dans un cercle vertueux de l'efficience, ces six principes s'avèrent ainsi être une grille de lecture particulièrement pertinente pour mesurer l'efficacité d'un groupe terroriste ancré dans une stratégie territoriale utilisant des modes d'action classiques ou hybrides. Après avoir appliqué ces six principes à la stratégie passée et présente de notre ennemi principal, il conviendrait désormais de plaquer la même réflexion à nos opérations actuelles et/ou futures, reposant sur une approche globale trop souvent dévoyée. ■

^{21.} F. Heisbourg, *L'Épaisseur du monde*, Paris, Stock, 2007.

MAXIME AZAN

L'ARCHITECTURE MILITAIRE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉTAT

À l'image de l'homme qui a besoin de ses deux jambes pour se tenir et avancer, l'architecture s'appuie sur deux piliers, la science et l'art, qui, mal accordés, déséquilibrent la création. Comme énoncé par Jean-Nicolas-Louis Durand à la fin du XVIII^e siècle, la science réclame des connaissances et l'art du talent. Pour maîtriser la science, il est nécessaire de la comprendre et de travailler assidûment. La culture, la sensibilité et la pratique sont, elles, indispensables à l'art, mais celui-ci reste imparfait sans talent. Du mariage de ces vertus naît l'harmonie. Appliqué aux armées, il faut ajouter un obstacle supplémentaire : l'art de la guerre.

L'architecture militaire est donc par essence complexe. Elle est également bien souvent ignorée. Pourtant, elle est ancrée dans nos paysages et intimement liée à l'urbanisme depuis des siècles, même si son usage s'est souvent transformé au bénéfice de sa cousine civile. Elle a participé à la défense et au contrôle du territoire, elle l'a même façonné d'une certaine manière grâce aux nombreux ouvrages à usage défensif. Singulière, toujours au service de l'État, elle véhicule des symboles qu'il convient d'appréhender. Certains restent immuables, la plupart se sont transformés, d'autres palissent progressivement et s'éteignent parfois. Quels sont ces symboles, comment et sur quels édifices sont-ils appliqués, la fortification n'étant pas l'unique expression de cette architecture, et, enfin, comment cet art parvient-il à se réinventer du Grand Siècle à nos jours ? Il s'agit bien ici d'une vision personnelle d'un architecte praticien et non de celle d'un historien.

L'architecture militaire, qui nécessite bon sens et expérience, est utilitaire et pragmatique. Elle peut se synthétiser en trois mots clefs formant symbole : sobriété, solidité, rationalité. Mais la symbolique, qui s'apparente à de la communication, devient ici de la stratégie. Il s'agit en effet d'impressionner l'ennemi et de contraindre son agressivité. Pourtant, rares sont les fortifications imprenables. Vauban décrit fort bien comment les prendre dans son *Traité des sièges et de l'attaque des places*. Pour ceux qui ignorent ces stratégies, le coût en hommes peut être affreusement élevé. Or comment une armée peut-elle poursuivre une campagne amputée de nombreux soldats parmi les plus aguerris ? Si cette architecture impressionne l'ennemi, elle permet également de

rassurer les sujets, et de les contrôler, car elle est une des formes les plus visibles de l'expression du pouvoir et de sa mise en scène.

L'architecture militaire évoque généralement la poliorcétique, art que l'on juge désuet à tort puisqu'il s'applique encore aux camps fortifiés des opérations extérieures. Mais le domaine est plus vaste. Auparavant, les ingénieurs militaires imaginaient des arsenaux, des corderies, des boulangeries, des ateliers, des fabriques d'armes, des magasins à poudre. Aujourd'hui, les besoins des armées concernent des *data centers*, des postes de commandement, des armureries, des stands de tir, des centres d'entraînement, des bases navales et aériennes, des hôpitaux... On pense ensuite spontanément aux casernements, mais il existe aussi des édifices plus classiques, comme les bâtiments administratifs.

■ Une inscription forte dans le paysage

L'architecture militaire existe depuis que l'homme est déraisonnable, donc depuis toujours, hélas. Mais c'est au Grand Siècle qu'elle se développe pour faire face aux progrès techniques de l'armement. Elle s'inscrit alors fortement dans le paysage et ses principales caractéristiques peuvent être analysées au regard de quelques exemples emblématiques.

■ Fortifications et ouvrages à usage militaire

Sous le règne de Louis XIV, les ingénieurs militaires italiens inspirent Sébastien Le Prestre, maréchal de Vauban, qui perfectionne le tracé à l'italienne et réalise en quelques années seulement des centaines de places et plusieurs ports de mer. Preuve de sa réussite, l'Hexagone d'alors, sécurisé par le pré-carré, est quasiment identique au territoire métropolitain d'aujourd'hui. Vauban et ses ingénieurs traduisent dans la fortification bastionnée tous les caractères évoqués en liminaire : puissance, solidité, rationalité. Pour Vauban, la reine des citadelles est celle de Lille, pentagone constitué de cinq bastions et de cinq demi-lunes. Une étoile détachée de la ville historique espagnole, elle-même sécurisée par une enceinte bastionnée. Il faut protéger et rassurer les sujets, mais aussi les maintenir dans l'obéissance du roi. Par sa puissance, le rempart symbolise donc à la fois la protection et le contrôle.

Si les contraintes de matériaux, de relief, de nature de sol, de gestion des eaux, de flanquement et d'étagement, de tracé géométrique, sont appréhendées par les ingénieurs militaires dans un esprit de rationalisme, la forteresse se doit aussi d'être belle car elle affirme

le prestige du pouvoir royal. Ce dernier s'exprime dans les portes monumentales, véritables arcs de triomphe aux armes du souverain, souvent dessinés par l'agence des bâtiments du roi et parfois même de la main de son premier architecte. Toutefois, même à cette époque, l'homme de l'art doit parfois ferrailler avec le financier. En 1681, Louvois écrit à Vauban : « Les dessins des portes de Strasbourg que vous avez envoyés sont trop grands et trop magnifiques. Il faut encore trouver moyen de les réduire considérablement de manière qu'elles ne coûtent pas plus de douze mille écus toutes les deux. » Vauban réplique alors : « On ne peut les faire ni moins larges ni moins longues. Ainsi la réforme que vous pouvez désirer se réduit nécessairement à quelques triglyphes, métopes et denticules, et aux armes et chiffres du roi qui sont tous les ornements de ces portes. Vous y gagnerez quatre à cinq cents écus, moyennant quoi vous pouvez vous assurer qu'elles sont fort simples et même très vilaines. Je ne suis toutefois pas de cet avis, attendu que c'est ici le passage de toute l'Allemagne et que les Allemands, qui sont extrêmement curieux et ordinairement bons connaisseurs, sont gens à juger de la magnificence du roi et de la bonté de la place par la beauté de ses portes. »

■ Casernements

L'autre grande affaire de l'architecture militaire est le casernement. Celui-ci se développe fortement au Grand Siècle. L'art de la guerre se complexifiant, l'armée doit être instruite et entraînée. Le besoin en casernement devient prégnant car les effectifs permanents sont désormais de deux cent mille hommes. Vauban et ses ingénieurs dessinent des plans types dans un souci d'efficience, mais la réalisation est conduite par les directions locales. Les casernes peuvent être imposantes et marquer fortement le paysage : celle de Strasbourg mesure près de trois cents mètres. Comment en synthétiser l'architecture ? Bien que n'étant pas une caserne mais un pensionnat, la maison royale des dames de Saint-Louis de Saint-Cyr, créée en 1686 pour deux cent cinquante filles de la noblesse pauvre, en possède les attributs – aujourd'hui lycée militaire, cet édifice a autrefois accueilli l'École spéciale militaire désormais implantée à Coëtquidan, en Bretagne. À l'initiative de cette institution, rappelons les recommandations de madame de Maintenon au premier architecte du roi, Jules Hardouin-Mansart : « Il ne nous faut ni un palais ni un couvent, mais une maison très simple, n'ayant de beauté que par la grandeur nécessaire pour contenir un si grand nombre de personnes. » Cette phrase, qui pouvait aisément s'appliquer aux casernements de jadis, reste d'actualité. Elle résume parfaitement ce qu'est l'architecture militaire.

L'Hôtel des Invalides, édifié à partir de 1670 par Libéral Bruand puis par Jules Hardouin-Mansart, destiné aux militaires blessés au combat, doit être évoqué également, car il servira de modèle plus tard. Il s'inspire du palais-monastère l'Escorial de Philippe II, dont Louis XIV est un descendant direct, construit dans la seconde moitié du XVI^e siècle près de Madrid. Il fait également penser au plan de la commanderie de Saint-Louis de Bicêtre, moins connu et resté au stade de projet, développé par l'ingénieur militaire Beaulieu de Saint-Germain sous le règne de Louis XIII. Plus proche du couvent que de la caserne, l'Hôtel des Invalides jouit d'une distribution efficace, de plans clairs et logiques. Le programme est adapté pour des militaires : il dispose de dortoirs, de réfectoires, de postes d'eau et d'infirmeries. L'ensemble est organisé autour d'une vaste cour, qui deviendra une place d'exercice dans les casernes réalisées ultérieurement. Hormis le dôme, allégorie de la présence royale dans la capitale et pourvu d'une architecture spectaculaire, le reste du bâtiment est traité avec une relative austérité. C'est l'importance du programme, alliée au talent des architectes, qui fait la puissance et la monumentalité de cet ouvrage emblématique aux dimensions insolites. En outre, l'Hôtel des Invalides participe à la scénographie de la ville, par son dôme naturellement, mais aussi par son entrée monumentale dans l'axe de symétrie de la composition et par une façade de cent toises avec peu de fenêtres exprimant muralité et monumentalité. Ces dispositions fortes seront réinterprétées lors de la création des futures casernes, qui exprimeront la puissance de l'État au sein même des villes.

■ Bâtiments communs

Outre ces architectures susmentionnées, il convient d'en évoquer une troisième plus commune. Bien que destinés aux armées, ces ouvrages sont d'un usage similaire à celui que l'on peut trouver dans le civil, comme ceux abritant des activités d'administration, par exemple.

Sous le règne de Louis XIV, les services de la guerre sont dispersés et les archives conservées à Paris. Le ministre Belle-Isle suggère à Louis XV de regrouper dans un lieu unique l'ensemble de ceux-ci – l'idée de regroupement n'est donc pas nouvelle ! Inauguré en 1762, l'Hôtel de la Guerre, exemple éloquent de l'architecture administrative de l'Ancien Régime, fait partie du quartier des ministères, à Versailles. Il a été conçu par l'ingénieur militaire du roi Jean-Baptiste Berthier (père du maréchal d'Empire, ministre de la Guerre en 1801). Le plan s'inspire de l'hôtel particulier : de part et d'autre de l'entrée prennent place deux ailes basses et le corps principal est situé en fond de cour. D'une architecture rigoureuse, doté d'une modénature sobre et

élégante, ce bâtiment est un symbole de modernité, de fonctionnalité et de puissance régaliennes. Véritable innovation technique, l'usage généralisé de la voûte plate en brique renforcée par une armature métallique permet une économie des bois, une protection contre l'incendie et une rapidité d'exécution. Toujours par souci d'économie, les façades sont constituées d'un enduit « fausses briques » et « fausses pierres » à l'exception du majestueux portail monumental en pierre de taille, qui est richement orné et s'inscrit dans la scénographie de la ville. Tout comme pour les places fortifiées, le pouvoir est représenté dans l'axe de symétrie par les armes de France, ceinturées de lauriers et de rayons du soleil qui alternent flammes et foudres. L'ensemble est coiffé d'une couronne royale flanquée de deux piédroits à bossages. Ces derniers sont parés de trophées guerriers constitués d'ornements nappant imitant les amas d'armes et de dépouilles enlevés par les vainqueurs aux vaincus. Berthier signe son œuvre par un globe terrestre, symbole du corps des ingénieurs géographes, sur le piédroit du midi. Les vantaux de la porte sont ornés des profils en médaillon des divinités guerrières, Mars, dieu de la guerre, et Minerve, déesse de l'intelligence, allégorie de l'art de la guerre. Preuve de sa convenance, l'usage de ce bâtiment est resté identique jusqu'à nos jours.

Cette époque, durant laquelle l'art de la guerre se complique, est faste pour les ingénieurs et les architectes militaires, qui bénéficient d'un contexte très favorable avec un souverain bâtisseur et visionnaire, soucieux d'affirmer son pouvoir. Le roi est l'assise du système politique et l'architecture militaire est le vecteur de son expression. Elle est alors servie par des concepteurs, des constructeurs et des artistes de talent, ce qui n'est pas toujours le cas.

Réorganisation de la formation de l'homme de l'art

Après la Révolution, la question de la formation devient centrale dans l'évolution de l'architecture militaire, car face à la désorganisation des métiers, les corporations se disloquent et la tendance à l'autorecrutement au sein de familles d'ingénieurs militaires n'a plus cours. L'enseignement de l'architecture et la formation des ingénieurs militaires, qui avaient déjà connu des évolutions lors de la création des écoles de Mézières puis de Metz, se transforment sous l'impulsion de l'Empereur, qui met en place deux institutions : l'École polytechnique et l'École des beaux-arts. L'une forme les ingénieurs de l'État, dont certains se destinent au génie militaire et maritime, l'autre les artistes, dont les architectes. Deux conceptions s'affrontent. D'un côté, Quatremère de Quincy, architecte et sculpteur, incite les élèves des

Beaux-Arts à une recherche du beau qui doit prévaloir sur les autres contraintes ; l'émulation est la règle au sein des ateliers, la pédagogie est au second plan. De l'autre côté, Durand, professeur d'architecture à Polytechnique, enseigne cette discipline sous un angle pragmatique et économique, sans pour autant ignorer le goût. Il n'efface pas la tradition des ordonnances classiques, par exemple, mais utilise le plus sobre, le dorique, qui convient aux bâtiments utilitaires et militaires, l'ionique et le corinthien étant réservés aux édifices religieux ou aux monuments.

Disciplinés par essence, souvent dans un contexte d'économie de guerre, les militaires de l'École polytechnique appliqueront les doctrines de Durand. Quant aux architectes des Beaux-Arts, il serait injuste de les réduire à des artistes éloignés des préoccupations d'usage et d'économie. Ces professionnels pouvaient être d'excellents fonctionnalistes, tel Émile Gilbert, grand prix de Rome et auteur de l'hôpital de Charenton, parfaitement conçu pour répondre aux besoins de l'époque, sur un terrain complexe particulièrement bien apprivoisé.

De nouvelles expressions de l'architecture militaire

Si la fortification perdure, elle a tendance à s'estomper visuellement et donc architecturalement. Les ouvrages s'ancrent désormais dans la terre et les forts s'éloignent des villes. Ainsi Paris est pourvu d'une enceinte, mais est également protégé par des forts détachés (ceinture Thiers). Au milieu du XIX^e siècle, l'apparition du canon rayé, doté d'une puissance inconnue jusqu'alors, fait encore évoluer cette discipline. Après la défaite de 1870, la III^e République réorganise l'armée et instaure un nouveau système défensif sous l'impulsion du général du génie Séré de Rivières. La portée de l'artillerie permet l'édification d'ouvrages indépendants s'appuyant mutuellement. Ces forts, qui ne sont plus bastionnés, s'organisent autour d'une cour centrale et sont protégés par une importante épaisseur de terre. La fortification, si elle est toujours bien présente, ne constitue plus un élément d'expression du pouvoir et de sa mise en scène. Les portails sont désormais plus discrets et les trophées en haut-relief de jadis laissent place à un simple bossage. Enfin, avec la ligne Maginot, troisième et dernier système défensif mis en œuvre à la veille de la Seconde Guerre mondiale, les ouvrages s'enterrent totalement. L'architecture devient invisible ; seules émergent les tourelles à éclipses. Paradoxalement et symboliquement, la fortification, jusqu'alors encore perceptible pour être dissuasive, devient « furtive » et son architecture « transparente ».

À l'opposé, les casernements s'affirment. Au début de la III^e République, il faut une armée plus forte pour éviter une nouvelle défaite. Le service militaire devient obligatoire et la conscription impose la construction de casernes pour loger deux cent mille hommes. Il s'agit d'un effort inédit. Le comité des fortifications dresse des modèles et un plan type d'organisation des casernes d'infanterie est joint à la circulaire du 14 juillet 1874. La rationalité est au centre des réflexions ; on part des effectifs pour bâtir un programme fonctionnel permettant ensuite de réaliser les ouvrages. La caserne devient un symbole puissant de l'armée républicaine. Inspirée des dispositions de l'Hôtel des Invalides et de son programme, elle est généralement organisée autour d'une vaste cour d'exercice d'un hectare environ. Son entrée, constituée d'une grille de belle facture, est flanquée de pavillons des gardes disposant d'harmonieuses proportions et d'une altimétrie raisonnable afin que les corps principaux restent bien visibles depuis la ville. Là aussi, il s'agit d'exprimer la présence, la force et le prestige de l'État, et de contribuer à l'ordre public. Ces pavillons peuvent être le support d'un programme iconographique, comme à la caserne Ney de Metz, où chaque pignon porte un trophée en haut-relief représentant les symboles du génie, la cuirasse et le casque « pot en tête » imposé par Vauban à ses ingénieurs.

L'infrastructure militaire au service de l'influence française dans le monde

L'influence française s'exprime lors de la conquête coloniale et de l'expansion outre-mer, jusqu'à la veille de la Grande Guerre. D'abord combattants puis constructeurs, les ingénieurs militaires conçoivent de nombreux ouvrages pour assurer le fonctionnement des territoires et asseoir l'autorité du gouvernement. Des voies ferrées, des routes, des ponts, des fortifications, des casernements et des hôpitaux sortent de terre. Le futur maréchal Joffre, par exemple, œuvre à l'aménagement du port de Diego-Suarez à Madagascar. Moins connues, les opérations qui contribuent au prestige de la France et à son influence au profit de puissances indépendantes et soucieuses de se développer. Vers 1870, l'ingénieur polytechnicien du génie maritime Léonce Verny réalise au Japon l'arsenal de Yokosuka. Grâce à ces ouvrages maritimes et aux croiseurs mis au point par Émile Bertin, également polytechnicien, la France concourt à la création d'une des flottes les plus puissantes au monde, qui châtie l'armada russe en 1905 et qui, lors de la Seconde Guerre mondiale, inquiète les marines américaines et anglaises.

Ces conquêtes et ces grands projets participent à la naissance d'une architecture spécifique qui doit s'adapter au contexte technique local et à son climat, tout en exprimant le goût français. Parfois effacés ou remaniés avec peu de sensibilité, nombre de ces édifices subsistent, en plus ou moins bon état. Ils sont pourtant souvent dignes d'intérêt. Cette architecture de caractère reste encore perceptible et évoque la présence française, même dans des pays émancipés depuis longtemps.

Premier conflit mondial et entre-deux-guerres

La Grande Guerre voit naître peu d'ouvrages durables ; les ingénieurs militaires conçoivent désormais des architectures de guerre, comme les terrains de campagne, les champs d'aviation, les baraquements.

Hormis la construction de l'emblématique ligne Maginot déjà évoquée, l'entre-deux-guerres est, elle, un temps consacré à la réhabilitation et à l'adaptation des équipements existants. Les casernements sont modernisés, les infrastructures transformées afin d'accompagner les évolutions de l'armement. Le souvenir des destructions de la guerre étant très présent, cette période est également propice à la théorisation de la défense passive. Des officiers imaginent l'organisation urbaine future. Le lieutenant-colonel Vauthier, par exemple, écrit dans *Architecture d'aujourd'hui* et intervient même au 5^e Congrès international d'architecture moderne sur le thème de l'urbanisme et de l'architecture face au danger aérien. Ses idées sont très proches de la vision de Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier, qui invite les urbanistes à diminuer la surface au sol bâtie, à isoler les fonctions, à supprimer les rues couloirs afin d'imaginer une « ville radieuse » mais également plus résiliente, permettant d'éviter la stagnation des gaz (immeubles sur pilotis) et la propagation des incendies (immeubles espacés et plans d'eau disponibles pour les services de secours).

Quelques projets architecturaux ambitieux sont commandés. La marine sollicite deux grands architectes, André Maurice et Jacques Hermant, pour construire l'École navale à Brest. Surnommé le « Versailles de la mer », cet imposant bâtiment, inauguré en 1936, surplombe la rade de sa solide silhouette en granit à bossage. Formés aux Beaux-Arts, Maurice et Hermant esquisSENT un édifice néo classique teinté de régionalisme et rationaliste, dans un contexte de dispute de deux avant-gardes : l'art déco, empreint de luxe, et l'architecture internationale, plus radicale et sociale. Monumentale et symétrique, disposant d'un ordonnancement rigoureux, distribuée par une succession de vastes cours, l'école véhicule les valeurs de

l'État républicain et sa puissance, tout en rendant hommage aux grands hommes de la marine. La façade principale est magnifiée par deux tours d'angle légèrement saillantes et proéminentes, enrichies de spectaculaires hauts-reliefs représentants des prores guerrières. L'entablement central (architrave, frise, corniche) comporte cinq tables affleurées gravées. Le nom de Colbert, dans l'axe de la composition, est encadré par ceux de Jean Bart, Tourville, Duquesne et Suffren.

Du second conflit mondial aux années 1970

Avec le second conflit mondial, ce sont les nombreux bunkers allemands, parfois de taille démesurée, qui marquent le paysage. Et après-guerre, l'heure est à la reconstruction des villes victimes de destructions massives. Or les manières de penser l'urbanisme et l'architecture ne sont pas uniformes. Parfois on fait le choix de restaurer, parfois on préfère détruire et reconstruire pour des logiques d'hygiène, mais aussi pour des raisons dogmatiques. Techniquelement, le bâtiment industriel et le béton se généralisent. Ces nouveaux modes de réalisation supplantent la construction traditionnelle et l'architecture militaire n'échappe pas à ces pratiques. Nombre de concepteurs sont ainsi influencés par les préceptes de l'architecture moderne et la valeur symbolique de l'architecture militaire est un peu oubliée au profit d'un pur fonctionnalisme qui accompagne la transformation des armées et l'évolution de l'armement. Des travaux gigantesques sont réalisés au profit de la force de dissuasion, notamment : bases aériennes, plateau d'Albion et base des sous-marins nucléaires lanceurs d'engins.

Cependant, quelques opérations architecturales prestigieuses sont programmées par les armées. La marine décide de transférer Navale à Lanvéoc-Poulmic ; le site de Brest, reconstruit après les destructions de la guerre, accueille désormais un lycée et un centre d'instruction naval. Le nouveau site de l'école présente le triple avantage d'être facilement extensible, à proximité immédiate de la mer et d'une base de l'aéronautique navale, arme qui venait de démontrer son efficacité au détriment des cuirassés. L'ensemble architectural puissant, à l'échelle du grand paysage, imaginé par Paul-Jean Guth, second grand prix de Rome, est inauguré par le général de Gaulle en 1965. Il développe une architecture moderne, au sens des principes développés par le congrès international d'architecture moderne

(CIAM¹), tout en reprenant de nombreux codes empruntés à l'univers maritime. La tour « Intrépide » accueille l'administration, telle une passerelle de commandement, et son prestigieux hall est scandé de membrures en bois qui suggèrent la structure d'un vaisseau de haut bord. Une immense barre « Orion », fonctionnant comme un bateau avec ses coursives, abrite les élèves. L'ensemble est lié symboliquement, et entre en résonnance, par l'entremise d'une esplanade monumentale. À seulement trente ans d'intervalle, il est intéressant de comparer les deux écoles navales, dotées d'architectures totalement différentes, l'une néo classique, l'autre moderne, pour assurer une même mission.

La base aérienne 721 doit être également mentionnée. En 1970, l'armée de l'air lance un concours d'architecture pour la construction de l'École technique de Rochefort. Cet ensemble, prévu pour accueillir cinq mille personnes, est alors l'un des complexes d'enseignement technique les plus importants de France : entre 1972 et 1981, cent soixante-dix mètres carrés d'ouvrages sont construits ainsi qu'une piste d'atterrissement sur un terrain de cent vingt hectares. Le parti adopté par l'architecte s'apparente, par son esprit libre et évolutif, à celui d'un campus universitaire. Des collèges autonomes, implantés dans un vaste environnement naturel, se répartissent autour des lieux de rencontre et d'activités communes. L'entrée est magnifiée par une longue allée conduisant à une remarquable sculpture représentant l'envol d'un aigle, origami de métal signé Jean-Jacques Staebler, posée sur un socle en pierre évoquant les escarpes remparées à la manière de Vauban. Le hall du bâtiment au commandement est coiffé d'une structure dont la forme s'apparente à une tour de contrôle. Son concepteur, Pierre-André Dufétel, fils d'un architecte héros de la Résistance mort en déportation, est colonel de réserve, croix de guerre 39-45, commandeur de la Légion d'honneur. Cet homme tout à fait singulier a rejoint en 1943, à vingt et un ans, les Forces françaises libres et s'est engagé dans l'aviation. Formé aux États-Unis, il est devenu pilote de chasse dans l'armée américaine. Après la guerre, il a poursuivi ses études d'architecte aux Beaux-Arts et a été distingué par le grand prix de Rome en 1952. Il considère Rochefort comme sa plus belle réalisation. Un grand historien de l'architecture, Michel Ragon, saluera cette école comme « une opération pilote dont l'influence devrait dépasser de beaucoup le cadre militaire et influer sur l'architecture universitaire et scolaire française qui ne nous a pas habitué à une telle réussite ».

1. Le CIAM est créé en 1928 par vingt-huit architectes européens et s'éteint en 1956. Le but de ces professionnels est de promouvoir une architecture purement fonctionnelle. Le Corbusier affirme dès la première réunion : « Il faudra insister sur le fait de demeurer dans les domaines techniques, sociaux et économiques. Le domaine de l'esthétique est exclu. »

Toutefois, hormis ces quelques exemples, la période est peu favorable à une architecture militaire de qualité. La production se standardise et devient souvent comparable aux grands ensembles en vogue. En parallèle, les armées doivent s'entraîner dans des espaces de plus en plus vastes. L'architecture est donc désormais noyée dans ces grandes bases, souvent exemptées de permis de construire, donc sans obligation d'une certaine recherche d'insertion ou d'harmonie. Les nouveaux casernements et les équipements s'éloignent de la ville ; ils ne sont plus perceptibles et perdent tout rôle d'affirmation de la présence de l'État, dans un contexte économique qui n'est pas toujours favorable. En outre, après la perte de l'Algérie et les événements de 1968, l'armée se fait plus discrète, ses uniformes se font très sobres « presque civils » et ses édifices aussi, peut-être inconsciemment.

■ Loi de 1977 et loi MOP

La banalisation des constructions, qui s'accélère dans les années 1970, ne touche pas que les armées ; elle frappe également une grande majorité des maîtres d'ouvrage. Le législateur décide qu'il est désormais temps de redonner du sens et du caractère aux édifices. Une loi sur l'architecture est donc promulguée en 1977 (modifiée en 2016) pour affirmer son rôle d'utilité publique, clarifier les conditions d'exercice des architectes, leurs responsabilités, mais aussi les obligations des commanditaires. Cette législation est complétée au milieu des années 1980 par la loi sur la maîtrise d'ouvrage publique, dite loi MOP, qui s'applique à tous les opérateurs publics, dont le ministère des Armées. Une de ses pierres angulaires est l'incitation à l'organisation de concours ; elle va permettre de relever la qualité, mais aussi, concomitamment, de gommer les spécificités de la défense. En effet, les références militaires sont désormais à l'appréciation et à la sensibilité de chaque architecte participant au concours, le critère primordial du cahier des charges étant généralement la fonctionnalité. Ces caractéristiques sont également partagées par les concepteurs des armées, qui réalisent en maîtrise d'œuvre interne des ouvrages spécifiques et parfois plus classiques pour des questions de circonstance ou d'urgence.

Fruit d'un programme particulièrement complexe, l'hôpital militaire des armées Sainte-Anne à Toulon, dessiné par Aymeric Zublena, deuxième grand prix de Rome en 1967 et auteur du Grand Stade de France, est un ouvrage de très grande surface et fonctionnel, qui s'implante harmonieusement dans un quartier pourtant hétéroclite. Ce bel exemple d'architecture contemporaine dispose de

nombreuses qualités techniques et esthétiques, mais son appartenance au ministère des Armées n'est pas spontanément perceptible. Il convient néanmoins de souligner que son usage militaire n'est pas exclusif, puisqu'il est également ouvert au public.

Conçu comme un véritable instrument, le plus emblématique édifice de ces dernières années est bien sûr le nouveau siège du ministère des Armées sur le site de Balard, à Paris. Les différents services s'organisent autour d'un hexagone symbolique. Singulièrement, ses formes composites sont à la fois monumentales et « furtives ». L'architecte, Nicolas Michelin, combine des façades aléatoires à des toitures métalliques en origami. Et si l'ornementation allégorique n'est plus du tout présente, le portail reste colossal et placé dans l'axe de symétrie de la façade principale, affirmant ainsi l'aspect régalien de la construction.

Conclusion

Ce texte, je l'espère, permettra de mieux comprendre l'évolution de l'architecture militaire, moyen d'expression de la puissance de l'État, vecteur des valeurs de l'armée et outil de défense, œuvrant à son niveau à l'émergence de la force pour éviter la violence. Toujours au service de la France, elle est aujourd'hui moins en « uniforme ». Concernant sa signature, le contexte actuel est peu propice à l'emploi de décors trop foisonnantes, par discrétion, mais aussi parce que l'ornementation est un art moins pratiqué, assurément dispendieux, et difficile à incorporer dans des ouvrages où les contraintes techniques et réglementaires priment (isolation thermique par l'extérieur, par exemple). Si l'appartenance militaire est aujourd'hui difficilement traduisible par l'ornement, elle peut être suggérée, en prenant soin d'éviter l'écueil de la caricature qui offense le goût. Je rappellerai enfin les préceptes énoncés par Jean-Nicolas-Louis Durand, qui me semblent encore convenables et toujours applicables à l'architecture militaire d'aujourd'hui : « Comme lorsque dans la composition d'un édifice on y a fait entrer tout ce qu'il faut, rien que ce qu'il faut, et que ce qui lui est nécessaire est disposé de la manière la plus simple, il est impossible qu'il n'ait pas le genre et le degré de beauté qui lui convient, l'architecte ne s'occupera jamais de cette prétendue décoration architectonique qui, ne servant à rien, ne ressemblant à rien, entraîne des dépenses aussi énormes que ridicules ; et s'il veut ajouter à la beauté naturelle d'un édifice convenablement et simplement disposé, ce ne sera que par le moyen de la décoration accessoire, qui n'est autre que l'emploi des productions des autres arts. »

ÉMILIEN FREY

COMMANDER : UN BESOIN DE RESPONSABILITÉ

« Décider est le lot du chef »
Général Laurier

« Être homme, c'est précisément être responsable »
Antoine de Saint-Exupéry

Même si, comme l'avançait le général de Gaulle dans *Le Fil de l'épée*, « certains hommes répandent, pour ainsi dire de naissance, un fluide d'autorité dont on ne peut discerner au juste en quoi il consiste », le gène du commandement n'existe pas et autorité n'est pas commander, même si l'un ne va pas sans l'autre. En effet, l'autorité comme capacité à se faire obéir n'est pas une condition nécessaire et suffisante du commandement, et nul n'en est à l'inverse incapable.

Si l'histoire individuelle de chacun peut éventuellement préparer le caractère à cet exercice, seuls le travail et la préparation permettront d'exercer le commandement des hommes avec le discernement et le recul nécessaires. Au-delà de cette démarche accompagnée par les parents, l'entourage, les professeurs ou les supérieurs, le jeune chef doit absolument arpenter seul le chemin exigeant de la responsabilité du commandement afin d'être prêt à en supporter la grande solitude face à ses choix, et comprendre le risque qu'il consent pour lui et ses hommes lors de ses prises de décision.

Ce processus introspectif et quasi initiatique débute par l'appréhension de la société dans laquelle il évolue afin de saisir le périmètre de ses possibles et le sens d'une action répondant aux besoins de la nation. Il est alors un chef fait de devoirs et d'impératifs. Les contours définis, il peut débuter une phase de réflexion reposant sur le choix permettant l'action résolue et cohérente qui naîtra de l'ordre mûri et explicitement donné.

De très nombreux auteurs militaires ont bien mieux explicité la nature et les caractéristiques du commandement comme notion. « L'exercice du commandement dans l'armée de terre » en a synthétisé l'essence en 2016¹. Les six principes qui y sont évoqués – décision, compétence, confiance, justice, humanité et exigence – sont effectivement intemporels et appuient efficacement l'exercice du commandement par le chef militaire. Cependant, ces valeurs semblent

1. Ce document interne a été adapté et publié chez Economica en octobre 2016 sous le titre *Commandement et Fraternité. L'exercice de l'autorité dans l'armée de terre*.

posséder un liant qui transcende les différentes qualités constitutives comme la branche supportant ses rameaux : la responsabilité de l'homme engagé et du chef pénétré de son devoir car « pas de victoire possible sans le vigoureux, avide des responsabilités et d'entreprises audacieuses, possédant et inspirant à tous la résolution et l'énergie d'aller jusqu'au bout »².

■ Discerner la nature

■ Comprendre la société et la loi...

Le lien entre le fonctionnement de la société et l'individualité humaine est chose complexe. Qui est donc premier, de la société ou de l'individu ? Du soldat ou du régiment ? À cette question fondamentale, trois tentatives de réponse ont été formulées par les sociologues.

Pour Pierre Bourdieu et Émile Durkheim, si la société se conçoit en système général globalisant, alors les faits sociaux sont des manières d'agir, de penser ou de sentir extérieures à l'individu et qui s'imposent à lui dans un processus inconscient issu de socialisations successives. Ce serait donc la société qui produirait les comportements. Pour Max Weber, en revanche, la société résulterait de l'agrégation des comportements individuels. Alors, il faut analyser les motivations rationnelles et irrationnelles de l'action humaine tout en identifiant les hiérarchies des formes de domination légitime. Les phénomènes sociaux sont étudiés comme des productions individuelles, les comportements comme structurant la société. Cependant, si cette dernière est vue comme un flux ininterrompu d'interactions, alors il faut regarder la façon dont les individus agissent sciemment pour contrôler ou non l'image qu'ils reflètent ou pensent refléter d'eux-mêmes. Autrui et plus largement les contraintes sociales semblent dans cette acception structurer la société par l'influence qu'elles ont sur les relations entre individus. Ce serait alors la relation à l'autre qui structurerait et définirait la société.

Il semble malgré tout que ces trois conceptions ne peuvent être considérées comme exclusives les unes des autres. En réalité, il apparaît qu'elles participent de la définition des étapes de la construction sociale et s'adaptent plus à une vision subjective de la compréhension de la société. Ainsi, selon l'angle d'analyse, la manière dont la loi doit agir dans le cadre social poursuivra des buts antagonistes. « Dois-je me conformer à la loi car elle poursuit un

2. Maréchal Foch, *Des Principes de la guerre*, Paris, Berger-Levrault, 1903.

idéal commun dépassant ma condition ? », « La loi doit-elle prendre en considération mon particularisme au détriment d'un *modus vivendi* antérieurement admis de tous ? » Nier l'importance de l'action individuelle revient à nier le génie de l'homme et sa créativité. Mais cette créativité ne peut s'exprimer efficacement que dans le respect des règles communes : refuser le tout, c'est écarter la symphonie des accords, c'est nier l'audible. Prenons l'exemple d'un écrivain : s'il s'affranchit de la culture, des règles d'écriture, de l'orthographe, de la grammaire ou de la syntaxe, il restera totalement et définitivement incompris de son lecteur. S'il n'innove pas, exemple de démarche individuelle s'il en faut, le processus créatif se trouve détruit et la pensée stagnera. Les lois et les règlements sont ceux qui permettent de faire cohabiter harmonieusement l'individu dans son tout.

L'armée, émanation d'un tout plus large, est une société à part entière qui possède naturellement ses normes et règlements, ses us et coutumes. Le chef doit la connaître et la comprendre afin de l'utiliser au maximum de ses capacités techniques et humaines. Connaître ses forces pour mieux combattre celles de l'ennemi.

■ ...pour devenir un citoyen

Une différence majeure existe entre le primo-citoyen grec et le citoyen moderne dans une acception occidentale. Personnification de la souveraineté en une particule élémentaire d'un tout cohérent, le citoyen grec possède en effet une existence identifiable au sein de la Cité-État, tandis que le citoyen moderne disparaît dans la masse du changement d'échelle. Le glissement s'opère ainsi toujours dans une sorte de verticalité et cette profonde abstraction nécessite alors une forme d'incarnation. La Cité n'est alors plus instituée par la somme des citoyennetés individuelles, mais se trouve nouvellement légitimée par une autorité indiscutable : la figure tutélaire du chef d'État.

Pour Aristote, « les citoyens sont ceux qui ont des choses en commun »³. On peut ajouter que c'est à commencer par le pouvoir politique partagé. En effet, ce qui fait la citoyenneté et nourrit le sentiment d'appartenance à une entité supérieure, c'est avant tout l'adhésion à un « système de vie » par opposition à une menace extérieure. L'adhésion à un système de vie commun et le sentiment d'appartenance à un même pays et à une armée passent alors par la capacité à produire, à vivre et à transmettre des rites partagés et reconnus. La cohésion nationale, ou du groupe, naît en effet de la fierté collective révélée par la confrontation externe à un tout, personnifié ou non, à un système tiers.

3. Aristote, *La Politique*, Livre 3.

La volonté de progresser dans l'identification d'une identité commune se poursuit par la recherche de l'équilibre, le point extrême précédant le basculement entre l'individualisme revendicatif et le patriotisme hors de contrôle (le nationalisme). Ce centre de gravité semble résumable en un amour responsable pour la patrie et pour la chose commune. Paroxysme de cet état, la guerre, poursuivant la défense d'une idée de sa Cité, définit l'homme comme un être hybride : soldat, civil et citoyen. S'il ressent un danger vital pour sa nation, il exprimera toute sa dimension de soldat dans un mouvement global d'assimilation de la société à une sorte de famille élargie.

L'objectif du chef est alors de faire correspondre en un même mouvement parfaitement maîtrisé et assumé la raison de la Cité et la passion de la patrie, le raisonnement tactique militaire et les impératifs de l'État avec la vocation dévorante de la communauté d'avenir de la fraternité d'armes : être capable de définir le juste engagement au juste besoin quand la richesse est d'hommes et que le plus grand risque est l'annihilation de la vie de ses subordonnés. En somme, se battre pour quelque chose de plus grand que soi et auquel on adhère, toujours selon des règlements et des lois admis de tous ou imposés à tous.

■ Décider, agir et contrôler

■ Choisir en conscience

« Choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste », prévenait de manière salutaire André Gide dans *Les Nourritures terrestres*. Choisir, c'est donc arbitrer, opter et perdre les autres possibles. Mais la liberté du choix est un mirage, tenter de la saisir, c'est avant tout l'illusion de l'irresponsabilité. En revanche, se battre pour elle, c'est choisir les fers du devoir et le chemin difficile de la grandeur. En réalité, la seule liberté atteignable semble résider dans la possibilité d'exercer un choix dans la mesure de son possible tout en étant parfaitement conscient de sa propre responsabilité et de sa grandeur à refuser l'indécision.

Vis-à-vis de la conception dramatique grecque, une différence majeure a été apportée par le catholicisme : la responsabilité contre la destinée ; Dieu par opposition aux dieux. Alors que le héros antique réalise sa destinée en luttant pour lui échapper, la religion catholique place en exergue la responsabilité individuelle et collective au centre de la compréhension. Lorsque le Christ crucifié déclare

« Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font »⁴, il scande par inversion que l'homme commet des erreurs par manque de réflexion, par négligence, par irresponsabilité. La figure divine renvoie alors à l'espoir d'un meilleur responsable né de l'inclusion du fait personnel dans un tout dépassant les contingences personnelles. En cela, la conception chrétienne est profondément différente de la vision antique d'un dieu joueur, d'un espoir de bonheur dans l'irresponsabilité d'un déterminisme s'épanouissant dans les visages des aspirations individuelles d'un Pâris qui choisit Hélène plutôt que Troie, qui opte pour son intérêt individuel au détriment de celui de la Cité.

■ Agir en responsabilité

Évacuant les charlatans de l'espérance outrancière et les chantres du désespoir, le chef gardera toujours à l'esprit que sa décision trouvera une réalité factuelle au travers de l'ordre donné. Il n'est pas un artiste dont le seul risque est de déplaire ; il est celui qui concrétise une conception en une vérité vérifiable par le commandement, l'ordre donné et le contrôle opéré. Sa responsabilité s'exprime bien en premier lieu au travers de l'anticipation et de la représentation mentale de conséquences induites par des choix. Celui qui n'anticipe pas ne peut se prévaloir de responsable. Le chef militaire est de ces hommes qui parviennent à guider les autres dans l'adversité.

Mais pour guider, il faut connaître et comprendre sa responsabilité extrême dans le port du fardeau de l'acte de mort⁵. Celui qui commande devient un infatigable qui se doit de concevoir au fil de la manœuvre des réactions appropriées aux cas hors normes, quitte à imaginer le pire afin que ses décisions soient les plus pertinentes, rapides et claires possible. En effet, l'indécision est le plus fatal des immobilismes, et les anticipations tactiques raisonnées et argumentées sont un champ salvateur des possibles.

« Mais rien ne doit être le fruit d'un hasard qui sera toujours malheureux. Devant arbitrer, le chef de convoi est à la recherche permanente de l'équilibre entre deux des écueils funestes identifiés par Sun Tzu : la témérité à risquer la mort et l'excès de précaution à conserver sa vie. Penser le pour et le contre en totale autonomie (le centre des opérations peut être à des centaines de kilomètres), prendre des décisions rapides engageant l'avenir de ses hommes, mais aussi le succès des opérations⁶. » Le chef est donc ce militaire qui commande

4. Évangile selon saint Luc, 23-34.

5. Une lecture éclairante : B. Royal, *L'Éthique du soldat français. La conviction d'humanité*, Paris, Economica, 2008.

6. É. Frey, *Commeatus et Praesidio. La logistique de combat*, Paris, Dacres éditions, 2017.

et qui donne le sens⁷ de la marche à des hommes parfois perdus dans le brouillard de la guerre ou, plus dangereux, dans celui de la peur.

Le corollaire de la responsabilité est le nécessaire contrôle que doit réaliser le chef. Puisque responsable de tout, il doit être en mesure de concevoir le résultat et de vérifier la bonne application de ses ordres s'il ne veut pas perdre sa légitimité donnée par la société pour accomplir une tâche spécifiée : la mission. Bras armé de l'État, l'armée perpétue ce lien étroit avec sa nation et continue ainsi à faire de l'homme ce chef responsable.

En guise de conclusion

Les armées françaises ont une démarche spécifique permettant au processus décisionnel d'être mené avec efficacité et responsabilité. Prenant en considération tous les facteurs, la méthode d'élaboration d'une décision opérationnelle tactique (MEDOT) poursuit un double objectif : identifier l'effet majeur du chef tactique – le « je veux... » – et les modes d'action choisis. Toute décision militaire doit prendre en considération les risques consentis, qu'il est nécessaire de minimiser au maximum. L'état-major tactique du chef poursuit ce but par un travail méthodique et précis d'analyse des facteurs – terrain, temps, moyens, capacités logistiques –, de comparaison des modes d'action selon des critères spécifiques et de confrontation entre ces mêmes modes d'action et ceux de l'ennemi. La décision intervient au travers d'un choix réfléchi de manœuvre qui doit garantir une véritable efficience au-delà de la simple efficacité. C'est là la grande responsabilité du chef : maximiser le degré de réussite tout en minimisant les pertes.

Ce processus itératif de réflexion est primordial au sein des armées, car toute décision opérationnelle implique la potentialité de la mort donnée ou subie. Le hasard, l'impulsivité, l'amateurisme n'y ont donc absolument pas leur place. Ce choix peut être à l'origine de débats intenses. Ainsi, en 1917, quand il devient impératif de renouveler la manière de conduire la guerre contre l'Allemagne afin de rompre l'enlisement, il y eut un véritable combat d'idées entre offensive lourde et massive (Joffre), pénétrante (Nivelle) ou limitée (Pétain). Cet arbitrage du choix qui, par définition, renonce au moins ponctuellement aux alternatives relève de l'équilibre entre conception de la guerre, objectifs militaires et résilience de la société à la notion de mort subie.

7. Voir le n° 36 d'*Inflexions* (septembre 2017) : « L'action militaire, quel sens aujourd'hui ? »

Aujourd’hui, dans une société marquée par le risque de précaution et la totale intolérance à la notion de mort dans un mouvement plaçant l’individu comme primant sur l’intérêt collectif, le rôle du chef militaire est particulièrement ardu, celui du niveau stratégique et politique presque insoluble : « Comment gagner la guerre sans choquer l’opinion publique ? » Assurément, une première réponse réside dans la rapidité d’exécution des manœuvres initiales et dans la pédagogie globale de justification afin de combattre l’irresponsabilité, comme l’indique Pascal Bruckner, qui « appelle innocence cette maladie de l’individualisme qui consiste à vouloir échapper aux conséquences de ses actes, cette tentative de jouir des bénéfices de la liberté sans souffrir daucun de ses inconvénients »⁸.

Le rôle du chef militaire est donc bien là, dans le fait d’être conscient des contingences de la société dont il est l’émancipation armée, de saisir l’état final recherché au plan stratégique et de toujours agir dans le degré ultime de la responsabilité : discerner dans la complexité d’une société opposée à un ennemi résolu, décider dans l’incertitude d’une conclusion toujours inconnue, mais toujours agir malgré l’adversité. En définitive, commander aux autres implique de combattre en responsabilité contre un ennemi pour défendre une société et ses valeurs. Mais avant de commander aux autres, il convient de se commander à soi-même l’élévation de l’esprit, l’exigence de lucidité et le devoir de culture afin d’appréhender le général au-delà des contingences pour toujours anticiper plutôt que réagir.

« Vous lui obéirez en tout ce qu’il vous commandera pour le bien du service, l’exécution des règlements militaires, l’observation des lois et le succès des armes de la France. » Tout est absolument dit dans cet ordre prononcé au cours d’une prise d’armes par le supérieur et par lequel débute tout temps de commandement. Remplir la mission donnée par l’État et la nation coûte que coûte, mais avec le souci des lois et des règlements chevillés au corps. Il appartient alors au chef nouvellement dépositaire de cette autorité d’agir d’emblée en responsabilité. Comprenant parfaitement cette phrase entendue sur le front des troupes, conscient des implications et des devoirs qu’impose le fait de servir sa patrie en citoyen éclairé, le chef devra parvenir à toujours satisfaire, par l’introspection s’il le faut, cette grande exigence, ce besoin impérieux de responsabilité. Débute alors l’une des plus difficiles mais néanmoins gratifiantes activités humaines : le commandement des hommes sous les armes. ↴

8. P. Bruckner, *La Tentation de l’innocence*, Paris, Grasset, 1995.

L TRANSLATION IN ENGLISH



BÉNÉDICTE CHÉRON

A BRIDGE BETWEEN TWO WORLDS

“In 1897, an operator at the Lumière factory, followed by Georges Méliès turned a painting by the famous military painter Alfred de Neuville, *Les Dernières Cartouches* (‘The Last Cartridges’) into a short film, thereby giving the war film what was to be one of its favourite subjects—the desperate last stand. Although the painting itself is fairly mediocre, it was widely reproduced on engravings. It depicted a famous episode of the Franco-Prussian War of 1870: cornered in a house in Bazeilles, French soldiers fire their last rounds of ammunition against the Prussians, marking the end of a long and heroic defence against an enemy superior in both numbers and weaponry¹.”

The long 20th century that ensued had no lack of moments when French soldiers, in victory or defeat, conducted an operation that was destined to feed the long tradition of narratives of military exploits. However, despite this first encounter in 1897, there is general agreement, more than a century later, that relations between these two worlds are difficult, and that French cinematographic fiction, unlike its American counterpart, does not abound in well-told stories and convincing narratives. It is true that French productions for the cinema, television and, more recently for serial platforms, have been fewer in number. In this same issue of *Inflexions*, Yves Trotignon manages, in only a few pages, to present an almost exhaustive panorama of the French films that recount war or the people involved in war. However, these films do exist, and some of them are well worth attention. Masterpieces in this genre are rare, but even the very prolix American cinema has its fair share of failures, “turkeys” and films that are “so bad they’re good”, hilarious or underwhelming flops, and predictable moral fables with over-obvious ideological messaging from one side of the aisle or another. However, the diversity of American war films is much greater, and their sheer numbers mean that, by force of statistics, productions of high quality and works that can be passed down to posterity appear at more regular intervals.

So, how are we to understand this impression that the encounters between French fiction and the history of wars and their warriors are too often missed opportunities? The reasons are complex and are linked to the complexities of this profession of manufacturing images, in its continual to and fro between the political and social context of a given society, the cultural life of the society and the foreign influences

1. J. Daniel, *Guerre et Cinéma*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 26.

infusing it, the creative desires of the individual artist and the economic constraints of this unique industry with its output of audio-visual fiction. Ideally, we should be able to examine a multitude of factors whenever a story recounting a contemporary French war and the fate of the people fighting in it appears on the big or small screen. However, various broad outlines emerge through this tumultuous history that emerges from the long 20th century into the early part of the 21st century.

The inaugural scene of the Great War

A good story needs good characters. However, the figure of the French soldier has emerged bruised and battered from the history of the French wars of the 20th century. Yves Trotignon has shown how defeat and human tragedies have structured French war story production, far from the great patriotic frescoes of the Americans. These stock features of French portrayals of war are not due to incompetence or personal bias on the part of the directors but stem from the cultural realities engendered by French military history.

European cinema became a mass medium at the same time as the continent was tearing itself apart between 1914 and 1918. In the cinema, as in so many other fields, that conflict constitutes a very specific inaugural scene. Overall, throughout European social and cultural life, the figure of the “poilu”, the conscripted infantryman, gradually became seen as a victim. As the historian Nicolas Beaupré reminds us, this vision called into question the very nature of war, even before the manner of narrating this particular armed conflict could be coloured by the ideological context of the interwar years: “If we are to believe Jay M. Winter, following in the footsteps of Paul Fussell², this was the image that, in Western Europe, by its nature, was the root cause of a profound change, undermining the grand ideas of military glory, of the heroism of the warrior, of honour, courage in battle and self-sacrifice. [...] All these visions of the soldier as pure victim, or as martyr or hero, are insufficient to give a full picture of the complexity of the actual experience of the Front during the Great War³.” They may be insufficient to give a full picture of the complexity of the Great War, but they provide the foundation for most of the representations of the French soldier during the long century that followed - the figure of the hero, then the martyr, gradually eroding

2. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975.

3. N. Beaupré, «La victimisation des combattants de la Grande Guerre», in S. Schirrmann (dir.), *Guerre et Paix. Une destinée européenne?*, Brussels, Peter Lang, 2016, pp. 99-112.

to reveal only the figure of the victim. Beyond the numbers of the dead and the painful return of the wounded, the land itself, the soil of the victorious nation, was bruised for decades to come. Even if the soldier can still be a hero, he will no longer be the hero of a victory that stirs patriotic fervour, but the hero of a tragedy.

However, this eroding process was not immediate. The interwar period was also a time of coexistence between the various types of representation, even if, in the cinema, the figure of the hero was already weakened. It is true that during the twenties and thirties, film-makers had judged that their audiences would have little stomach to see the horrors of the war that had just ended displayed on the big screen⁴. A few major films caused controversy. This was the case of the anti-war film *J'accuse* by Abel Gance in 1919⁵. However, very soon, the figures of French soldiers that continued to appear on the screens were those fighting far away, in conflicts that escaped the burden of this painful memory and that the films could still portray as noble wars, epic adventures, free of the ugliness of Europe's chaos and the hail of lead and fire. Here, the soldier remained a romantic hero, a voyager who could take his place next to the great characters of colonial literature⁶. True, he was leaving French soil, with its deep collective wounds, but his departure was explained mainly by his own individual destiny, his personal dramas and, in particular, his own sentimental disappointments⁷. Exoticism and romanticism won the day over the portrayal of the act of battle and its political dimension.

Also, the link should be made with the resurgence of anti-militarism during the interwar years: this movement was marked by pacifism and the European ideological context, which was polarized by the appearance, in the East, of the dictatorship of the proletariat⁸. These three historic facts, which are neither equivalent nor entirely dependent on one another, generated a unique cultural climate that was conducive to the emergence of the figure of the soldier as victim, resulting in a gradual transposition of the class war into uniform. In the same article, Nicolas Beaupré shows that the French soldier was progressively portrayed less as the victim of the enemy as of the logic of war itself,

4. J. Daniel, *op. cit.*

5. A. Gance, *J'accuse*, 1919, can be viewed at the French national library (BNF).

6. Concerning this «colonial» literature, see in particular J. Frémeaux, «Joseph Peyré, documentaire et légende», in J.-R. Henry and L. Martini (dir), *Littératures et temps colonial. Métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, papers from the conference of Aix-en-Provence on 7 and 8 April 1997/Centre des Archives d'Outre-Mer, June 1999, Aix-en-Provence, Édisud, pp. 281-297; «Expédition de guerre et imaginaire colonial : autour de *L'Escadron blanc*», *Configurations. D'un Orient l'autre*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1991, pp. 147-154.

7. For example in Jacques Feyder inn 1934, *Les Réprouvés* by Jacques Séverac in 1937 or *La Bandera* by Julien Duvivier in 1935.

8. J.-Ph. Lecomte, «L'antimilitarisme. Proposition de définition», *Les Champs de Mars*, vol. 9, No. 1, 2001, pp. 111-133.

which was triggered and sustained by a class consisting of a combination of military chiefs, political leaders and capitalists. So, the Second World War arrived against a backdrop of cultural—and in particular cinematographic—representations that offered a significant place to the French military, but in contrasting forms. The figure of the soldier as victim was becoming increasingly deeply imbued, while the figure of the military commander was already suspected of a multitude of evils.

The French soldier - victim or perpetrator

The notion of military heroism emerged severely damaged after the defeat of 1940 and the Occupation \. The “hero of Verdun” was now a fallen marshal, charged with every national shame. After the Liberation, French cinema chose other heroes, who did not wear uniform. The emblematic *La Bataille du Rail* (The Battle of the Rails) by René Clément was released in 1946. During the decades that followed, not a single French film destined for posterity depicts a French soldier in the uniform of 1940 or 1944–1945. Yves Trottignon narrates this great vacuum and the emblematic rise of the characters of the comedy war film series *La Septième Compagnie* (The 7th Company). The success of the first film, *Mais où est donc passée la septième compagnie ?* (Now Where Did the 7th Company Get To?), which was ranked number three at the French box-office for 1973, spawned two sequels: *On a retrouvé la septième compagnie* (The Seventh Company Has Been Found) in 1975 and *La Septième Compagnie au clair de lune* (The Seventh Company Outdoors) in 1977. The many repeat broadcasts of these films on TV anchored in the French public mind a sympathetic but rather contemptible image of the French soldier defeated in 1940, although this image is very far from the realities of war. Defeat, which can be so inspiring under other circumstances, in this case opened the door to a period that was too collectively traumatizing to ever be narrated in epic light.

This painful memory was subsequently compounded by the news of the Algerian war, coming after the collective lapse of national memory with regard to Indochina⁹, with the militant anti-militarism that

9. There is not enough space here to describe France's collective national amnesia when it came to the war in Indochina. In her paper on the subject, (*La Guerre d'Indochine dans le cinéma français, 1945-2010*, Paris, Les Indes savantes, 2015), Delphine Robic-Díaz studies a body of forty-five films spanning the period from 1945 to 2006. However, only eight of these directly tackle the subject of this war. For all the others, the war is only a backdrop, an allusion or a starting-point for a script that subsequently departs from this event. The films of Claude Bernard-Aubert, who also had experience of the war in Indochina, with *Patrouille de choc* (1957), *Le Facteur s'en va-t-en guerre* (1966) and *Charlie Bravo* (1980) are largely forgotten today, as is *Les Parias de la gloire* (1963) by Henri Decoin. By contrast, *La 317th Section* (The 317th Platoon), released in 1965 and directed by Pierre Schoendoerffer, has been passed down to posterity: without being very widely known by the younger generations, it continues to enjoy the same very broad critical acclaim that greeted its first release, and it remains well-known to a large audience of cinema-lovers, with an appeal that goes beyond the limited circles of military history enthusiasts and war film fans.

resulted¹⁰: this new wave of anti-militarism combined the memory of the revolutionary anti-militarism of the late 19th century and of the anti-militarism of the interwar years with the specific context of the 1960s and 1970s, which saw the revolt against the established moral order with which the military hierarchy was identified.. The duality between victims and “perpetrators” (torturers and executioners) was established and perpetuated during these years. The side of the victims includes the contemporary conscripts, heirs of the “poilus” of the Great War, victims not of an enemy but of the people who decided on the war and led it. On the side of the perpetrators are the professionals of this war, those occupying the higher ranks without any great distinction, the NCOs who were inevitably brutal and the officers who were forcibly cynical. The caricatured films of the seventies, aiming to denouncing the action of the French army in Algeria, have not had any successors, but this duality continues to mark the attempts to recount the French wars of the 20th century. In this context, the work of Pierre Schoendoerffer appears particularly isolated. His characters escape this duality between victim and perpetrator and the arbitrary distinctions between conscripts and professionals, because he reunites with successive European traditions in the representation of heroism, without falling into the self-caricature of the epic patriotic exaltation of the 19th century¹¹.

When Florent Emilio Siri directed *L'ENNEMI INTIME*, which first appeared on the screens in 2007, to give his account of the Algerian War, he very explicitly claimed the heritage of Schoendoerffer, and this is reflected in the duo formed by the young officer interpreted by Benoît Magimel and the experienced NCO incarnated by Albert Dupontel, echoing the encounter between Lieutenant Torrens (Jacques Perrin) and Willsdorff (Bruno Cremer) in the Indochina of *La 317^e Section*. Nevertheless, Siri does not escape the archetypes of victim and perpetrator. However he does reflect a very pronounced shift that was taking place in French fiction from the 1990s, marked by the decline of militant and politically structured anti-militarism: the perpetrator is no longer a torturer and killer by political choice or by adherence to a collective logic but because he himself is a victim. He is a victim of the chaos of war, rendering him penetrable to all forms of immoral temptation. This type of perpetrator is a traumatized individual who does not accept that he is traumatized.

So, these French directors placed the soldier collectively into this function of victim: this was emblematic of a view of war adopted by

10. J.-Ph. Lecomte, *op. cit.*

11. B. Chéron, *Pierre Schoendoerffer*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

a society that only sees war from a distance and therefore no longer grasps the implications of collective commitment and engagement or the political dimension. This archetype of the victim invaded the entire field of representations, down to the most minor TV film, whenever a soldier or veteran puts in even the most discreet appearance. The series *Plus belle la vie*, broadcast every day at 8 p.m. on France 3 since 2004, has brought the figures of three veterans into its gallery of characters since the series first started. All of them are traumatized. They enlisted because they were unstable, or they are unstable because they had enlisted, and they were now living on the margins of society or had sunk into delinquency. All are victims; all are deprived of the rational, collective and conscious aspect of their enlistment to serve their country.

With this trend, the depoliticization of the subject and the absolute victimization of the soldier deprive French fiction of its ability to provoke thought on the question of the commitment of those who enlist to go to war. The people responsible—or even guilty—for the evils befalling this perpetual victim in French uniform are diluted and increasingly difficult to identify *via* the customary shared political framework known to all of society. How can you carry a critical story if the person wearing uniform is only and inevitably someone suffering from a series of traumas, whose enlistment is deprived of any collective meaning? The poverty of current French pacifist films is also rooted in this reduction of the individual to the level of caricatured psychology, including in the choice to be one of the people who fight the country's wars.

Bringing the two worlds together

For the armed forces, this difficulty of seeing military destinies faithfully told in French fiction is a recurrent observation. The armed forces themselves are often very fearful, dreading any excessively close incursion by directors suspected, rightly or wrongly, of anti-militarism and an ideological agenda. The Algerian War has left enduring traces, to the point that even Pierre Schoendoerffer, when he wanted to tell its history in *L'Honneur d'un Capitaine* (A Captain's Honour) first screened in 1982, was met with considerable reticence and opposition from the military world.

With the passing of time, military chiefs, civilian officials at the Ministry of Defence and some of the bigger names from the world of audio-visual creation have begun to press reset. Like their fellow-citizens, all remain marked by France's long history and memory, but the events of the news also add their strata of contemporary imagery

on the facts of the distant past¹². In particular, the media treatment of external operations has considerably evolved since 2008 and the second part of France's engagement in Afghanistan. The relations of the armed forces with the world of cinema are also part of the broader changes occurring in the military's public communication. The long-standing professionalization of military communication, which was able to adapt to the changes in the media during the second half of the 20th century and the beginning of this century, has gradually directed increasing attention to this question of the creation of audio-visual fiction.

On 31 January 2007, Jean-François Bureau, who at the time was Director of the Information and Communication Department of the Ministry of Defence ("DICOD"), brought together four hundred professionals from the worlds of cinema in the Foch amphitheatre of the École Militaire. He announced the launch of the Ministry's new policy of welcoming film crews, expressing regret that: "We have been bumbling amateurs rather than true professionals¹³." Since 2008, the Ministry of Defence, now renamed the Ministry for the Armed Forces, has attended the film market held during the Cannes festival. The Office of Film Hosting Policy ("BAPT"), which had already succeeded the Audio-visual Policy Office ("BPAV"), has not immediately seen its resources greatly increased, but its two members have gained a visibility that, although only relative, is new. Their work still consists in replying to directors who wish to have access to sites owned by the Ministry for use as film sets, but upstream discussions on scripts and projects is gradually earning a new place.

This was clearly the aspect of the bapt's work that Jean-Yves Le Drian aimed to reinforce when he announced in May 2016, with considerable support from the communication department, the launch of a new cinema department, "Mission Cinéma", entrusting its leadership to Olivier-René Veillon, former Director of the Film Committee for the Paris Region, and increasing the department's team from two to four members (including the Director). So, the ambition to influence public perception is now fully assumed by the minister, and the importance he gave to his announcements conferred considerable additional legitimacy on this department within the ministry. Initiatives to engage the world of audio-visual creation increased. Examples include the signature of a convention between the Ministry

12. B. Chéron, *Le Soldat méconnu. Les Français et leurs armées : état des lieux*, Paris, Armand Colin, 2018.

13. « We have been bumbling amateurs rather than true professionals, but our desire to adapt is real and sincere, and we wish to work for the long term with professionals from the world of cinema » (« New policy of the French Defence Ministry for hosting film-makers », *Finance et Cinéma* [in French], http://www.finance-cinema.com/Nouvelle-politique-d'accueil-des-tournages-du-ministere-de-la-defense_a154.html)

of the Armed Forces and the French Screenwriters Guild in September 2017, and the discussions held with authors and screenwriters in February 2017 at the Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD - Society of Dramatical Authors and Composers)¹⁴.

From then on, the support provided by the Ministry and by the armed forces to certain projects was given widespread media coverage. Although judgements of each of the films supported can legitimately vary, the manner in which they were received by the critics shows that the relations between the cinema and the armed forces are no longer perceived in the same way as before. The suspicion of propaganda now arises only rarely, and, in general, the films are analyzed for themselves as works of cinema. The support of the French Navy was even a widely broadcast promotional argument for the first two films most openly aided by "Mission Cinéma": *Volontaire* by Hélène Fillières (2018) and *Le Chant du loup* by Antonin Badrey (2019).

Since the era of what sometimes seemed to be an opposition of principle between the two worlds has now passed, other questions can now be asked: why does French fiction not do more and better? Apart from the fact that we must allow time for the two worlds to meet in a new context, other fundamental hypotheses can be suggested. The military world is a universe for the initiated, with very well established visual codes that can arouse the interest of the people working in audio-visual creation. Nevertheless, the narrative elements that structurally appeal to the general public, in particular on television, are those based on suspense of the detective story/thriller type¹⁵. The result has been a large number of films featuring criminal investigations in a military environment, using the military world mainly to set the scene for a thriller, and not to describe military destinies. For example, the TV film *Peur sur la base*, broadcast on France 3 on 3 March 2018, had a large audience (4.27 million viewers, 19% market share), putting the channel in second place that Saturday evening, behind *The Voice* (5.33 million viewers, 26% market share) and ahead of *Le Plus Grand Cabaret du Monde* with Patrick Sébastien (2.47 million viewers, 11.9% market share). However, this success was founded very largely on its detective-story format, where Audrey Fleurot plays Odessa Berken, assistant chief of the Naval Military Police, responsible for investigating a murder on a naval base of the French Navy.

14. « La Mission cinéma du ministère de la Défense, présentation aux auteurs », SACD, fr, 26 April 2017.

15. B. Chéron, « L'expérience militaire dans les médias (2008-2018). Une diversification des formes de récits », *Étude de l'IRSEM* n° 66, 2019. The ratings for TV fiction in France in 2017 shows that the series or TV films having a crime investigation in detective story format as their main narrative were a large majority of the top ten fictions viewed. *Performance of fiction in Europe in 2017 (France, Germany, Spain, Italy, United Kingdom)*, statistical analysis by the French Media Regulatory Authority, CSA, September 2018.)

In fact, this detective format is conducive to maintaining the presentation of the military man or woman in the duality of victim and perpetrator. In the French imagination, which remains marked by the memory of the previous decades, the military criminal is a figure with very effective archetypal features, as is also echoed in the typical treatment of the news items that occasionally feature these rare, but always mentioned, figures of veterans who have fallen into delinquency or crime. In a society that has relegated violence to its margins, the people who possess this very special skill of killing cannot help but arouse narrative curiosity, both in recounting the news and in the narratives of detective fiction. These story-lines are all the more tenacious because they are anchored in older representations of the ex-soldier who has become marginalized and delinquent, which was particularly prevalent in the cinema following the Algerian War¹⁶.

Moreover, the hegemony of American film production and its weight in our collective imaginations imply that the portrayal of military destinies in their ultimate vocation of confrontation with the enemy requires a powerful industry endowed with colossal resources. For some people¹⁷, jealous of the sheer exuberance evidenced in the portrayals of American patriotism, this can arouse the desire to see the emergence of homegrown giant frescoes similar to those produced by our bigger ally. The weight of American influence is therefore multiplied by this sense of frustration. This partly explains the risk evoked by Yves Trotignon of manufacturing “rootless” films, pale copies of the grand American fictions, lacking any real filiation with the French and European history of relations between war and filmed fiction. Nevertheless, French approaches to the representation of military destinies do exist and have given rise to some sensitive works of immense quality, of which *La 31^{er} Section* is the most emblematic example.

So, the question of the distance to be bridged between the two worlds is crucial, not to ensure that the “Mission Cinéma” department occupies a monopolistic position of influence over French cinema concerning these subjects, or to nurture the emergence of an artificially constructed patriotic cinema, but to make sure that as wide a spectrum as possible of filmed fiction can exist, whether or not with the support of the armed forces and their ministry. A minimum critical mass is required for the emergence of works that are fit to be

16. *L'Insoumis* by Alain Cavalier (1964), *Objectif 500 millions*, by Pierre Schoendoerffer (1966) or *Adieu l'ami* by Jean Vautrin (1968) are just three of the films that narrate the destiny of military veterans who have fallen into the worlds of serious crime and marginalization.

17. This hypothesis is based on the regular recurrence of this comparison in interviews conducted over the course of many years with contacts at the Ministry of Defence, which has now been renamed the Ministry of the Armed Forces.

passed down to posterity. The French have for long lived far from the war zones where their military forces are engaged, and that is France's good fortune. The full experience of battle is not transmissible. By contrast, the audience can be given a sense of what those directly confronted with combat go through, and that their destinies cannot simply be reduced to archetypes—even if this means developing the critical sense of the French, who are insufficiently encouraged, during normal times, to reflect on the wars conducted in their name. ↗

COMPTES RENDUS DE LECTURE

Il manquait au cinéphile comme à l'amateur un ouvrage de référence sur les films de guerre. C'est désormais chose faite. Son auteur, Jean-Pierre Andrevon, est bien connu des lecteurs de science-fiction puisqu'il est une plume reconnue du genre, mais, moins nombreux sont ceux qui savent qu'il est aussi critique de cinéma et possède une culture exhaustive du cinéma de guerre ainsi que, par ailleurs, une solide connaissance de l'histoire militaire. Ce livre est une encyclopédie, mais n'est pas organisé comme telle. Ce n'est pas une succession de notices classées par ordre alphabétique. Le découpage se fait de façon chronologique en fonction des périodes historiques (Antiquité, Moyen Âge...), des conflits (Révolution, Seconde Guerre mondiale...), des différents protagonistes (films français sur la Grande Guerre...), jusqu'à l'origine des pays de production des films. Le tout est très agréable à lire même si, contrairement à une véritable encyclopédie, il est difficile de retrouver une information, d'autant plus qu'il manque un index avec renvoi aux pages des œuvres citées. Notons quelques oubliés comme *L'Aigle vole au soleil* (*The Wings of Eagles*, de John Ford et avec John Wayne, 1957) ou encore *Fury* (2014). Jean-Pierre Andrevon rappelle le contexte historique en début de partie, puis développe la présentation et la critique de certains films. Il ne se limite pas au cinéma français ou anglo-saxon et, chose rare, s'intéresse aux œuvres allemandes produites pendant la guerre, au cinéma sud-américain ou encore asiatique. Si certains longs-métrages sont bien connus et appartiennent à l'histoire du cinéma, d'autres le sont beaucoup moins. L'intérêt de l'ouvrage est que le lecteur ne se voit pas proposer un simple résumé puis une critique. Les films sont replacés à la fois dans le contexte de l'époque de production et du conflit qu'ils illustrent. La bataille de Little Bighorn, qui voit l'anéantissement du 7^e de cavalerie commandé par Custer, a connu de nombreuses déclinaisons depuis l'invention du cinéma. D'abord à la gloire de l'armée américaine, elles sont devenues de plus en plus critique, pour finir même par ridiculiser le personnage de Custer dans *Little Big Man* par exemple. Ce livre comble un manque flagrant et intéressera autant le cinéphile pour la qualité des analyses que l'amateur d'histoire cherchant une illustration à une période.

Yann Andruétan

**Encyclopédie
de la guerre
au cinéma
et à la
télévision**

**Jean-Pierre
Andrevon**
Paris, Vendémiaire,
2018



**Penser
l'événement
1940-1945**
Pierre Laborie
Paris, Gallimard,
« Folio », 2019

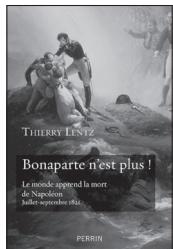
Pierre Laborie, historien des « années sombres », était trop peu et trop mal connu. Le mal sera réparé par ce *Penser l'événement*, un recueil posthume d'articles, dont beaucoup d'inédits, édité par Cécile Vast et Jean-Marie Guillou. Avec lui, on approche mieux ces années-là et l'on entretient la double nécessité de les comprendre et la volonté d'en transmettre le souvenir. Laborie avait levé le voile dans son premier travail, *Résistants, vichysois et autres* (Éditions du CNRS, 1980), où éclatait toute la richesse d'une histoire tenue alors pour trop locale et quasiment négligeable. Car son département du Lot passé au peigne fin montrait bien sûr le cheminement croisé du pétainisme et de la Résistance après 1940, puis « l'insurrection nationale » face à la Das Reich en



1944. Mais surtout, il mettait à sa vraie place l'histoire des « autres », ce mélange instable d'opinion dite publique et de comportements dits privés, familiaux ou locaux ; cette temporalité chaotique vécue aux couleurs d'une France anonyme, quotidienne, attentiste, ambivalente, mais aussi, ô surprise, ravivée dès 1943 par la montée sociale et morale d'un « non-consentement » de moins en moins aveugle et silencieux, que seul Laborie osait et savait déjà mesurer. D'autres livres ont ensuite élargi cet horizon lotois, notamment *L'Opinion française sous Vichy* (Le Seuil, 2001) et *Le Chagrin et le Venin. Occupation. Résistance. Idées reçues* (Bayard, 2011). Pierre Laborie y a éclairci pas à pas les mots qui hantaient alors tant de Françaises et de Français : peuple et mort, peur et futur, défaite et résistance, haine et épuration. Il a scruté ce pays éclaté et vert-de-grisé, tournant la page Pétain en 1943 et puissant dans ses dernières forces vives pour attendre, piétiné, douloureux et bancal, une délivrance qui viendra, tout en un, des Alliés, de l'homme du 18-Juin et du maquis du coin. Une description au scalpel et sans idées reçues du village français occupé, avec ses salauds et ses Justes, ses persécutés et ses calfeutrés, ses profiteurs et ses patriotes ; avec, surtout, un « non-consentement » qui a suinté de toutes parts et peu à peu gagné massivement l'opinion. On retrouve la somme du travail de Pierre Laborie dans ce *Penser l'événement* plein de vérités mieux établies et de légendes mises à l'os, parsemé de méditations sur la part de l'historien et celle des enjeux mémoriels dans la connaissance vraie de ce temps de guerre inoui, à l'étrangeté monstrueuse. Ses amis viennent aussi de publier, à l'initiative corrézienne de Gilbert Beaubatîe, *Pierre Laborie. Hommages et témoignages* (Brive, Mille Sources, 2019).

Jean-Pierre Rioux

**Bonaparte
n'est plus
Le monde
apprend la mort
de Napoléon,
juillet-
septembre 1821**
Thierry Lenz
Paris, Perrin, 2019



La mort de Napoléon, l'une des plus romanesques et des plus connues, continue de susciter un intérêt majeur. Sa fin à Sainte-Hélène le 5 mai 1821, dont l'Angleterre voulait à tout prix faire une non-nouvelle, a été connue avec retard compte tenu de l'éloignement de l'île. Étonnamment, elle n'a pas été immédiatement ressentie comme un événement majeur et n'a pas fait la Une des journaux britanniques et français. Quelques feuilles à tirage réduit, quelques manifestations discrètes d'anciens soldats ont été rapidement maîtrisées. La famille de celui que les Anglais s'obstinaient à appeler Bonaparte n'a pas non plus témoigné l'émotion que l'on aurait pu en attendre. Joseph, à Boston, a été prévenu avec retard. Lucien et Louis sont restés assez indifférents. Seule Pauline a exprimé sa tristesse et a encouragé sa mère Laetitia à solliciter le retour des cendres de son fils en Italie ou en France. Marie-Louise, elle, est demeurée assez silencieuse. L'Aiglon, qui avait dix ans, semble en revanche avoir été très ému. Cette relative indifférence, qu'elle soit spontanée ou liée à la crainte des royalistes et de l'Europe d'un retour de manifestations d'opposition politique, contraste avec la postérité qui va transformer cette mort à Sainte-Hélène en une véritable épopee au cours des deux siècles qui suivent. Cet ouvrage, signé par l'un des meilleurs spécialistes de l'histoire napoléonienne, révèle avec précision les surprenants méandres d'une mémoire qui se fige avant de, soudain, s'embraser.

Didier Sicard

La Peur et la Liberté, l'éditeur nous en avertit, « renouvelle en profondeur notre connaissance du second XX^e siècle ». Une lecture attentive ne conduit malheureusement pas à partager cet enthousiasme. Certes, le propos est foisonnant, tant il se soucie de dresser l'inventaire complet d'un legs à nul autre pareil. Mais enfin, qui ne savait déjà que le monde en 1945 était devenu absolument différent de celui de 1939 et que chacun d'entre nous vit toujours au quotidien les conséquences infinies de cette formidable climatéristique que fut la Seconde Guerre mondiale ? Qui contestait que ce conflit, « d'une nature écrasante, d'une ampleur géographique sans précédent, d'une horreur incomparable », en semant partout les graines d'une aspiration nouvelle à la liberté, « valeur inestimable », et en propageant aussi les germes de nos plus grandes peurs « existentielles », provoqua des ruptures majeures, heureuses ou néfastes, qui bouleversèrent tant l'ordre du monde et des sociétés que la condition humaine elle-même ? Qui niait que la mémoire de cette catastrophe ne cesse de modeler nos existences, d'inspirer nos raisons d'être, de déterminer nos sentiments d'appartenance ? Qui, enfin, s'obstinaît à ne pas admettre que depuis trois quarts de siècle le bien, la paix et la liberté n'ont pas définitivement triomphé du mal, de la guerre et de l'oppression, que les plus belles utopies comme les plus forts idéaux ne l'emportent pas toujours sur des réalités, notamment géopolitiques, plus prégnantes ?

On ajoutera qu'un livre épais de plus de six cents pages se répète beaucoup et pâtit de l'inégale valeur informative de ses chapitres, dont certains ne sont que de bons cours de terminale. On y observe aussi quelques erreurs ou approximations. Ainsi Goebbels ne fut-il pas le premier à avoir donné à la notion de « guerre totale » son sens contemporain ; ainsi de Gaulle n'était-il animé d'aucune haine vis-à-vis de l'Allemagne en 1945 ni même d'une volonté de la diaboliser. De même, l'analyse de l'actuelle crise ukrainienne semblera bien légère aux spécialistes...

Reconnaissons cependant que ces scories ne nuisent pas à la démonstration. C'est ailleurs que la critique peut et sans nul doute doit porter. La méthodologie et les partis pris (très honnêtement assumés) de l'auteur, tout autant que son texte, appellent en effet un examen scrupuleux. En choisissant d'incarner chacun des bouleversements et des mythes induits par la Seconde Guerre mondiale avec l'histoire d'un homme ou d'une femme lui ayant survécu, Keith Lowe recourt à plusieurs registres explicatifs dont il assure adroitemment la mise en cohérence. Rappeler que les souvenirs des individus, leurs expériences passées, ne concernent pas qu'eux-mêmes, mais l'ensemble de l'humanité, que de la sorte la partie se reflète dans le tout et vice versa, n'est pas seulement postuler qu'au fond l'écriture de l'histoire exige une tractation permanente entre le singulier et l'universel, entre l'événement et le sujet, entre le présent et le passé. La micro histoire a convaincu l'historien que la biographie peut aider à rendre compte que les faits et gestes d'un individu dont le destin n'est pas inéluctable se développent selon une stratégie qui lui est propre et introduit sa situation particulière dans l'universel. Ces propositions s'accommodeent fort bien de celles de l'existentialisme (en l'occurrence celui de Sartre) fréquemment convoquées elles aussi pour interpréter l'« état d'esprit de l'après-guerre ».

Keith Lowe revient chaque fois qu'il le juge nécessaire sur cette idée que des conclusions universelles peuvent être tirées de l'expérience de l'individu « condamné à être libre », « à s'inventer », investi de la responsabilité de son seul destin pour survivre. Il considère aussi que l'analyse psychanalytique appliquée aux comportements et aux représentations des individus peut être étendue aux groupes, sociaux ou nationaux. Admettre que les inconscients individuels et collectifs fonctionnent selon les mêmes modes l'invite à soutenir que les

La Peur et la Liberté

Keith Lowe
Paris, Perrin, 2019



syndromes de stress post traumatisique qui dominaient nos aïeux atteignirent aussi les collectivités nationales auxquelles ils appartenaient, forgeant des mythologies qui expliquent toujours nos propres peurs, refus et préjugés.

Lowe n'est certes pas le premier à tirer profit des relations, anciennes et complexes, entre l'histoire et la psychanalyse. Les deux disciplines, par exemple, s'accordent sur « le présent comme passé cristallisé ». Mais il y procède sans trop de précautions. La transposition psychanalytique dans le champ de l'histoire, fort en vogue auprès des fondateurs de l'histoire des « mentalités », pose tout de même de redoutables questions. Le point de vue psychanalytique peut sembler réducteur à quiconque se veut attentif à ne pas occulter le point de vue historique et collectif du devenir social. Peut-on élaborer des généralisations collectives probantes à partir d'extrapolations sur l'inconscient individuel ? Le débat est toujours ouvert. On peut comprendre que Keith Lowe ne se soucie pas d'étayer une posture épistémologique implicite, mais on regrette vivement qu'il s'en remette parfois à des considérations de comptoir sur « la nature humaine ».

Les témoignages sur lesquels se fonde la démonstration sont pour l'essentiel issus des mondes anglo-saxons et japonais. Quant aux références historiographiques, elles composent une bibliographie à 90 % anglo-américaine ou non francophone. Pour autant, Keith Lowe s'autorise à appliquer sans nuances les mêmes schémas interprétatifs à la scène mondiale dans son ensemble. Dès lors, la guerre d'Algérie, expédiée en quelques lignes, est soumise à la même lecture que l'accès à l'indépendance du Kenya, traitée en une quinzaine de pages. L'évocation de l'essor des planifications économiques et sociales en Occident ne dit pas un mot du programme du CNR, « Les jours heureux », qui rebâtit pourtant le contrat social d'un pays durement soumis à une occupation étrangère, à ce titre très différent du Royaume-Uni de Beveridge. Le chapitre dédié à la construction européenne, parmi les plus ternes et décevants du livre, ne met pas en valeur le rôle moteur de la France. Enfin, Keith Lowe postule à propos de l'Afrique (mais encore de l'Asie, de l'Amérique latine et aussi de l'Europe !) qu'une nation n'est rien d'autre qu'une « communauté imaginaire ». Voilà tout de même qui mériterait plus de précisions ! Sans en appeler nécessairement aux conceptions essentialistes si importantes dans la culture allemande, peut-on négliger absolument la tradition contractuelle retenue en France depuis Taine ? Surtout, peut-on dire sans autre forme de procès que l'Afrique vit à partir des années 1950 l'émergence d'une trentaine « d'États-nations » ?

Keith Lowe légitime ses choix en posant la question de la vérité en histoire. L'« absolue » vérité, concède-t-il, n'est qu'imparfaitement reflétée par la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective. Il faut, pour s'en approcher « au plus près », y ajouter le travail de l'historien qui parachève l'interaction entre les récits individuel et collectif. La question de l'« objectivité » du texte de l'historien ne peut évidemment pas être aussi simplement résolue. À s'en tenir à la conception retenue, il faut alors vérifier que toutes les mémoires, dans leur totale diversité, ou du moins les mémoires représentatives de la somme des diversités, ont bien été assignées à comparaître. Or, cela n'est pas le cas. Comment alors ne pas soupçonner le jugement d'être contestable sinon faux, bien que les références soient exactes ? Qu'est-ce d'ailleurs que l'« absolue » vérité ? La question du jugement est au cœur de l'histoire et chaque historien peut et sans aucun doute doit, comme le fait Keith Lowe, justifier sa volonté de faire connaître et comprendre par ses propres interrogations, ses choix de méthode et d'écriture, pour tout dire son engagement. « Nous les historiens sommes des êtres humains traversés d'émotions comme tout le monde », écrit-il. La difficulté n'est pas qu'il priviliege des orientations et produise des

jugements de valeur ou de réalité : c'est là son droit. Mais son lecteur peut lui reprocher sa méthode et ses approches, revendiquer à son tour sa liberté de juger, voire de réfuter cette « part de vérité » qui lui est proposée. Surtout, s'exposer à la tentation de trouver sinon « une » vérité du moins un « sens » à l'histoire est toujours pour l'historien un exercice des plus périlleux, surtout s'il s'en remet incidemment à de vieux modèles interprétatifs très occidentaux et semble-t-il passablement usés. L'histoire est-elle vraiment « autant alimentée par les émotions collectives que par la marche rationnelle vers le progrès » ? Comment le penser ? Comment y croire ?

Marc Vigié

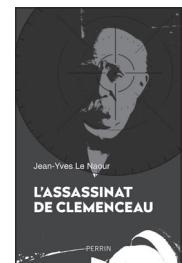
L'illusion est de penser que notre époque est marquée par une violence inhabituelle ou inconnue des propos sur les réseaux sociaux. C'est méconnaître celle des paroles politiques issues des anarchistes ou de l'extrême droite dans les années 1920, libérées par l'arrêt des combats de la Grande Guerre. Avec son talent rare mais coutumier, Jean-Yves Le Naour restitue la tentative d'assassinat de Clemenceau par Émile Cottin, qui tire plusieurs balles sur lui le 20 février 1919, dont l'une restera fichée dans sa poitrine. Clemenceau, particulièrement courageux, émerge blessé de cet attentat sans séquelles graves. Mais l'émotion est considérable au plan national comme international. De l'extrême gauche à l'extrême droite, les messages de sympathie fusent ; seuls quelques feuillets anarchistes se réjouissent ; leurs auteurs sont rapidement réprimés. Mais peu à peu, la gauche anarchiste reprend ses diatribes et défend Cottin, qui sera jugé et condamné à mort. Effacé, indigne de sa mission révolutionnaire, il verra sa peine commuée en condamnation à dix ans de prison à la demande de Clemenceau. Mais, quelques jours après ce jugement, l'assassin de Jaures, Raoul Villain, est acquitté à la surprise générale. Il n'en faut pas plus pour que le corps sociétal et anarchiste s'insurge contre cette mansuétude qui contraste avec la condamnation à mort, même commuée, d'Émile Cottin. Les esprits s'enflamment. Cottin devient soudain un héros, une icône de la gauche malgré sa médiocrité. Ce livre restitue de façon hallucinante le transfert de deux crimes effectués par des personnes sans relief sur des positions idéologiques opposées, qui se développent avec une violence incroyable. À la fin de la lecture de ce livre, le lecteur regardera peut-être avec plus d'indulgence l'extrémisme des propos contemporains.

Didier Sicard

Sous la direction de Philippe Desmette et de Philippe Martin, cet ouvrage rassemble les contributions d'historiens belges et français qui ont exploré la place de la religion chrétienne dans la guerre à l'occasion d'un colloque organisé à Lyon et à Bruxelles en 2017. Avec le souci constant de ne pas entrer dans la discussion théologique, c'est la place du surnaturel dans la guerre qui fait plus précisément l'objet de cette riche étude, parcourant l'Occident entre le VI^e et le XX^e siècle. Ainsi, passons-nous des litanies martiales carolingiennes invoquant Martin, Maurice ou l'archange Michel (« Les saints, la guerre et la victoire au début du Moyen Âge », par Charles Mériaux et Anne Wagner) aux apparitions mariales face aux poilus et au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Un effort de contextualisation sociale, politique et religieuse fait de cet ouvrage un outil précieux pour qui s'intéresse à une dimension de la guerre peu étudiée. À travers les différentes contributions, une ébauche de classement des manifestations divines sur les champs de bataille peut être discernée, principalement à travers l'usage qui en est fait. Ainsi, entre la « religion

L'Assassinat de Clemenceau

Jean-Yves Le Naour
Paris, Perrin, 2019



Le Miracle de guerre dans la Chrétienté occidentale

Philippe Desmette et Philippe Martin (sd)
Paris, Maisonneuve & Larose Nouvelles éditions / Hémisphères éditions, 2018



paratonnerre» et une véritable ferveur, nous est-il proposé d'y voir un outil de protection collective, pour une ville ou un royaume, ou personnelle, avec la dévotion à Notre-Dame des tranchées, par exemple, mais aussi un repère, un outil théologique et pédagogique, ou encore un moyen de propagande ("La représentation du Matamore dans les batailles de la *Reconquista*" par Julie Brunel). On peut citer en particulier l'essai d'historisation des miracles français de la Grande Guerre par François Cochet. Son approche repose sur une analyse politique et statistique permettant de découvrir les dissensions qui ont pu entourer certaines manifestations religieuses, sans négliger l'engagement physique des clercs et la recrudescence d'une piété populaire. Il appelle ainsi à ne pas confondre le miraculeux et le providentiel, en reprenant une phrase du maréchal Foch : « Il ne faut point à proprement parler dire le miracle de la Marne, le miracle de l'Yser, le miracle de la victoire. Ce serait diminuer le rôle immense de nos soldats. » Si définir la guerre peut être un exercice complexe, ce livre semble permettre de l'aborder par un de ses caractères : l'activité divine, telle qu'elle a pu être perçue et utilisée en Occident.

Jean Assier-Andrieu

Les Entretiens oubliés d'Hitler 1923-1940
Eric Branca
Paris, Perrin, 2019



Adolf Hitler n'eût pas existé sans son verbe. L'usage obsédant et cathartique qu'il en fit lors des sombres dramaturgies païennes du III^e Reich afin de mettre d'immenses foules allemandes au service « d'une entreprise surhumaine et inhumaine » (Charles de Gaulle) a déjà fait l'objet de nombreuses études. Aussi n'est-ce pas aux grands discours théâtralisés que s'intéresse Éric Branca, mais à une autre forme de prise de parole du Führer, non moins efficiente quoique plus feutrée, exhumée par des soins attentifs d'un oubli profond, à savoir un peu plus de la moitié des trente entretiens accordés à des journalistes français, anglais et américains, tous soigneusement sélectionnés. Hitler, doté d'un sens aigu de la communication moderne, sut d'emblée que les médias des grandes démocraties valaient bien des divisions dès lors que l'on savait leur parler. L'exercice auquel il s'applique ici ne consiste donc pas à sidérer ses interlocuteurs, mais à les séduire et à les convaincre, afin de neutraliser à peu de frais les opinions publiques occidentales. Aujourd'hui encore, son habileté dans la pratique de la cause efficace confond l'entendement. Usant sans désemparer d'un cynisme effronté, protestant incessamment de sa volonté de ne pas recourir à la guerre, bannissant de façon éhontée toute référence à l'actualité pour ne privilégier que l'efficacité de son propos, Hitler met systématiquement le mépris du réel au service d'une dialectique destinée à imposer une autre réalité, propice à ses desseins. Il s'adapte aux circonstances du moment, sachant quand cela lui est nécessaire ne rien démentir des convictions primordiales qu'il a énoncées dans *Mein Kampf*, mais aussi mentir quant à ses intentions immédiates ou bien encore exposer clairement ses buts géopolitiques à long terme. La puissance de sa duplicité en dit long aussi sur ceux qui l'interrogent. Elle entretient chez eux un aveuglement pour le moins improbable. Les Français comme les Anglo-Saxons, tous satisfaits d'entendre ce pourquoi ils ont pris le chemin de l'Allemagne, abdiquent tout esprit critique pour s'abandonner à une naïveté si complaisante qu'elle en devient aussitôt coupable. Au moins les Anglais et les Américains peuvent-ils lâchement se savoir épargnés par les projets européens de leur interlocuteur. Dans le cas des Français, cette auto-intoxication, qui les rend disponibles pour tous les renoncements à venir, et, dans l'immédiat, les conduit à s'en remettre à cet optimisme bâtit que Bernanos dénoncera comme une « fausse espérance à l'usage des imbéciles », outrage bien plus dramatiquement l'intelligence. Une fois encore, des clercs – Abel Bonnard, Fernand de Brinon, Alphonse de Châteaubriant, Robert Chenevier, Jean Goy, Gustave Hervé,

Bertrand de Jouvenel – trahissent sans grands efforts, en bonne conscience. Éric Branca livre un livre remarquable par sa conception et sa portée, qui nous invite à réfléchir. L'important chapitre intitulé « Hitler et la presse étrangère, histoire d'une fascination » doit être reçu comme une probante « pré-histoire » de la Collaboration. Surtout, la résonnance de ce *storytelling* si parfaitement maîtrisé, sinon inventé par Hitler demeure trop actuelle pour ne pas nous troubler. C'est que l'histoire ne cesse de se faire...

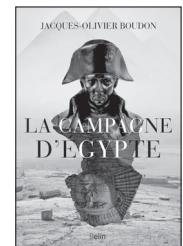
Marc Vigié

La mémoire historique reste parfois bien étrange. Elle a en effet transmis à travers cette expédition bonapartiste (pas encore napoléonienne) en Égypte une image glorieuse, inaugure d'une épopée impériale. Or cet ouvrage passionnant d'érudition, riche d'analyses de nouveaux documents, restitue une tout autre dimension de la vérité de cette campagne. Les débuts de l'expédition sont certes flamboyants : Malte, Alexandrie, Le Caire sont rapidement conquis. Mais les combats sont très meurtriers de part et d'autre ; les Français se livrent à de véritables massacres de plusieurs milliers d'hommes, suscitant une terreur d'une grande violence. Des erreurs stratégiques conduisent à la destruction de la flotte française d'Aboukir. Mais ce désastre, qui aurait pu conduire à un sentiment d'enfermement, est loin de faire ressentir de la détresse. Bien au contraire, l'armée française, sous la conduite de généraux courageux, dont plusieurs perdent la vie, va multiplier les succès, ce qui conduira à une occupation plus pacifique d'Alexandrie et du Caire. Les cent cinquante savants multiplient les travaux scientifiques, et s'emparent de nombreux documents et objets qui feront la richesse culturelle du Louvre. Mais Bonaparte a l'ambition d'attaquer les possessions anglaises de l'Orient et ce sera l'échec meurtrier du siège de Saint-Jean-d'Acre. L'assassinat de Kléber, après le départ presque clandestin de Bonaparte pour la France, amorce le dernier acte de plus en plus désespéré de l'expédition. Le général Menou, dictatorial et démagogue sans vraie stratégie, assiste impuissant à la reprise par les Anglais et par les Ottomans de la plupart des places fortes. L'armée française aura perdu plus de vingt mille hommes de blessures et de maladies (peste et choléra), de soif et d'épuisement, dont un grand nombre d'officiers, mais pourra heureusement réembarquer sous le regard assez bienveillant des Anglais. L'auteur nous fait ainsi participer à cette expédition dont on retiendra l'aspect tragique aujourd'hui bien oublié. Peu à peu l'aspect culturel se superposera à la tragédie de la guerre, l'égyptomanie fera oublier les massacres. L'Egypte, elle, a été directement marquée par cette expédition qui l'a fait entrer dans la modernité. L'auteur a raison d'envisager la conquête de l'Algérie en 1830 comme une suite logique et expérimentée de l'aventure égyptienne. Un livre brillant et nécessaire.

Didier Sicard

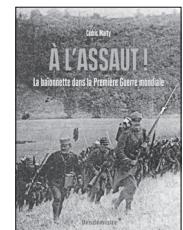
La Première Guerre mondiale est associée au combat à la baïonnette, qui aurait marqué la guerre des tranchées. C'est cette représentation et les pratiques associées qu'interroge avec finesse Cédric Marty, docteur en histoire, dans ce livre passionnant issu de sa thèse soutenue en 2014. Il s'attache d'abord à replacer l'usage de cette « aiguille cruciforme de 52 cm » dans le contexte du bouleversement tactique que provoque l'apparition du « système tranchées ». L'émergence de cette « guerre d'Apaches » ne signifie pourtant pas que la baïonnette est utilisée massivement, même pour l'abordage des tranchées adverses. À tel point que les blessures à l'arme blanche représentent largement moins de 1 % du total, et que la plupart sont le fait d'accidents. Les « nettoyeurs » de tranchées,

**La
Campagne
d'Égypte**
Jacques-Olivier
Boudon
Paris, Belin, 2018



**À l'assaut !
La baïonnette
dans la
Première
Guerre
mondiale**

Cédric Marty
Paris, Vendémiaire,
2018



qui surgissent à partir de 1915, sont équipés d'un revolver, d'un couteau (qu'ils sont très réticents à utiliser) et surtout de grenades, leur arme privilégiée, mais aucunement de baïonnettes. Cédric Marty revient aussi sur l'imagerie guerrière diffusée avant et pendant la guerre, imagerie qui participe grandement à la mise en valeur de l'assaut et du combat à la baïonnette. Ce dernier devient un «mythe militaire paradoxalement : même ses plus grands zélateurs reconnaissent son usage extrêmement limité au combat, mais ils mettent en avant sa fonction psychologique et morale. La baïonnette serait garante de l'esprit offensif caractéristique du tempérament français. «Rosalie» se trouve donc au cœur de la propagande de guerre et, même au plus fort de l'enlisement, l'escrime à la baïonnette reste très pratiquée à l'arrière afin de maintenir, estime-t-on, le mordant des troupes. Cependant, cette arme est progressivement discréditée par la tournure de combats où l'artillerie et les mitrailleuses jouent les premiers rôles et, à partir de la fin de 1915, elle est de moins en moins citée dans les journaux. Néanmoins, la baïonnette demeure très présente, notamment dans les romans populaires, et elle continuera à accompagner bien des représentations de poilus dans l'après-guerre comme en témoignent encore, par exemple, certains monuments aux morts. Dans cet essai, Cédric Marty fait véritable œuvre d'historien en déconstruisant le mythe de l'usage de la baïonnette dans l'armée française pendant la Grande Guerre et en démontrant bien le décalage entre le discours de guerre et l'expérience vécue par les soldats sur le terrain. Son style très clair et l'ampleur des thèmes abordés en font un livre indispensable pour tous ceux qui s'intéressent à cette période et à la question de la culture combattante française.

Rémy Hémez

La Guerre du Pacifique a commencé en Indochine 1940-41

Franck Michelin
Paris, Passés composés/
ministère des Armées, 2019



L'Histoire est parfois prisonnière de ses projecteurs trop étroits. Cet ouvrage a l'immense mérite de recourir à des documents japonais inédits. Ce qui lui permet de reconstituer le puzzle subtil de cette guerre du Pacifique. Les exigences japonaises de 1940-1941 sur le Tonkin n'avaient pas pour but de conquérir l'Indochine, mais de s'assurer une base de départ sûre pour la conquête des Indes néerlandaises et de Singapour. Il ne s'agissait pas de coloniser, mais de profiter de l'humiliation française en 1940 pour obtenir à moindres frais un approvisionnement sécurisé en riz et des bases aéropotuaires. D'où le malentendu permanent du gouverneur vichysois Decoux, prêt à tout sacrifier pour maintenir la fiction d'une Indochine française. L'image et non l'essence. Le jeu subtil de médiation du Japon entre la France et la Thaïlande revendiquant le Laos et le Cambodge n'avait pas pour but de résoudre un conflit frontalier, mais simplement de chercher à obtenir des deux pays des avantages stratégiques. Les Américains et les Anglais n'ont compris que tardivement l'importance stratégique de l'Indochine comme base de départ de l'impérialisme japonais. Lorsqu'ils l'ont saisi, il était trop tard. Leurs mesures économiques de rétorsion vis-à-vis du Japon ont été perçues comme si agressives que celui-ci s'est rendu compte qu'il n'avait plus d'autre choix que d'attaquer Pearl Harbor. Du Tonkin à Pearl Harbor, il fallait tout le talent de l'auteur pour démontrer l'engrenage des enchaînements de causalité. Avec ce dernier constat : la fiction d'une Indochine française préservée durant la Seconde Guerre mondiale s'effondrera lorsque les indépendantistes, encouragés par le Japon, se rendront compte que « le roi est nu ». Le parti communiste vietnamien n'aura plus qu'à fédérer les ressentiments. Il faut parfois quatre-vingts ans et la mise au jour d'archives pour qu'une nouvelle compréhension des événements fasse place à une tout autre histoire que la vulgate. C'est tout le mérite de cet ouvrage passionnant.

Didier Sicard

Un ouvrage collectif avec des contributions internationales, qui embrasse très largement l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en Afrique du Nord et permet un point très complet de ce front souvent négligé. Dans sa contribution, Olivier Wiewiorka rappelle fort justement que « la capitulation de l'Axe, à Tunis, se solda par la capture de cent trente mille Allemands et de cent vingt mille Italiens, des pertes assurément plus importantes que celles subies par la Wehrmacht à Stalingrad », ce qui témoigne bien de l'importance de ce front. Le livre ne relate pas directement les combats, ce qui a déjà été fait à de nombreuses reprises, mais est organisé en neuf parties thématiques qui permettent d'élargir la focale, les opérations constituant le fond de tableau commun : « Définition » (dans une perspective transnationale), « Afrique du Nord et stratégie planétaire » (avec la question de l'opération Torch), « L'Afrique du Nord : un enjeu colonial » (pour le Royaume-Uni, l'Italie et la France, avec les ambiguïtés opportunistes de l'Allemagne), « Les chefs » (et leurs rapports avec le politique), « Les combattants du désert » (avec les questions induites des relations entre alliés et de l'adaptation au théâtre des opérations), « Une guerre non européenne : les troupes des colonies et des dominions » (puisque les contingents viennent du monde entier et constituent une véritable tour de Babel), « Guerre et violences en Afrique du Nord » (qui fait un sort au mythe de la guerre sans haine et remet en cause l'historiographie existante), « Les populations civiles dans la guerre du désert » (dans tous les domaines, de l'économie au politique, au social, au religieux, avec la question du développement des mouvements anticolonialistes) et, enfin, « La guerre du désert dans la mémoire collective » (qu'il s'agisse d'acteurs particuliers, des procès d'après-guerre ou des mouvements qui entretiennent la mémoire). On le voit, le livre aborde la question de la guerre du désert dans toute son amplitude (ou presque : les questions techniques, matérielles et logistiques auraient aussi justifié une partie identifiée en propre) et se révèle ainsi être un complément indispensable des études proprement tactiques et stratégiques antérieurement publiées. Un volume important dans l'historiographie de la Seconde Guerre mondiale, à connaître par tous les amateurs du thème.

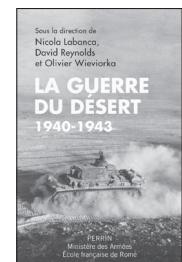
PTE

François Bert, consultant en ressources humaines, a servi à la Légion. Bon. La Légion lui sert de référentiel. Bon. Ce livre parle d'une section de légionnaires pendant la guerre, la première, en novembre 1918. Bon. Ce petit roman peut être lu, au premier degré. C'est l'histoire d'un lieutenant qui monte en ligne avec sa section de légionnaires au sein de laquelle les rivalités de personnes, les abus de pouvoir, les peurs sont aussi importants qu'ailleurs. C'est un lieutenant qui réfléchit à comment emmener ses hommes au combat, comment gérer les personnalités, comment dominer son angoisse de chef surtout quand il est isolé de son capitaine. Faut-il décrocher alors qu'il n'y a plus de liaison ni avec lui ni avec les sections latérales, alors que l'ennemi essaye de s'infiltrer dans le dispositif ? Le récit est enlevé, nourri de détails qui soulignent la profondeur de la connaissance du milieu légionnaires. Presque du banal. Ce qui l'est moins, c'est le deuxième plan, celui des ressources humaines. Apparaissent quelques règles trop souvent oubliées dans le « management » de nos entreprises et de nos administrations. En voici quelques-unes : « Quand tu diriges un groupe, tu lui donnes un objectif pour vivre », « Quand tu diriges des hommes, tu les acceptes tels qu'ils sont et tu leur laisses de l'autonomie », « Quand tu es dirigeant, tu ne fais pas tout, tu organises et tu accompagnes, tu aides ». « Dans la tempête, malgré la fatigue, aies confiance en tes collaborateurs et tes supérieurs. » Ces axiomes sont simples et d'ailleurs beaucoup

La Guerre du désert.

1940-1943

N. Labanca,
D. Reynolds et
O. Wiewiorka
(dir.)
Paris, Perrin, 2019



La Côte 418

François Bert
Paris, Edelweiss Editions, 2019



de livres en parlent banalement. Ils sont simplement mais magistralement illustrés avec ce court roman de guerre. Magistralement parce qu'il y a plus, c'est le troisième niveau : sous le prétexte romanesque apparaît la délicate question de la prise de décision. Ce texte n'est qu'un prétexte pour réfléchir au discernement, c'est-à-dire à la capacité de décider dans un environnement mouvant, dans lequel rien n'est automatique. En bon consultant pédagogique, François Bert déplace son sujet sur un terrain méconnu au commun de mortels pour revenir encore plus vite au cœur de ses préoccupations quotidiennes qui sont la constitution des équipes, le conseil en direction d'entreprise, c'est-à-dire le discernement. Très bon. L'objet littéraire accroche et rempli son objectif.

Jean-Luc Cotard

L SYNTHÈSES DES ARTICLES

■ BÉNÉDICTE CHÉRON

UN PONT ENTRE DEUX MONDES

Le cinéma français a longtemps entretenu des rapports difficiles et contrastés avec les personnages militaires, marqués par des strates mémorielles successives dont la Grande Guerre constitue la scène inaugurale. Le soldat français, longtemps réduit à des stéréotypes de victime ou de bourreau, peine à trouver une place qui le représente de manière juste sur les grands et petits écrans. Ces deux mondes, militaire et cinématographique, se sont en outre longtemps tenus à distance l'un de l'autre. Comme en d'autres domaines, l'engagement français en Afghanistan a provoqué des évolutions notables. Des liens nouveaux ont été tissés entre armées et milieux de la création audiovisuelle. Quelques productions viennent montrer qu'un renouvellement des représentations du militaire à l'écran est possible. Reste que ces frémissements demeurent timides.

■ YVES TROTIGNON

L'ART FRANÇAIS DE (FILMER) LA GUERRE

Le cinéma français, qui a donné au monde quelques chefs-d'œuvre du film de guerre, marque désormais le pas. Évitant soigneusement les questionnements politiques, il se convertit, après des années de désintérêt, à la superproduction sponsorisée sur le modèle américain. Le spectacle y gagne ce que tout le reste semble y perdre. La survie vient des productions modestes tandis que le succès va aux films lisses.

■ JEAN MICHELIN

LA 317^e SECTION, UN MYTHE POUR LES SOLDATS FRANÇAIS

Monument de la filmographie de guerre en France, *La 317^e Section* de Pierre Schoendoerffer continue de fasciner les soldats français plus de cinquante ans après sa sortie au cinéma. Cet article se propose d'étudier les raisons de ce succès durable, et en identifie trois principales : d'abord, le film est un magnifique objet de cinéma, ensuite, il est caractéristique d'une certaine culture militaire fondamentalement française et, enfin, il offre à un jeune officier ou futur officier une perspective paradoxalement rassurante des grands défis auxquels il pourra être amené à faire face une fois sorti d'école.

■ BRICE ERBLAND

FILMS PACIFISTES ET VOCATION MILITAIRE

Les films sur la guerre du Vietnam des années 1980 occupent une place particulière dans l'esprit des militaires engagés dans les années 1990 et 2000, parce que ces films ont bercé leur adolescence, lorsque leur vocation s'est formée. En quoi ces films pacifistes, censés dégoûter de la guerre, peuvent-ils donner l'envie à des jeunes de s'engager ?

■ YANN ANDRUÉTAN

LA JOUISSANCE DE L'ŒIL

Le cinéma de guerre exerce une étrange fascination sur les spectateurs. Il constitue même une sorte de plaisir coupable. Les images ont un pouvoir de captation sur l'esprit humain. Le spectacle de la violence, quand il s'accompagne d'images dramatiques et d'une musique évocatrice, capte durablement l'esprit, apporte des émotions intenses et une forme de satisfaction. Cette fascination comporte une ambiguïté, car si elle capture le spectateur, elle provoque aussi des sentiments contradictoires :

dégoût ou, au contraire, accoutumance aux images violentes. Il faut un cinéaste talentueux pour savoir user de l'imagerie de la guerre sans tomber dans la complaisance facile envers le spectacle de la guerre.

ENTRETIEN AVEC GABRIEL LE BOMIN

« QUE FAIS-JE À FILMER LA MORT ? »

Réalisateur de nombreux documentaires, courts et longs métrages sur la guerre et ceux qui la font, en particulier *Les Fragments d'Antonin* sur les blessés psychiques de la Grande Guerre et *Nos Patriotes*, inspiré de l'histoire d'un tirailleur sénégalais engagé dans la Résistance dès 1940, Gabriel Le Bomin revient sur les raisons de son intérêt pour le fait guerrier et sur ce qui fait son originalité comme réalisateur : suggérer plutôt que montrer crument la violence et la mort à l'écran.

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE TORRETON

CAPITAINE CONAN : UN COUP À L'ÂME

Interrogé par *Inflexions*, Philippe Torreton explique comment il est entré dans le personnage du capitaine Conan. Il décrit la phase d'appropriation, son travail d'acculturation, ses sentiments à l'égard des anciens combattants et de la guerre, son travail avec Bertrand Tavernier, réalisateur du film.

ENTRETIEN AVEC PAULINE ROCAFULL

ÉCRIRE UN FILM DE GUERRE

Comment et pourquoi écrire des scénarios sur le fait militaire ? Quels freins rencontrent les scénaristes français ? Une évolution est-elle perceptible depuis la signature de la convention liant la Guilde française des scénaristes et le ministère des Armées, et la création de la Mission cinéma au sein de celui-ci ?

PHILIPPE BODET

RÉALISATEUR EMBARQUÉ

Le reportage ou le documentaire en immersion avec les forces armées est un genre en soi. Il nécessite de la part du journaliste ou du réalisateur une faculté d'adaptation à ce milieu très particulier ainsi qu'une véritable « bienveillance humaine ». Cela n'empêche nullement d'informer, de décrypter, d'expliquer. En cela, le temps long de l'embarquement a une vertu : il permet d'approcher la vérité du soldat.

EMMANUELLE FLAMENT-GUELFUCCI

DE L'USAGE DES FONDS DE L'ECPAD

Nées de la guerre, les images animées militaires sont, dès l'origine, destinées à être conservées, mais également diffusées. Leur usage est contrôlé pour les besoins de la communication des armées, en particulier pendant les conflits. Ultérieurement, le service cinématographique des armées diversifie sa production en développant des films d'instruction, plus techniques, et des reportages sur la vie des armées. Le temps de paix est propice à l'exploration de nouveaux champs, comme en témoignent, à partir des années 1970, la production ou la commande de dessins animés. Service public d'archives audiovisuelles, l'ECPAD met aujourd'hui ses collections à la disposition de tous.

JEAN-LUC COTARD

« JE ME RECONNAIS DANS VOTRE FILM »

Producteurs et réalisateurs ont besoin de crédibiliser leurs films. Ils s'appuient certes sur la Mission cinéma du ministère des Armées, mais ont de plus en plus recours à des conseillers dits « militaires », qui leur apportent le vernis et le sens du détail nécessaires. Le conseil apporté est variable en quantité et en qualité. Il nécessite obligatoirement une adaptation du conseiller aux besoins du film.

PAULINE BLISTÈNE

CINQUANTE NUANCES D'ESPIONS

La fiction d'espionnage française est réputée pour son invraisemblance et donne souvent à voir des espions brutaux, grand-guignolesques et/ou xénophobes. Tout semble avoir changé depuis avril 2015 et la diffusion sur Canal+ du *Bureau des légendes*, première série télévisée bénéficiant du soutien explicite de la DGSE, qui a démystifié sans pour autant banaliser l'univers du renseignement. Outre son indéniable qualité narrative, la capacité de la série à renouveler entièrement l'imaginaire de l'espionnage français, balayant toutes les figures antérieures, constitue l'un de ses intérêts majeurs. La demande accrue d'informations sur les activités réelles des services français, ainsi que l'apparent «réalisme» de la série en ont fait un véritable phénomène sociétal.

PHILIPPE ROUSSELOT

FORCES SPÉCIALES DANS LES SALLES OBSCURES

Depuis la guerre du Vietnam, et plus encore depuis le 11-Septembre, le cinéma a progressivement et massivement collé à l'émergence d'un nouveau type d'action militaire, lié à un niveau de décision politique suprême : les opérations spéciales. Hollywood a fixé les règles scénaristiques du genre, qui tient désormais une place de choix, si ce n'est la première, dans le cinéma de guerre. Le soldat des forces spéciales est le héros par excellence, un «cowboy postmoderne».

OLIVIER WIEVIORKA

LA RÉSISTANCE : UNE REPRÉSENTATION IMPOSSIBLE ?

Les représentations de la Résistance dans le cinéma français ont largement évolué depuis 1945. À la Libération, les films tendent en effet à exalter l'armée des ombres, en soulignant le patriotisme des clandestins, mais en taisant leurs divisions et leurs engagements politiques. Mais à partir de 1958, et *a fortiori* de 1973, l'image de la Résistance devient plus complexe. Sans pourtant inspirer de chefs-d'œuvre, à de rares exceptions près. Car l'action clandestine s'est souvent résumée à des tâches monotones et répétitives, sans grand intérêt dramatique, et la flamme militante est difficile à représenter sans sombrer dans le *pathos* ou le déclamatoire. Une aporie que le septième art n'a pas réussi à dépasser.

ENTRETIEN AVEC ALEXANDER JÜNEMANN

GENERATION WAR, UN DÉBAT ALLEMAND

Unsere Mütter, unsere Väter («Nos mères, nos pères») pour le titre original, *Generation War* en France, est une mini série allemande diffusée en 2013, qui raconte le destin de cinq amis âgés d'une vingtaine d'années en 1941, présentés à la fois comme victimes et comme bourreaux. Énorme succès populaire, elle a déclenché des débats intenses entre historiens, philosophes et éditorialistes, et des discussions enflammées sur cette période de l'histoire entre différentes générations d'Allemands. *Inflexions* a questionné un jeune officier allemand sur sa vision de cette série.

PATRICK CLEROVY

LAWRENCE D'ARABIE, LA TRAGÉDIE À L'ENVERS

Reconnue dès sa sortie en 1962 comme un grand film, l'adaptation par David Lean de l'ouvrage *Les Sept Piliers de la sagesse* de Thomas Edward Lawrence est construite comme une tragédie antique. Tout est annoncé dès le début. Lorsque le mythe dépasse l'histoire individuelle, il finit par broyer celui qui l'a porté.

ÉVELYNE GAYME *LA GRANDE ILLUSION OU COMMENT RENDRE POPULAIRE LA CAPTIVITÉ*

On ne présente plus *La Grande Illusion*, film de Jean Renoir sorti en 1937, qui remporte d'emblée, en France comme à l'étranger, un énorme succès populaire. Les critiques cinématographiques, les biographes ou les historiens insistent sur son pacifisme et/ou sur sa présentation de la lutte des classes. Mais c'est surtout le premier film évoquant la captivité de guerre. Sa genèse, son scénario comme sa réception par le public et sa postérité cinématographique permettent d'étudier les relations entre la société française et les soldats captifs. *La Grande Illusion* crée donc le film de captivité. Plus encore, il en est l'archétype.

ÉLIE TENENBAUM *LA BATAILLE D'ALGER : MANUEL DE GUÉRILLA OU LEÇON DE CINÉMA ?*

Réalisé en 1966 par le cinéaste italien Gillo Pontecorvo, primé par un Lion d'or au Festival de Venise, *La Bataille d'Alger* est une œuvre cinématographique hors du commun, au carrefour du film de guerre, du film d'auteur engagé et du cinéma documentaire. En revenant sur les événements de 1956-1957 qui opposèrent l'infrastructure clandestine du FLN aux hommes de la 10^e division parachutiste, le film dresse le portrait saisissant de l'engrenage du terrorisme et du contre-terrorisme dans le contexte d'une guerre irrégulière. Produit par Yacef Saâdi, lui-même ancien cadre du FLN lors de cette bataille, il aura un destin particulièrement éclectique : utilisé comme outil de propagande par le régime de Boumériène en Algérie, il fait en France l'objet d'une vive controverse autour de la mémoire d'une guerre encore sans nom. À l'international, il deviendra une référence incontestable pour les mouvements révolutionnaires de tous horizons aussi bien que pour les experts de la contre-insurrection.

OLIVIER-RENÉ VEILLON *WHY WE FIGHT, HOLLYWOOD EN GUERRE*

Why we fight, série documentaire de Frank Capra, est produite entre 1942 et 1945 par le service de l'information de guerre du département des transmissions des forces armées américaines. Déclinée en sept films, c'est une entreprise paradoxale et exemplaire : une œuvre de propagande qui est aussi un film d'auteur signé par un réalisateur des plus ombrageux et des plus soucieux de son indépendance artistique. Un de ceux qui, parmi les plus grands, ont donné à Hollywood toute l'étendue de ses pouvoirs. Et pour qui l'engagement dans la guerre était la continuité de son engagement cinématographique. Cette série atypique est l'un des grands moments de l'histoire du cinéma américain, mais bien plus encore un moment décisif dans l'histoire des États-Unis d'Amérique.

BENJAMIN BRUNET *ABOU BAKR AL-BAGHDADI EST-IL UN LECTEUR ASSIDU DE LA PENSÉE MILITAIRE FRANÇAISE ?*

Au-delà de savoir si *Guerre en montagne* fait partie de la bibliothèque idéale des penseurs du djihad, il est intéressant de noter que la stratégie menée par l'État islamique ces dernières années a suivi quasi méthodiquement les six principes de la guerre en montagne définis dans cet ouvrage. Ces principes s'avèrent ainsi être une grille de lecture particulièrement pertinente pour mesurer l'efficacité d'un groupe terroriste ancré dans une stratégie territoriale utilisant des modes d'action classiques ou hybrides. Après avoir appliqué ces six principes à la stratégie passée et présente de notre ennemi principal, il conviendrait désormais de plaquer la même réflexion à nos opérations actuelles et/ou futures, qui reposent sur une approche globale trop souvent dévoyée.

MAXIME AZAN
L'ARCHITECTURE MILITAIRE
AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE L'ÉTAT

Outil de défense, l'architecture militaire est parée de symboles exprimant les valeurs de l'armée. Elle est aussi un moyen d'expression de la puissance de l'État. L'auteur s'attache à apprécier ces symboles et à analyser leur évolution du Grand Siècle à nos jours.

ÉMILIEN FREY
COMMANDER : UN BESOIN DE RESPONSABILITÉ

Comprendre le monde afin de choisir en conscience, se préparer intellectuellement à l'exercice de l'autorité : le chef doit toujours veiller au besoin en responsabilité inhérent au commandement des hommes.

TRANSLATION OF THE SUMMARY IN ENGLISH



F BÉNÉDICTE CHÉRON A BRIDGE BETWEEN TWO WORLDS

French cinema has long had difficult and contrasting relations with its military characters, marked by successive strata of collective memory, taking the Great War as inevitable inaugural scene. The French soldier, long reduced to stereotypes of victim or perpetrator, has difficulty finding a place where he is fairly represented on the big or little screen. These two worlds, the military and the cinematographic, have also long kept their distance from each other. As in other domains, France's engagement in Afghanistan provoked some noteworthy changes. New links have been woven between the armed forces and the world of audio-visual creation. A few productions have shown that a renewal in the way that characters from the military are portrayed is possible. However, these early signs remain timid.

F YVES TROTIGNON THE FRENCH ART OF (FILMING) WAR

French cinema, which has given the world a few masterpieces in the war film genre, now seems to be marking time. Carefully avoiding political questions, now, after years of disinterest, it is converting itself to sponsored superproductions based on the American model. The film as spectacle gains from this what everything else seems to lose. Survival comes from modest productions, while success goes to the bland.

F JEAN MICHELIN WHY *LA 317^e SECTION* HAS MARKED SEVERAL GENERATIONS OF FRENCH SOLDIERS

As a monument of French war films, *La 317^e Section* (*The 31th Platoon*) by Pierre Schoendoerffer continues to fascinate French soldiers, more than fifty years after it first came out on the big screen. This article aims to study the reasons behind this enduring success and identifies three key factors: first, the film is a magnificent work of cinema; second, it is characteristic of a specific and fundamentally French military culture, and, finally, it offers a young officer or future officer a paradoxically reassuring prospect of the major challenges that he may have to face after leaving military school.

F BRICE ERBLAND PACIFIST WAR AND THE MILITARY VOCATION

The films concerning Vietnam in the 1980s have a particular place in the minds of the service men and women who enlisted in the 1990s and 2000s, because these films nourished their teen years, when their sense of vocation was formed. How could these pacifist films, which were meant to turn people away from war in disgust, give young people the desire to sign up?

F YANN ANDRUÉTAN THE PLEASURE OF THE EYE

The cinema of war exercises a strange fascination on audiences. It even constitutes a form of guilty pleasure. Images of war have the power to captivate the human mind. The spectacle of

violence, when accompanied by dramatic images and evocative music, durably captures the mind, conveys intense emotions and procures a form of satisfaction. This fascination includes a degree of ambiguity, because while it captivates the spectator it also provokes conflicting feelings—either of revulsion or, on the contrary, of numbing to violent images. It takes a talented film-maker to know how to use the imagery of war without pandering to the easy sensationalism of war as spectacle.

INTERVIEW WITH GABRIEL LE BOMIN

«WHAT AM I DOING FILMING DEATH?»

A director of numerous documentaries, short films and feature films concerning war and those who make it, in particular *Les Fragments d'Antonin* (*Fragments of Antonin*), about the psychologically wounded of the Great War, and *Nos Patriotes* (*Our Patriots*), inspired by the story of a Senegalese sniper who enlisted in the French Resistance from 1940, Gabriel Le Bomin reflects on the reasons for his interest in the fact of war and what makes him original as a director—his tendency to suggest rather than crudely display violence and death on the screen.

INTERVIEW WITH PHILIPPE TORRETON

CAPTAIN CONAN: A BLOW TO THE SOUL

Interviewed by *Inflexions*, Philippe Torreton explains how he became his character of Captain Conan. He described how he made the character his own, his acculturation work, his feelings towards veterans and the war, his work with Bertrand Tavernier, the director of the film.

INTERVIEW WITH PAULINE ROCAFULL

WRITING A WAR FILM

How and why do you write scripts concerning military life? What obstacles do French scriptwriters face? Has there been any perceptible change since the signature of the convention between the French Screenwriters Guild and the Ministry of the Armed Forces, and since the creation of the film department (Mission Cinéma) as part of the Ministry?

PHILIPPE BODET

THE EMBEDDED DIRECTOR

The film report, or documentary embedded with the armed forces is a genre in itself. For the journalist or director, it demands the ability to adapt to this very specific environment and a genuine humanity and good will. This does not in any way obstruct the tasks of informing, decrypting and explaining. In that respect, a long period of embedding has a virtue: it enables the film-maker to come close to the truth of the soldier.

EMMANUELLE FLAMENT-GUELFUCCI

USING THE FUNDS OF ECPAD

Born of the war, military animated images were, from the start, intended to be both shown and preserved. Their use was controlled, for the public relations requirements of the armed forces, especially during conflicts. Subsequently, the film department of the armed forces diversified its production by developing training films, technical films and reports on service life. Peacetime is conducive to exploring new fields, as was evidenced, from the 1970s, by the production of cartoons to order. As a public audio-visual archive service, ECPAD today is making its collections available to all.

JEAN-LUC COTARD

“I RECOGNIZE MYSELF IN YOUR FILM”.

Producers and directors have a need to ensure the credibility of their films. While they can certainly rely on the support of the film department (Mission Cinéma) of the Ministry of the Armed Forces, they are now increasingly turning to military advisers and consultants, who bring the necessary final touch and sense of detail. The advice provided varies in both quantity and quality. It necessarily involves an adaptation of the adviser to the needs of the film.

PAULINE BLISTÈNE

FIFTY SHADES OF SPY

French spy fiction is famous for its implausibility and often depicts brutal, burlesque and/or xenophobic spies. This all seems to have changed since 2015, with the broadcasting of *Le Bureau des légendes* (*The Bureau*) on Canal+, the first TV series to have the explicit support of the French intelligence agency (DGSE), which demystified—without banalizing—the universe of intelligence and espionage. Besides its undeniable narrative quality, the ability of the series to carry out a total refresh of the image of France’s spies, sweeping aside the figures of the past, constitutes one of its main points of interest. The increasing demand for information on the real activities of the French intelligence services, combined with the apparent realism of the series, transformed it into a full-scale societal phenomenon.

PHILIPPE ROUSSELOT

SPECIAL FORCES IN THE CINEMA

Since the Vietnam War, and even more since 9/11, cinema has progressively and massively clung to the emergence of a new type of military action, associated with a supreme level of political decision-making—Special Ops. Hollywood has established the scriptwriting rules of the genre, which now has a select place, if not yet the top place, among war films. The special forces operative is the epitome of the hero, a “postmodern cowboy”.

OLIVIER WIEVIORKA

THE FRENCH RESISTANCE ON THE SCREENS: REPRESENTATION IMPOSSIBLE?

Representations of the French Resistance in French cinema have evolved considerably since 1945. Immediately after the Liberation, films tended to exalt the army of shadows, emphasizing the patriotism of the clandestine fighters but drawing a veil over their divisions and political engagements. However, from 1958 onwards, and all the more so since 1973, the image of the French Resistance became more complex, at the risk of blurring. This shift, with a few rare exceptions, did not inspire much in the way of cinema masterpieces. The reason is that clandestine action often consists of monotonous and repetitive tasks, with no major dramatic interest, and the passion of the militant is difficult to depict without sinking into pathos or declamations. This is an aporia that the seventh art has not yet managed to solve.

INTERVIEW WITH ALEXANDER JÜNEMANN

GENERATION WAR: IMPOSSIBLE FILIATION?

Unsere Mütter, unsere Väter (literally “Our mothers, Our fathers”) in its original German title, *Generation War* on its international release, is a German TV miniseries first broadcast in 2013, narrating the destiny of five friends in their early twenties in 1941, who are portrayed as both victims and perpetrators. An enormous popular success, it triggered intense debate between historians, philosophers and editorialists, and passionate discussions between different generations of Germans concerning this period of history. *Inflexions* interviewed a young German officer on his view of this series.

ÉVELYNE GAYME

LA GRANDE ILLUSION, OR HOW TO MAKE THE PRISONER OF WAR A POPULAR SUBJECT

La Grande Illusion, the film by Jean Renoir released in 1937, needs no introduction. From the start it achieved enormous popular success, both in France and abroad. Cinema critics, biographers and historians emphasize on its pacifism and/or its presentation of the class struggle. However, it is above all the first film to evoke wartime captivity. Its genesis, its script, its public reception and its cinematographic posterity provide a basis for studying the relations between French society and French prisoners of war. *La Grande Illusion* therefore created the genre of the prisoner-of-war film. More importantly, it is the archetype of the genre.

ÉLIE TENENBAUM

LA BATAILLE D'ALGER (THE BATTLE OF ALGIERS): GUERRILLA WARFARE MANUAL OR LESSON IN CINEMA?

Made in 1966 by the Italian director Gillo Pontecorvo, and awarded a Golden Lion at the Venice festival, *La Bataille d'Alger* is an exceptional work of cinema, at the crossroads between war film, politically engaged art film and documentary. By looking back on the events of 1956–1957, pitching the clandestine infrastructure of the FLN against the men of the 10th Parachute Division, the film presents a striking portrait of the vicious circle of terrorism and counter-terrorism in a context of irregular warfare. Produced by Yacef Saadi, who was himself a former officer of the FLN during this battle, the film was to have a particularly eclectic destiny: used as a propaganda tool by the Boumedienne regime in Algeria, in France it was the subject of passionate controversy concerning a war that was still nameless. Internationally, it became the indisputable reference for revolutionary movements all over the world, as well as for counter-insurrection experts.

OLIVIER-RENÉ VEILLON

HOLLYWOOD AT WAR: *WHY WE FIGHT*, ENLISTMENT ACCORDING TO FRANK CAPRA

Why we fight, a documentary series by Frank Capra, was produced between 1942 and 1945 by the war information department of the Signal Corps of the American armed forces. Consisting of seven films, it is a paradoxical and exemplary enterprise: it is both a work of propaganda and an art film signed by a director known to be one of the tetchiest and most defensive of his artistic independence. He is one of those great directors who have given Hollywood its full range of powers. For him, enlistment in the war was the continuity of his commitment to cinema. This atypical series is one of the great moments in the history of American cinema, but, much more than that, it is a decisive moment in the history of the United States of America.

PATRICK CLEROY

LAWRENCE OF ARABIA, THE BACK-TO-FRONT TRAGEDY

Recognized immediately as a great film immediately on its release in 1962, the adaptation by David Lean of *The Seven Pillars of Wisdom* by Thomas Edward Lawrence is constructed like an ancient tragedy. Everything is announced from the start. When the myth grows bigger than the story of the individual, it ends up crushing the person who brought it into being.

BENJAMIN BRUNET

IS ABU BAKR AL-BAGHDADI AN ASSIDUOUS READER OF FRENCH MILITARY THINKING?

Beyond knowing whether *Guerre en montagne* (the 2006 French book on mountain warfare) is part of the ideal library for Jihad thinkers, it is interesting to note that the strategy implemented by the Islamic State over the last few years has almost methodically followed the six principles of mountain warfare described in this work. So, these principles are found to be a particularly relevant template

for measuring the effectiveness of a terrorist group anchored in a territorial strategy using classic or hybrid methods of action. After applying these six principles to the past and present strategy of our main enemy, we should now apply the same reflection to our own current and/or future operations, which are based on a global approach that is too often diverted from its original intent.



MAXIME AZAN

**MILITARY ARCHITECTURE AT THE SERVICE
OF THE REPRESENTATION OF STATE**

As an instrument of defence, military architecture is decorated with symbols expressing the values of the armed forces. It is also a means of expressing the power of the State. The author sets out to decipher these symbols and to analyze their development from the 17th century to today.



ÉMILIEN FREY

COMMAND: A NEED FOR RESPONSIBILITY

Understanding the world in order to make choices in full awareness of the consequences; preparing yourself intellectually for the exercise of authority: the commander must always pay attention to the need for responsibility inherent to the role of commanding others.

L BIOGRAPHIES

LES AUTEURS

■ Yann ANDRÉTAN

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Maxime AZAN

L'ingénieur en chef Maxime Azan est aujourd'hui responsable du pôle patrimoine architectural et urbain du centre d'expertise du service d'infrastructure de la défense (SID). Officier breveté, il est diplômé du Centre des hautes études de Chaillot, qui forme les architectes du patrimoine, et membre de commissions « Monuments historiques » (Qualibat et Culture/Défense). Après avoir exercé sa profession d'architecte quelques années dans le privé, il a été recruté par concours sur titres au sein du Service des travaux maritimes. Affecté successivement à Brest, Dakar, Toulon et Versailles, il a participé à plus de quatre-vingt-dix projets dans des domaines très variés (bâtiments techniques, bureaux, casernements, équipements sportifs, restaurants, *data centers*, édifices patrimoniaux...). Il a également conseillé le commandement dans l'établissement d'études de faisabilité, de programmes et de schémas directeurs, dont celui de l'organisation spatiale des travaux en vue de l'opération à enjeu majeur d'ATM2 du porte-avions *Charles-de-Gaulle*.

■ Pauline BLISTÈNE

Pauline Blistène est doctorante en philosophie à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne (ISJPS/PhiCo). Ses recherches portent sur les fictions d'espionnage dans les contextes démocratiques et s'appuient, outre une approche théorique, sur des entretiens avec les acteurs du divertissement (scénaristes, *showrunners*) et les professionnels du renseignement aux États-Unis et en France. Ses travaux ont été publiés dans les revues *TV/Series*, *A contrario. Esprit, Intelligence and National Security*, ainsi que dans plusieurs ouvrages collectifs. Elle a dirigé entre 2016 et 2017 le projet Terrorisme et séries TV en démocratie (TESDEM) financé par le CNRS dans le cadre de l'appel à projets « attentats-recherche ». Elle est membre du groupe de travail Renseignement au sein de l'Association pour les études sur la guerre et la sécurité (AEGES).

■ Philippe BODET

Réalisateur, Philippe Bodet a effectué de nombreux reportages et documentaires « en immersion », en particulier au sein des forces armées. Il est notamment l'auteur de *Le Soldat et la Mort* (2016) et de *L'École de guerre, l'école des chefs* (2017). Il est auditeur libre de la 26^e promotion de l'École de guerre.

■ Benjamin BRUNET

Officier de la Légion étrangère, le lieutenant-colonel Benjamin Brunet est issu de la promotion « Général de Galbert » (2005-2006) de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr. Il a servi au 2^e régiment étranger de parachutistes, comme instructeur à Saint-Cyr et en administration centrale. Il a été déployé en mission en Afrique à plusieurs reprises, dans le Pacifique Sud et au Moyen-Orient. Stagiaire de la 26^e promotion de l'École de guerre, il est aujourd'hui affecté à l'état-major de l'armée de terre.

■ Patrick CLERVOY

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Bénédicte CHÉRON

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Jean-Luc COTARD

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Brice ERBLAND

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Emmanuelle FLAMENT-GUELFUCCI

Conservateur général du patrimoine, Emmanuelle Flament-Guelfucci est diplômée de l'École nationale des Chartes et de l'École normale du patrimoine. Elle a été successivement responsable de l'enseignement supérieur à la direction de la musique et de la danse du ministère de la Culture (1993-1996), chef du service des archives et de l'information documentaire à la présidence de la République (1996-2008), puis directrice de la bibliothèque et des archives du Conseil d'État (2008-2018). En collaboration avec les Archives nationales, elle a codirigé un *Guide de recherche dans les archives du Conseil d'État* (La Documentation française, 2018). Depuis le 1^{er} mai 2018, elle est chef du pôle de conservation et de valorisation des archives de l'ECPAD.

■ Émilien FREY

Né en Gironde en 1981, le commandant Émilien Frey est officier de carrière dans l'armée de terre et a terminé son temps de commandement d'unité élémentaire. Plusieurs fois projeté en opérations extérieures, il est aujourd'hui officier adjoint à l'instruction aux Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan. Diplômé en administration économique et sociale, il est titulaire d'une maîtrise d'histoire de la Sorbonne. Il est l'auteur de *L'Invention politique de l'événement. Bonaparte, l'Égypte, Napoléon* (Dacres éditions, 2016) et de *Commeatus et Praesidio. La logistique de combat* (Dacres éditions, 2017).

■ Évelyne GAYME

Professeur agrégée d'histoire-géographie, membre de la Commission française d'histoire militaire (CFHM), Évelyne Gayme a soutenu une thèse de doctorat en 2002 à l'université Paris-X-Nanterre sous la direction de Jean-Jacques Becker sur « L'Image des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale, 1940-2000 ». Elle a publié *Les Prisonniers de guerre français. Enjeux militaires et stratégiques (1914-1918 et 1940-1945)* (Economica, 2011) et, dans *Inflexions*, « La politique de la Relève et l'image des prisonniers de guerre » (n° 21), « Les OFLAGS, centres intellectuels » (n° 29) et « Les mémoires de la captivité » (n° 40). À paraître : *Prisonniers de guerre. Vivre la captivité de 1940 à nos jours* (Imago, automne 2019).

■ Isabelle GOUGENHEIM

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Alexander JÜNEMANN

Officier de l'armée de l'air allemande, le lieutenant-colonel Alexander Jünenmann a d'abord fait des études en sciences politiques et de l'État (université des forces armées allemandes, Munich), avant de se spécialiser dans la défense sol-air et d'effectuer une deuxième partie de carrière à l'état-major de l'armée de l'air à Berlin, dans un département dédié à la préparation de l'avenir et aux relations internationales, puis d'intégrer l'École de guerre allemande durant deux années à Hambourg, et de rejoindre l'École de guerre française à Paris (2018-2019). Il sert aujourd'hui de nouveau à l'état-major de l'armée de l'air à Berlin dans un département dédié à la préparation de l'avenir. Il s'est toujours intéressé à l'histoire en général, et en particulier à l'histoire allemande du XX^e siècle.

■ Gabriel LE BOMIN

Après une formation à l'école Ipotesi Cinéma de Bologne, Gabriel Le Bomin a intégré le Service cinématographique des armées, où il a réalisé plusieurs documentaires sur les Première et Seconde guerres mondiales, la guerre d'Indochine, la guerre d'Algérie et l'opération Turquoise au Rwanda. Une thématique guerrière qui jalonne toute sa filmographie. Auteur de documentaires, de courts et de longs métrages, on lui doit notamment *Les Fragments d'Antonin* (2006) sur les blessés psychiques de la Grande Guerre, *Guerre d'Algérie, la déchirure* (2012) ou *Nos Patriotes* (2017) inspiré de l'histoire d'Addi Bâ, un tireur sénégalais engagé dans la Résistance dès 1940. Au moment de la parution de ce numéro, Gabriel Le Bomin achève le tournage de *Libres*, un film sur le général de Gaulle et sa femme en 1940 avec Lambert Wilson et Isabelle Carré dans les rôles principaux.

■ Jean MICHELIN

Voir rubrique « comité de rédaction »

■ Pauline ROCAFULL

Diplômée de l'Institut d'études politiques de Toulouse et du CELSA, Pauline Rocafull est scénariste de fictions et de docu-fictions. *Une femme à abattre* (2008) a reçu le prix du meilleur scénario au Festival de la fiction TV de La Rochelle. En 2010, elle a participé à l'écriture du *Piège afghan*. Présidente de la Guilde française des scénaristes, elle a signé en 2017 un accord avec le ministère des Armées dont l'objet est de favoriser le développement de scénarios traitant de la défense.

■ Philippe ROUSSELOT

Ancien officier de l'armée de l'air (1982-1994), conseiller maître à la Cour des comptes, docteur en histoire de l'université Aix-Marseille, Philippe Rousselot préside Hestia Expertise, plateforme de recherche dont le projet est de lier les sciences humaines et sociales aux questions de sécurité globale, de renseignement et de suivi des crises. Ses travaux actuels portent sur la guerre spéciale et le renseignement.

■ Elie TENENBAUM

Élie Tenenbaum est chercheur au Centre des études de sécurité de l'IFRI où il coordonne le laboratoire de recherche sur la Défense. Agrégé et docteur en histoire, diplômé de Sciences-Po, il a été *Visiting Fellow* à

l'université de Columbia. Il a également enseigné la sécurité internationale à Sciences-Po et l'histoire des relations internationales à l'université de Lorraine. Ses travaux portent notamment sur les questions de guérilla et de guerre irrégulière, ainsi que sur la problématique des interventions militaires et des opérations extérieures. Il est l'auteur de plusieurs articles et ouvrages d'histoire et de stratégie. Le plus récent : *Partisans et Centurions. Une histoire de la guerre irrégulière au XX^e siècle* (Perrin, 2018).

■ Philippe TORRETON

Pensionnaire de la Comédie française en 1990, puis sociétaire en 1994, Philippe Torreton quitte la troupe en 2000. Après avoir joué, entre autres, Bellair (soldat français pendant la guerre de Corée) dans *Les Coréens* de Michel Vinaver, Scapin, Tartuffe, il devient Conan en 1996, pour lequel il remporte le César du meilleur acteur en 1997, joue dans *Les Rois maudits* pour France 2, puis est Cyrano en 2012-2014, pour lequel il remporte un Molière. En 2014, il publie *Mémé*, un livre sur sa grand-mère, puis en 2018 son premier roman, *Jacques à la guerre*, inspiré de la vie de son père. Il a joué *Roch*, lors de la saison 2018-2019 dans la pièce de Fabrice Melquiot, *J'ai pris mon père sur mes épaules*, et est Galilée dans *La Vie de Galilée* de Brecht en septembre 2019 à la Scala de Paris. Il a également été conseiller de Paris, élu dans le IX^e arrondissement de la capitale.

■ Yves TROTIGNON

Yves Trotignon, diplômé d'histoire contemporaine, ancien cadre de la DGSE et ancien diplomate, enseigne aujourd'hui à Sciences Po et intervient régulièrement à l'École nationale supérieure des officiers de sapeurs-pompiers (ENSOP) et à l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS). Il est l'auteur de *Politique du secret. Regards sur Le Bureau des légendes* (PUF, 2018) et a notamment contribué au *Dictionnaire de la guerre et de la paix* (PUF, 2017).

■ Olivier-René VEILLON

Philosophe de formation, ancien élève de l'École normale supérieure, Olivier-René Veillon est l'auteur d'une trilogie, *Le Cinéma américain*, publiée aux éditions du Seuil, d'essais sur la peinture et d'œuvres de fiction. Il a participé à la création d'Arte, dont il a été le directeur du développement, avant de se consacrer à la production audiovisuelle et cinématographique au sein de diverses sociétés dont MK2, dont il a été directeur général adjoint avant de diriger la Commission du film d'Île-de-France et de mettre en place en 2017, à la demande du ministère des Armées, la Mission cinéma en charge de renforcer la place des armées dans la production audiovisuelle et cinématographique française.

■ Olivier WIEVIORKA

Professeur des universités à l'École normale supérieure de Paris-Saclay, Olivier Wiewiora est un historien spécialiste de la Seconde Guerre mondiale et en particulier de la Résistance. Il a été rédacteur en chef de *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* de 2004 à 2014 et est membre du comité de rédaction de *L'Histoire*. Il a récemment publié *Une histoire de la résistance européenne, 1940-1945* (Perrin, 2017, prix du livre d'histoire de l'Europe 2018) et codirigé avec Hervé Drévillon *L'Histoire militaire de la France* (Perrin/ministère des Armées, 2018).

LE COMITÉ DE RÉDACTION

■ Yann ANDRUÉTAN

Issu de l'ESSA Lyon-Bron, le médecin en chef Yann Andruétan a servi trois ans au 1^{er} régiment de tirailleurs d'Épinal, avec lequel il a effectué deux missions au Kosovo en 2000 et 2002. Il a ensuite rejoint l'HIA Desgenettes afin d'effectuer l'assistantat de psychiatrie. En 2008, il est affecté à l'HIA Sainte-Anne de Toulon comme médecin-chef adjoint du service de psychiatrie. En 2009, il a effectué un séjour en Afghanistan. Il est aujourd'hui chef du service psychologique de la Marine. Il est aussi titulaire d'un master 2 en anthropologie.

■ Jean ASSIER-ANDRIEU

Né en 1982, le commissaire principal Jean Assier-Andrieu entre à l'École militaire supérieure d'administration et de management (EMSAM) de l'armée de terre en 2006 (promotion « Intendant général Baily »), après des études de droit à la faculté de Montpellier. Il a principalement servi au sein d'unités parachutistes, en tant que directeur administratif et financier du 2^e régiment étranger de parachutistes, puis au sein de l'état-major tactique du 2^e régiment de parachutistes d'infanterie de marine. Avec ces unités, il a participé à des engagements opérationnels (Afghanistan) et à des missions de coopération internationale. Il occupe de 2013 à 2016 le poste de chef du bureau finances de la direction du commissariat d'outre-mer de La Réunion-Mayotte, avant de rejoindre la direction des affaires financières du ministère des Armées en tant que chef de section synthèse. Il intègre la 26^e promotion de l'École de guerre en 2018.

■ John Christopher BARRY

Né à New York, diplômé d'histoire et de sciences politiques aux États-Unis (UCLA et NYU), de philosophie et de sociologie de la défense et d'études stratégiques en France (Paris-X et EHESS), John Christopher Barry a co animé durant plusieurs années un séminaire de recherche intitulé « La globalisation sécuritaire » à l'EHESS. Il est aujourd'hui chargé de cours à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr Coëtquidan. Il publie régulièrement dans *Les Temps modernes*, *Inflexions*, les *Études de l'IRSEM* et *Global Society*.

■ Monique CASTILLO

Diplômée de l'Institut d'études politiques de Paris, agrégée de philosophie et docteur d'Etat, Monique Castillo est professeure émérite de l'université de Paris-XII. Ses principaux travaux portent sur la philosophie moderne et sur les questions contemporaines d'éthique et de politique. Elle a notamment publié *La Paix* (Hatier, 1997), *L'Europe de Kant* (Privat, 2001), *La Citoyenneté en question* (Ellipses, 2002), *Moralité et politique des droits de l'homme* (Olms, 2003), *Connaitre la guerre et penser la paix* (Kimé, 2005), *Éthique du rapport au langage* (L'Harmattan, 2007), *Qu'est-ce qu'être européen ?* (Cercle Condorcet d'Auxerre, 2012) et *Faire renaissance. Une éthique publique pour demain* (Vrin, 2016). Elle a fait partie en 2001-2002 d'un groupe de recherche (CHEAR-DGA) sur la gestion des crises.

■ Bénédicte CHÉRON

Bénédicte Chéron est historienne. Elle a fait sa thèse sur le cinéma de Pierre Schoendoerffer, soutenue à la Sorbonne (Paris IV) en 2012, et a publié *Pierre Schoendoerffer* (CNRS Éditions) en 2012, réédité en collection de poche (Biblis) en 2015. Chercheur partenaire

au SIRICE (UMR 8138), qualifiée aux fonctions de maître de conférences et enseignante à l'Institut catholique de Paris, elle mène ses recherches sur le traitement médiatique du fait militaire français (médias d'information, reportage, documentaire et fiction) et sur les relations armées-société. Elle fait régulièrement bénéficier de son expertise des organismes dépendant du ministère des Armées. Elle a aussi publié « L'Image des militaires français à la télévision, 2001-2011 » (IRSEM, 2012), ainsi que de nombreux articles et chapitres d'ouvrages collectifs sur ses sujets de recherche. *Le Soldat méconnu. Les Français et leurs armées : état des lieux* est paru à l'automne 2018, chez Armand Colin.

■ Patrick CLERVOY

Élève au collège militaire de Saint-Cyr-l'École puis à l'École du service de santé des armées de Bordeaux, le docteur Patrick Clervoy a été médecin d'unité pendant quatre années au profit de régiments de la 9^e division d'infanterie de marine. Il a participé à plusieurs opérations qui l'ont amené à intervenir sur des théâtres extérieurs en Afrique centrale, en Guyane, en ex-Yougoslavie, en Afghanistan, au Mali, au Burkina Faso et au Niger. Il est professeur de médecine à l'École du Val-de-Grâce et fut, de 2010 à 2015, titulaire de la chaire de psychiatrie et de psychologie clinique appliquée aux armées. Il est l'auteur de publications sur les thèmes du soutien psychologique des forces – *Les Psy en intervention* (Doin, 2009) – et de la prise en charge des vétérans – *Le Syndrome de Lazare. Traumatisme psychique et destinée* (Albin Michel, 2007), *Dix semaines à Kaboul. Chroniques d'un médecin militaire* (Steinkis, 2012). Il a récemment fait paraître *L'Effet Lucifer. Des bourreaux ordinaires* (CNRS éditions, 2013), *Traumatismes et blessures psychiques* (Lavoisier Médecine, 2016) et *Les Pouvoirs de l'esprit sur le corps* (Odile Jacob, 2018).

■ Jean-Luc COTARD

Saint-cyrien ayant servi dans l'arme du génie, le colonel Jean-Luc Cotard a choisi de se spécialiser dans la communication après avoir servi en unité opérationnelle et participé à la formation directe de saint-cyriens et d'officiers en général. Il est titulaire d'une maîtrise d'histoire contemporaine, d'un DESS de techniques de l'information et du journalisme, et a réfléchi, dans le cadre d'un diplôme universitaire à l'Institut français de la presse, aux relations entre les hommes politiques et les militaires de 1898 à 1999. Il a publié des articles qui ont trait à son expérience dans les revues *Histoire et défense*, *Vauban et Agir*. Il a servi en Bosnie en 1992-1993, au Kosovo en 2001 (Mitrovica) et 2008 (Pristina), ainsi qu'en Côte d'Ivoire en 2005-2006. Après avoir eu des responsabilités au SIRPA-Terre, il a conseillé le général commandant la région terre Nord-Est. Il a choisi de quitter l'uniforme en 2010, pour créer son entreprise de communication spécialisée dans la communication de crise.

■ Catherine DURANDIN

Catherine Durandin est historienne et écrivain. Après de nombreux ouvrages consacrés à la France, aux relations euro-atlantiques et à la Roumanie, elle s'oriente vers une recherche portant sur la mémoire des Français et leur relation à la guerre, avec un roman, *Douce France* (Le Fantoscope, 2012), puis *Le Déclin de l'armée française* (François Bourin, 2013). Elle a récemment publié *Ismène. Point* (Dacres Éditions, 2015) et *La Guerre froide* (PUF), « Que sais-je ?, 2016).

■ Benoît DURIEUX

Né en 1965, Benoît Durieux est officier d'active dans l'armée de terre. Saint-cyrien, diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris et de l'université de Georgetown (États-Unis), il a effectué l'essentiel de sa carrière au sein de la Légion étrangère, avec laquelle il a participé à plusieurs opérations dans les Balkans (1995 et 1996) et en Afrique (Somalie 1993). Après un passage à l'état-major des armées, il a été chef de corps du 2^e régiment étranger d'infanterie jusqu'à l'été 2010. Ancien auditeur au Centre des hautes études militaires (CHEM), puis adjoint « terre » au cabinet militaire du ministre de la Défense, puis directeur du CHEM, le général Durieux a commandé la 6^e brigade légère blindée basée à Nîmes avant d'être nommé chef du cabinet militaire du Premier ministre en juillet 2017. Docteur en histoire, il est l'auteur de *Relire De la guerre de Clausewitz* (Economica, 2005), une étude sur l'actualité de la pensée du penseur militaire allemand. Pour cet ouvrage, il a reçu le prix l'Épée et La Plume. Récemment paru sous sa direction : *La Guerre par ceux qui la font. Stratégie et incertitude* (Éditions du Rocher, 2016) et le *Dictionnaire de la guerre et de la paix* (PUF, 2017).

■ Brice ERBLAND

Né en 1980, le lieutenant-colonel Brice Erblard est un officier saint-cyrien qui a effectué son début de carrière au sein de l'aviation légère de l'armée de terre (ALAT). Chef de patrouille et commandant d'unité d'hélicoptères de combat *Tigre* et *Gazelle*, il a été engagé plusieurs fois dans la corne de l'Afrique, en Afghanistan et en Libye. Il a ensuite servi au cabinet du ministre de la Défense, avant de rejoindre l'École militaire pour sa scolarité de l'École de guerre. Le commandant Erblard vient de terminer sa formation d'ingénieur d'essais en vol à l'École du personnel navigant d'essais et de réception (EPNER) à Istres. Affecté au cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre en mobilité extérieure à l'audit de la SNCF en 2018, il est aujourd'hui chef BOI au 1^{er} RHC. Il a publié en 2013 un livre de témoignages et de réflexions sur ses opérations, intitulé *Dans les griffes du Tigre* (Les Belles Lettres), qui a reçu le prix l'Épée et la Plume, le prix spécial de la Saint-Cyrienne et la mention spéciale du prix Erwan Bergot, et « *Robots tueurs* ». *Que seront les soldats de demain ?* (Armand Colin, 2018).

■ Hugues ESQUERRE

Saint-Cyrien, breveté de l'École de guerre, Hugues Esquerre a servi vingt ans dans les troupes de marine jusqu'au grade de lieutenant-colonel. Ancien auditeur de la 10^e promotion du Cycle des hautes études pour le développement économique (CHEDE), il est aujourd'hui inspecteur des finances. Sociétaire de l'association des écrivains combattants, il est l'auteur de *La société créole au travers de sa littérature* (SdE éditions, 2005), *Replacer l'armée dans la nation* (Economica, 2012) et *Dans la tête des insurgés* (éditions du Rocher, 2013), ouvrage pour lequel il a reçu en 2015 le prix l'Épée et la Plume, et *Quand les finances désarment la France* (Economica, 2015).

■ Isabelle GOUGENHEIM

Diplômée de Sciences Po Paris, ancienne élève de l'ENA (promotion Solidarité), Isabelle Gougenheim a travaillé durant plus de vingt ans dans l'audiovisuel public, au CSA puis à France 3, puis a dirigé l'ECPAD, centre des archives et de production audiovisuelle du ministère de la Défense pendant six ans. Auditrice de l'IHEDN, présidente de la

53^e session nationale, membre du bureau de l'AAIHEDN, elle a également travaillé dans la coopération internationale et la gestion des crises (SGDN et ministère des Affaires étrangères). Après avoir été en charge pendant trois ans de la promotion des femmes dans l'activité économique et les nouvelles technologies au ministère du Droit des femmes, elle a travaillé dans les structures en charge des politiques publiques de l'économie sociale et solidaire (ESS), au sein de la direction générale du Trésor du ministère des Finances et au ministère de la Transition écologique et solidaire. Elle est aujourd'hui administratrice générale au secrétariat général du ministère des Finances. Possédant de longue date un fort engagement associatif bénévole, elle a été élue en 2013 à la présidence d'IDEAS.

■ Frédéric GOUT

Entré à l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1988, breveté de l'enseignement militaire supérieur, le général de brigade Gout a passé la majeure partie de sa carrière au sein de l'aviation légère de l'armée de terre (ALAT). A l'issue d'une mobilité externe au ministère des Affaires étrangères et d'un poste au sein du cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre, il prend le commandement du 5^e régiment d'hélicoptères de combat de 2011 à 2013. Il est ensuite auditeur de la 63^e session du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de la 66^e session de l'Institut des hautes études de défense nationale (IHEDN), puis assistant spécial du président du Comité militaire de l'OTAN à Bruxelles. Après deux années à l'état-major des armées, il commande aujourd'hui la 4^e brigade aéromobile. Il a publié *Libérez Tombouctou ! Journal de guerre au Mali* (Tallandier, 2015).

■ Michel GOYA

Issu du corps des sous-officiers, Michel Goya a été officier dans l'infanterie de marine de 1990 à 2014. Après dix ans d'expérience opérationnelle, il suit, en 2001, une scolarité au sein de l'Enseignement militaire supérieure scientifique et technique puis, il intègre, en 2003, le Collège interarmées de défense. Officier au Centre de doctrine d'emploi des forces terrestres (CDEF), il est assistant militaire du chef d'état-major des armées de 2007 à 2009. Il a dirigé ensuite le domaine « Nouveaux Conflits » au sein de l'Institut de recherche stratégique de l'École militaire (IRSEM) puis le bureau recherche du CDEF, avant de quitter l'institution pour se consacrer à l'enseignement et à l'écriture. Titulaire d'un doctorat d'histoire, le colonel Goya est l'auteur de *Res Militaris. De l'emploi des forces armées au XX^e siècle* (Economica, 2010), d'*Irak. Les armées du chaos* (Economica, 2008), de *La Chair et l'Acier invention de la guerre moderne, 1914-1918* (Tallandier, 2004, rééd., 2014), sur la transformation tactique de l'armée française de 1871 à 1918, de *Sous le feu. La mort comme hypothèse de travail* (Tallandier, 2014, rééd. 2019) et *Israël contre Hezbollah. Chronique d'une défaite annoncée 12 juillet-14 août 2006* (avec Marc-Antoine Brillant, Éditions du Rocher, 2014). Il a obtenu trois fois le prix de l'Épaulette, le prix Sabatier de l'Enseignement militaire supérieur scientifique et technique, le prix d'histoire militaire du Centre d'études d'histoire de la Défense et le prix Edmond Fréville de l'Académie des sciences morales et politiques. Son dernier ouvrage *Les Vainqueurs. Comment la France a gagné la Grande Guerre* est paru aux éditions Tallandier en août 2018.

■ Rémy HÉMEZ

Né en 1980, le lieutenant-colonel Rémy Hémez est officier de carrière dans l'armée de terre. Saint-cyrien, il appartient à l'arme du génie où il a servi comme lieutenant et capitaine au 3^e régiment du génie. Il a été engagé en opérations extérieures en Côte d'Ivoire et au Liban. Il a ensuite servi à l'état-major de force n° 1 et a suivi la scolarité de l'École de guerre (2013-2014). De 2015 à 2017, il a été détaché en tant que chercheur au sein du Laboratoire de recherche sur la défense (LRD) de l'Institut français des relations internationales (IFRI). Il sert de nouveau au 3^e régiment du génie depuis l'été 2018. Il est l'auteur de nombreux articles et études portant sur la stratégie, la tactique, l'histoire militaire et la Corée du Sud.

■ Armel HUET

Professeur émérite de l'université Rennes-II, Armel Huet a fondé le Laboratoire de recherches et d'études socio-logiques (LARES) et le Laboratoire d'anthropologie et de sociologie (LAS) qu'il a dirigé respectivement pendant quarante ans et quinze ans. Il est aujourd'hui le directeur honoraire. Outre un master de recherche sociologique, il a également créé des formations professionnelles, dont un master de maîtrise d'ouvrage urbaine et immobilière ; il a dirigé le comité professionnel de sociologie de l'Association internationale des sociologues de langue française (AISLF). Armel Huet a développé dans son laboratoire plusieurs champs de recherche sur la ville, les politiques publiques, le travail social, les nouvelles technologies, le sport, les loisirs et les questions militaires. Il a créé des coopérations avec des institutions concernées par ces différents champs, notamment avec les Écoles militaires de Coëtquidan. Ces dernières années, il a concentré ses travaux sur le lien social. Il a d'ailleurs réalisé à la demande de l'État-major de l'armée de terre, une recherche sur la spécificité du lien social dans l'armée de terre.

■ Haïm KORSIA

À sa sortie du séminaire israélite de France et après avoir obtenu son diplôme rabbinique en mars 1986, Haïm Korsia termine son parcours universitaire par un DEA à l'École pratique des hautes études en 2003. Jusqu'en 2004, il a été directeur de cabinet du grand rabbin de France. Le grand rabbin Haïm Korsia est aumônier en chef des armées, aumônier en chef de l'Armée de l'air, membre du comité consultatif national d'éthique, membre du comité du patrimoine culturel au ministère de la Culture, administrateur national du Souvenir français et secrétaire général de l'Association du rabbinate français. En juin 2014, il est élu grand rabbin de France et le 15 décembre de la même année à l'Académie des sciences morales et politiques. Derniers ouvrages parus : *Gardien de mes frères, Jacob Kaplan* (Édition Pro-Arte, 2006), *À corps et à Toi* (Actes Sud, 2006), *Être juif et français : Jacob Kaplan, le rabbin de la République* (Éditions privé, 2005), *Les Enfants d'Abraham. Un chrétien, un juif et un musulman dialoguent* (avec Alain Maillard de La Morandais et Malek Chebel, Presses de la Renaissance, 2011).

■ François LECOINTRE

Né en 1962, François Lecointre est officier de carrière dans l'armée de terre. Saint-cyrien, il appartient à l'arme des Troupes de marines où il a servi comme lieutenant et capitaine au 3^e régiment d'infanterie de marine et au 5^e régiment inter-armes d'Outre-mer. Il a été engagé en Irak lors de la première guerre du Golfe (1991), en Somalie

(1992), en République de Djibouti dans le cadre de l'opération Iksoutir (1991-1993), au Rwanda dans le cadre de l'opération Turquoise (1994) ainsi qu'à Sarajevo (1995), et a ensuite servi à l'état-major de l'armée de terre, au sein du bureau de conception des systèmes de forces. Il a commandé le 3^e régiment d'infanterie de marine stationné à Vannes et à ce titre le groupe tactique interarmes 2 (GTIA2) en République de Côte d'Ivoire d'octobre 2006 à février 2007. Ancien auditeur puis directeur de la formation au Centre des hautes études militaires (CHEM), il a été jusqu'à l'été 2011 adjoint « terre » au cabinet militaire du ministre de la Défense, puis a commandé la 9^e brigade d'infanterie de marine jusqu'à l'été 2013. Officier général synthèse à l'État-major de l'armée de terre jusqu'au 31 juillet 2014 puis sous-chef d'état-major « performance et synthèse » à l'EMAT et chef du cabinet militaire du Premier ministre, le général d'armée Lecointre est actuellement chef d'état-major des armées (CEMA).

■ Éric LETONTURIER

Après des études en histoire, en sociologie et en philosophie, Éric Letonturier est actuellement maître de conférences en sociologie à l'université Paris-Descartes-Sorbonne et chercheur au Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS/UMR 8070). Il a été responsable du RT8 (sociologie du milieu militaire) à l'Association française de sociologie (AFS) et chargé de mission auprès du chef d'état-major de l'armée de terre (2001-2003). Il est par ailleurs responsable chez CNRS Éditions des collections « Les Essentiels d'Hermès » et « CNRS communication ». Ses travaux portent sur les articulations existant entre les dimensions culturelles et organisationnelles au sein de l'institution militaire, mais également, de façon pluridisciplinaire, sur la communication, notamment sur le concept de réseau. Dernier ouvrage paru : *Guerre, armées et communication* (CNRS Éditions, 2017).

■ Thierry MARCHAND

Diplômé de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1987 (promotion « Général Monclar »), Thierry Marchand choisit de servir dans l'infanterie. À l'issue de sa scolarité, il rejoint la Légion étrangère au 2^e régiment étranger d'infanterie (REI) de Nîmes. Il est engagé en République centrafricaine (EFAO) en 1989 et en Guyane en 1990. Il participe à l'opération Daguet en Arabie Saoudite et en Irak (septembre 1990-avril 1991) à l'opération Iksoutir en République de Djibouti puis est engagé par deux fois en Somalie (Opération Restore Hope en 1992 puis ONUSOM II en 1993). Il est engagé en opération à quatre reprises au cours de son temps de commandement (opération Épervier en 1994, de la Force de réaction rapide en Bosnie en 1995, Gabon et République centrafricaine – opération Almandin II – en 1996). Il sera engagé avec son régiment au Kosovo (KFOR) en 2003. Affecté au cabinet du ministre de la Défense entre 2003 et 2006 (cellule terre du cabinet militaire) et est promu au grade de colonel en 2005. Entre 2006 et 2008 il commande la 13^e DBLE à Djibouti. De 2008 à 2009, il est auditeur du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de l'Institut des hautes études de la défense nationale (IHEDN). Il est ensuite affecté pour une année au Centre interarmées de concepts et de doctrines (CICDE) et rejoint en 2010 la Délégation aux affaires stratégiques en qualité de sous-directeur aux questions régionales. En 2012, il est chef de la cellule relations internationales du cabinet militaire du ministre de la Défense. Nommé général de brigade le 1^{er} août 2014, puis général de division le 1^{er} avril 2018, il

a été en charge du recrutement au sein de la Direction des ressources humaines de l'armée de terre puis il a pris le commandement des forces armées en Nouvelle-Calédonie jusqu'à l'été 2018. Actuellement, il est chargé de mission auprès du chef d'état-major de l'armée de terre.

► Jean-Philippe MARGUERON

À sa sortie de l'École spéciale militaire de Saint-Cyr en 1978, le général Margueron choisit l'artillerie antiaérienne. Il y occupe tous les grades et sert tour à tour en métropole, à l'outre-mer et en opérations extérieures. Promu colonel en 1997, il commande le 54^e régiment d'artillerie stationné à Hyères, avant d'être responsable du recrutement pour la région parisienne et l'outre-mer au tout début de la professionnalisation des armées. Auditeur de l'Institut des hautes études de la Défense nationale en 2001, il est ensuite conseiller militaire au cabinet du ministre de la Défense durant trois ans avant de commander, comme officier général, la 7^e brigade blindée de Besançon, tant en métropole qu'en opérations extérieures. Chef de cabinet du chef d'état-major de l'armée de Terre jusqu'en 2008, il est promu général inspecteur de la fonction personnelle, avant d'être nommé major général de l'armée de Terre, en charge notamment de la conduite des restructurations de 2010 à 2014. Général d'armée, inspecteur général des armées auprès du ministre de la Défense en 2015, il a aujourd'hui rejoint la Cour des comptes comme conseiller maître en service extraordinaire. Il a été directeur de la revue de 2008 à 2015.

► Jean MICHELIN

Né en 1981, le lieutenant-colonel Jean Michelin est saint-cyrien et officier d'infanterie. Chef de section au 1^{er} régiment de tirailleurs puis commandant de compagnie au 16^e bataillon de chasseurs, il a servi en opérations au Kosovo, au Liban, en Guyane et en Afghanistan avant de rejoindre le Corps de réaction rapide-France. Après avoir effectué sa scolarité de l'École de guerre au sein de l'*US Army Command and general Staff College*, à Fort Leavenworth (Kansas), il a servi deux ans comme plume du général d'armée aérienne Denis Mercier, commandeur allié de la transformation de l'OTAN, à Norfolk (Virginie). Depuis l'été 2018, il a rejoint le pôle rayonnement de l'armée de terre, à Paris. En 2017, il a publié *Jonquille* aux éditions Gallimard, récit en forme de galerie de portraits de son expérience de commandant de compagnie en Afghanistan, ouvrage qui a reçu le Prix des cadets en juillet 2018.

► Hervé PIERRE

Né en 1972, Hervé Pierre est officier d'active dans l'armée de terre. Saint-cyrien, breveté de l'enseignement militaire supérieur, il a suivi aux États-Unis la scolarité de l'*US Marines Command and Staff College* en 2008-2009. Titulaire de diplômes d'études supérieures en histoire (Sorbonne), en philosophie (Nanterre) et en science politique (IEP de Paris), il est l'auteur de deux ouvrages, *L'Intervention militaire française au Moyen-Orient 1916-1919* (Éd. des Écrivains, 2001) et *Le Hezbollah, un acteur incontournable de la scène internationale*? (L'Harmattan, 2009). Ayant effectué l'essentiel de sa carrière dans l'infanterie de marine, il a servi sur de nombreux théâtres d'opérations, notamment en Afghanistan (Kapisa en 2009, Helmand en 2011), et a été officier rédacteur des interventions du général major général de l'armée de terre. De 2013 à 2015, il a commandé le 3^e régiment d'infanterie de marine (Vannes) avec lequel il a été engagé, à la tête du groupement tactique interarmes « Korrigan », au Mali (2013) puis en

République de Centrafrique (2014). Après avoir dirigé la cellule stratégique politique du cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre de 2015 à 2017, le colonel Hervé Pierre était auditeur du Centre des hautes études militaires (CHEM) et de l'Institut des hautes études de la défense nationale (IHEDN) avant d'être affecté dans l'administration centrale en juillet 2018.

► Emmanuelle RIOUX

Historienne, auteur de différentes publications sur les zalous pendant la Seconde Guerre mondiale, Emmanuelle Rioux travaille dans l'édition depuis 1990. Elle a été secrétaire de rédaction à la revue *L'Histoire*, directrice de collection « *Curriculum* » chez Liana Levi et responsable éditoriale à l'*Encyclopædia Universalis*. Elle a également mis son savoir faire au service de la Mission pour le bicentenaire de la Révolution française, du Festival international du film d'histoire de Pessac, de l'Association pour la célébration du deuxième centenaire du Conseil d'État et des Rendez-vous de l'histoire de Blois. Elle est aujourd'hui chargée de mission auprès du général chef d'état-major de l'armée de terre, directrice de la rédaction et rédactrice en chef de la revue *Inflexions. Civils et militaires : pouvoir dire*.

► Guillaume ROY

Né en 1980, le lieutenant-colonel Guillaume Roy entre à Saint-Cyr en 1998. Après une première partie de carrière dans l'arme du génie marquée par plusieurs engagements en opérations extérieures et couronnée par le commandement d'une unité de combat au sein de la Légion étrangère, il retrouve en 2010 les écoles de Coëtquidan pour y former de jeunes élèves officiers. Breveté de l'École de guerre en 2014, il sert trois ans au sein de la cellule stratégique politique du cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre avant de prendre à l'été 2017 les fonctions de chef du bureau opérations et instruction du 2^e régiment étranger du génie (REG). Il est aujourd'hui affecté au cabinet du chef d'état-major de l'armée de terre, en mobilité extérieure.

► François SCHEER

Né en 1934 à Strasbourg, François Scheer est diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, licencié en droit, titulaire de trois DESS (droit public, économie politique et science politique) et ancien élève de l'École nationale d'administration (1960-1962). De 1962 à 1999, il alterne les postes en administration centrale et à l'étranger. Premier ambassadeur de France au Mozambique en 1976, il sera successivement directeur de cabinet du président du Parlement Européen (Simone Veil) et du ministre des Relations extérieures (Claude Cheysson), ambassadeur en Algérie, ambassadeur représentant permanent auprès des communautés européennes, secrétaire général du ministère des Affaires étrangères et ambassadeur en Allemagne. Ambassadeur de France, il a été de 1999 à 2011 conseiller international du président directeur général de Cogema, puis du président du directoire d'Areva.

► Didier SICARD

Après des études de médecine, Didier Sicard entre dans la filière des hôpitaux de Paris : externat, internat, clinicat, nomination comme praticien hospitalier. Professeur agrégé, il devient le chef de l'un des deux services de médecine interne de l'hôpital Cochin de Paris. Il créera (avec Emmanuel Hirsch) l'Espace éthique de l'Assistance publique-Hôpitaux de Paris. Par décret du président

Jacques Chirac, il succède en 1999 à Jean-Pierre Changeux (qui avait lui-même succédé à Jean Bernard) à la tête du Comité consultatif national d'éthique, institution qu'il préside jusqu'en février 2008 et dont il est aujourd'hui président d'honneur. Il a notamment publié *La Médecine sans le corps* (Plon, 2002), *L'Alibi éthique* (Plon, 2006) et, avec Georges Vigarello, *Aux origines de la médecine* (Fayard 2011). Depuis 2008, Didier Sicard préside le comité d'experts de l'Institut des données de santé.

■ André THIÉBLEMONT

André Thiéblemont (colonel en retraite), saint-cyrien, breveté de l'enseignement militaire supérieur scientifique et technique, titulaire des diplômes d'études approfondies de sociologie et de l'Institut d'études politiques de Paris, a servi dans la Légion étrangère, dans des régiments motorisés et dans des cabinets ministériels. Il a quitté l'armée en 1985 pour fonder une agence de communication. Depuis 1994, il se consacre entièrement à une ethnologie du militaire, axée sur les cultures militaires, leurs rapports au combat, aux mythes politiques et aux idéologies, études qu'il a engagées dès les années 1970, parallèlement à ses activités professionnelles militaires ou civiles. Chercheur sans affiliation, il a fondé Rencontres démocrates, une association qui tente de vulgariser auprès du grand public les avancées de la pensée et de la connaissance issues de la recherche. Sur le sujet militaire, il a contribué à de nombreuses revues françaises ou étrangères (*Ethnologie française*, *Armed Forces and Society*, *Le Débat...*), à des ouvrages collectifs et a notamment publié *Cultures et logiques militaires* (Paris, PUF, 1999).

■ Philippe VIAL

Philippe Vial est agrégé et docteur en histoire de l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne. À la charnière de l'histoire des relations internationales, de l'histoire militaire et de l'histoire politique, sa thèse s'intitulait «La mesure d'une influence. Les chefs militaires et la politique extérieure de la France à l'époque républicaine». Après avoir été chef de la division recherche, études et enseignement du Service historique de la Défense, il est désormais maître de conférences en histoire contemporaine à l'université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, détaché auprès de la direction de l'enseignement militaire supérieur (DEMS). Il intervient à l'École de guerre comme au Centre des hautes études militaires, dont il est le référent académique, mais aussi à Sciences-Po Paris et Rennes.

■ Julien VIANT

Après des études à l'École du service de santé des armées de Lyon-Bron et à l'université Lyon-I, le médecin en chef Julien Viant a servi comme médecin d'unité dans différentes formations militaires de la région sud-ouest entre 2004 et 2012. Il a notamment été projeté en Afghanistan en 2009 en tant que médecin chef de l'état-major de la Task Force Korrigan et du poste médical de Nijrab. Titulaire de la capacité de médecine d'urgence depuis 2006 et praticien attaché au service d'accueil des urgences du centre hospitalier de Tarbes jusqu'en 2012, il détient également une maîtrise de sciences biologiques et médicales (2002), les capacités de médecine de catastrophe (2004) et de médecine tropicale (2006), ainsi que le diplôme interuniversitaire de médecine d'urgence en montagne (2010). En 2012, nommé praticien confirmé en médecine d'armée dans la spécialité des « techniques d'état-major » (TEM), il a commencé un cursus de

formation dans cette orientation professionnelle. Il a depuis validé le master 2 en gestion publique coréalisé par l'École nationale d'administration et l'université Paris-Dauphine en 2014 et réussi le concours de praticien certifié TEM. Après avoir suivi le cursus de l'École de guerre pour l'année universitaire 2015-2016, il est aujourd'hui responsable de l'organisation et de la gestion prévisionnelle des ressources humaines à la direction centrale du Service de santé des armées (SSA).

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- L'action militaire a-t-elle un sens aujourd'hui ? n° 1, 2005
- Mutations et invariants, «soldats de la paix», soldats en guerre n° 2, 2006
- Agir et décider en situation d'exception n° 3, 2006
- Mutations et invariants, partie II n° 4, 2006
- Mutations et invariants, partie III n° 5, 2007
- Le moral et la dynamique de l'action, partie I n° 6, 2007
- Le moral et la dynamique de l'action, partie II n° 7, 2007
- Docteurs et centurions, actes de la rencontre du 10 décembre 2007 n° 8, 2008
- Les dieux et les armes n° 9, 2008
- Fait religieux et métier des armes, actes de la journée d'étude du 15 octobre 2008 n° 10, 2008
- Cultures militaires, culture du militaire n° 11, 2009
- Le corps guerrier n° 12, 2009
- Transmettre n° 13, 2010
- Guerre et opinion publique n° 14, 2010
- La judiciarisation des conflits n° 15, 2010
- Que sont les héros devenus ? n° 16, 2011
- Hommes et femmes, frères d'armes ?
- L'épreuve de la mixité n° 17, 2011
- Partir n° 18, 2011
- Le sport et la guerre n° 19, 2012
- L'armée dans l'espace public n° 20, 2012
- La réforme perpétuelle n° 21, 2012
- Courage ! n° 22, 2013
- En revenir ? n° 23, 2013
- L'autorité en question. Obéir/désobéir n° 24, 2013
- Commémorer n° 25, 2014
- Le patriotisme n° 26, 2014
- L'honneur n° 27, 2014
- L'ennemi n° 28, 2015
- Résister n° 29, 2015
- Territoire n° 30, 2015
- Violence totale n° 31, 2016
- Le soldat augmenté ? n° 32, 2016
- L'Europe contre la guerre n° 33, 2016
- Étrange étranger n° 34, 2017
- Le soldat et la mort n° 35, 2017
- L'action militaire, quel sens aujourd'hui ? n° 36, 2017
- Les enfants et la guerre n° 37, 2018
- Et le sexe ? n° 38, 2018
- Dire n° 39, 2018
- Patrimoine et identité n° 40, 2019
- L'allié n° 41, 2019

INFLEXIONS

civils et militaires : pouvoir dire

À retourner à Pollen / Difpop

81, rue Romain-Rolland 93260 LES LILAS

Bulletin d'abonnement et bon de commande

Je m'abonne à **Inflexions**

un an / 3 numéros

- France métropolitaine (TTC) **32,00 €**
- Europe* (TTC) **35,00 €**
- DOM-TOM-CTOM et RP** (HT) **33,40 €**
- Autres pays **34,20 €**
- Supplément avion **6,25 €**

* La TVA est à retrancher pour les pays n'appartenant pas à l'Union européenne et aux pays du Maghreb.

** RP (Régime particulier) : pays de la zone francophone de l'Afrique (hors Maghreb) et de l'océan Indien.

Je commande les numéros suivants d'**Inflexions**

Au prix unitaire de **13,00 €** livraison sous 48 heures

..... pour un montant de €
participation aux frais d'envoi + 4,95 €
Soit un total de €

Voici mes coordonnées

M. Mme M^{lle}

Nom : Prénom :

Profession :

Adresse :

Code postal : Ville :

Mél :

Ci-joint mon règlement de €

Par chèque bancaire ou postal
à l'ordre de : POLLLEN

Par mandat administratif (réservé aux administrations)

Par carte bancaire N° N° de contrôle

Date d'expiration : (indiquez les trois derniers chiffres situés au dos de votre carte bancaire, près de votre signature)

Date

Signature



Informatique et libertés : conformément à la loi du 6.1.1978, vous pouvez accéder aux informations vous concernant et les rectifier en écrivant au Service Promotion et Action commerciale de La Documentation française. Ces informations sont nécessaires au traitement de votre commande et peuvent être transmises à des tiers sauf si vous cochez ici

Impression
Ministère des Armées
Secrétariat général pour l'administration / SPAC Impressions
Pôle graphique de Tulle
2, rue Louis Druiolle – CS 10290 – 19007 Tulle cedex

