



Amarcord (1974) de Federico Fellini

Histoire et cinéma



Bloody Sunday (2002) de Paul Greengrass



Redacted (2007) de Brian de Palma

Au cinéma, la notion d'Histoire prend une forme ambiguë et reste difficile à définir dans son intégralité, sans compter qu'elle recouvre plusieurs milliers de films. Cette conception recouvre en effet à l'écran deux aspects qu'il faut distinguer : d'une part les événements antérieurs à l'invention du cinéma en 1895, que l'on représentait au moyen des arts classiques (peinture, sculpture, gravure, littérature) et à travers les descriptions écrites d'événements et les chroniques ; d'autre part l'Histoire postérieure à l'invention du cinéma, essentiellement celle du XX^e siècle, où les faits existent sous formes de clichés photographiques ou d'images d'actualités filmées, les rendant plus « réels » aux yeux des spectateurs.

Cette façon de considérer les événements historiques apparaît de plus en plus aujourd'hui un phénomène paradoxal : les images d'actualité, filmées au présent en 1915 et considérées comme un témoignage contemporain par le caméraman comme par le public, sont aujourd'hui du passé pour nous, donc des documents « historiques » au même titre que les archives écrites.

Au-delà de cette ambiguïté globale, qui n'est d'ailleurs pas propre au cinéma, les choses restent complexes car le concept de « film historique », dans le cinéma occidental (mais pas seulement) n'a jamais correspondu à un genre précis, défini et balisé mais peut apparaître dans la plupart des genres cinématographiques, du film de guerre au film policier en passant par la comédie musicale, le fantastique ou la comédie. La preuve en est qu'on parlera tantôt de « film d'époque » ou de « film en costumes », termes vagues et plutôt fourre-tout qui ne désignent rien de vraiment précis.

Une dernière difficulté pour appréhender le concept d'Histoire réside dans le fait que, de façon assez logique, il s'exprime différemment selon les pays et les cultures. Ainsi, il existe des types de films historiques propres à certaines nations, comme le « film de samouraï » au Japon ou encore adaptations de classiques littéraires du XIX^e siècle en France, au Royaume-Uni ou à Hollywood. On trouve également des genres historiques appartenant à une culture précise et devenus universels avec le temps, à l'image du *peplum*, film sur l'Antiquité gréco-romaine d'origine italienne et repris par le cinéma hollywoodien, et le *western*, genre américain devenu italien dans les années soixante avant de redevenir américain dans les années soixante-dix et quatre-vingt.

A défaut de proposer une définition générale des films mettant en scène le passé, proche ou lointain, essayons plutôt de constater certaines tendances principales telles qu'elles coexistent dans ce type de films depuis la création du cinéma. Quatre d'entre elles semblent essentielles : la vision de l'histoire sous l'angle de la « reconstitution », son usage comme « décor » et comme « métaphore », enfin la notion plus récente de « relativisme historique », qui agite les films en rapport avec l'Histoire depuis une cinquantaine d'années.

L'HISTOIRE COMME RECONSTITUTION.

Dès l'époque du muet, le cinéma films des reconstitutions en costumes de grands événements historiques passés : en France, c'est la mode des « films d'art » comme *L'Assassinat du Duc de Guise* (1897) de Georges Hatot. Quelques années plus tard, aux Etats-Unis, l'un des pionniers du cinéma hollywoodien, D.W. Griffith, consacre certains de ses films les plus importants à l'histoire récente de son pays (*Naissance d'une nation* [1915]) puis à l'Histoire de manière plus générale avec *Intolérance* en 1916. A cette époque, la reconstitution historique n'est pas encore investi par l'esprit documentaire et transpose souvent à l'écran la représentation traditionnelle des événements historiques transmise par la peinture, la gravure ou le théâtre, avec ce que cela suppose de dramatisation codée.

Dès les années 20, la reconstitution historique se double souvent d'un ton patriotique, les films prenant alors pour sujet les événements fondateurs de l'histoire nationale. On le retrouve dans les fresques historiques de Griffith citées plus haut, mais également dans les *peplums* produits en Italie ou le *Napoléon* (1927) d'Abel Gance. Cet esprit de reconstitution, au ton nationaliste ou pédagogique, mise en place pendant la période muette ne cessera pas avec le parlant, bien au contraire. Les années trente seront riches de films historiques édifiants (aux Etats-Unis, *Young Mister Lincoln (Vers sa destinée* [1939] de John Ford) ; au Royaume-Uni, *La Vie privée d'Henry VIII* [1933] d'Alexandre Korda) et contribueront à mettre en place un type de film historique basé sur le mélange de reconstitution spectaculaire du passé et de divertissement commercial.

Les grands innovateurs de cette période, du point de vue technique, sont sans doute les cinéastes soviétiques des années 20 (au premier rang desquels Serguei Eisenstein) qui introduisent l'idée que le cinéma doit se préoccuper de l'histoire en train de se faire, dans leur cas la Révolution russe de 1917. De nombreux films, souvent très spectaculaires et enthousiastes, reprennent ainsi des événements qui se sont déroulés à peine quinze ou vingt ans auparavant. L'exemple le plus connu de ce type de film reste *Le Cuirassé Potemkine* (1929), reconstitution par Eisenstein du massacre d'Odessa en 1905.

Cette idée de traiter le présent ou le passé proche sous l'angle de la reconstitution, prend une autre forme dans le cinéma américain, qui devient et (reste encore aujourd'hui) spécialiste dans la production de films traitant de l'histoire récente des Etats-Unis ou du monde. Parmi de nombreux exemples, celui de Charlie Chaplin est peut être le plus évident. En 1935, il traite de l'industrialisation américaine et des effets de la crise de 1929 dans *les Temps Modernes*, le tout sur le ton de la fable. Il s'attaquera encore plus directement à l'Histoire dans *Le Dictateur* (1940), où il décrit le nazisme avec humour et clairvoyance.

Après la guerre, on retrouvera un même souci de se confronter à une situation contemporaine (augmentée d'une mise en scène tendant vers le réalisme et l'image documentaire) dans certains films « néo-réalistes » italiens, comme *Rome, Ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini. Ce premier film, tourné peu après la Libération de Rome, en décors naturels, mélange acteurs professionnels et amateurs : il raconte l'action menée par les partisans pour libérer la capitale italienne, événements qui se sont déroulés à peine un an auparavant. La reconstitution prend ici une valeur supplémentaire de témoignage « à chaud », les conditions de tournage dans une industrie cinématographique complètement démantelée et soumise à la pénurie de pellicule et d'électricité étant particulièrement difficiles.

L'HISTOIRE COMME DECOR.

Avec le parlant, le cinéma prend une ampleur commerciale encore plus grande, notamment en Europe et aux Etats-Unis. Le cinéma hollywoodien se spécialise dans le film de divertissement : si on y trouve encore des films de reconstitution, l'Histoire tend de plus en plus à devenir un cadre de fond pour des intrigues, certes situées dans le passé, mais parfois très fantaisistes quant à la réalité historique. Ce mouvement gagne rapidement les autres grandes cinématographies de l'époque où on retrouve la même évolution, par exemple dans le cinéma français. Il faut ici noter l'importance jouée par l'adaptation littéraire, qui justifie plus souvent l'époque de l'action qu'un réel désir de reconstitution de la part du metteur en scène. Dans ces films, les références à l'Histoire se focalisent plus sur le décor que sur les comportements ou la psychologie des personnages, virage facilité par la prééminence du tournage en studio qui permet, dans le cas du cinéma américain, de reconstituer des décors qui n'existent pas tels quels sur le sol national.

Cette attention portée à l'aspect visuel a pour conséquence une plus grande attention à la crédibilité cinématographique de la reconstitution. Avec l'augmentation des budgets alloués pour les films, notamment à Hollywood, la notion de crédibilité des événements représentés devient de plus en plus fonction du budget utilisé et donc de l'aspect spectaculaire visible à l'écran (scènes de foules, intérieurs richement aménagés, costumes, etc.). Progressivement, le fossé se creuse donc entre les réalisateurs bénéficiant d'un budget confortable, facilitant le rendu crédible exigé par les spectateurs, et les metteurs en scène voulant travailler sur l'Histoire avec des moyens beaucoup plus réduits, qui doivent souvent résumer les références historiques au minimum et jouer sur l'évocation par le détail : pan de mur, toile peinte en arrière plan, meuble de style ancien, etc.

Cette situation force donc certains cinéastes à ruser, à l'image d'Orson Welles dans *Othello* (1953) : le film, situé au XVIème siècle, est tourné dans deux décors différents, en Italie et au Maroc. Dans certaines scènes, des personnages peuvent quitter une pièce en Italie, passer une par une porte et sortir dans un extérieur marocain au plan suivant. C'est par la mise en scène et le montage, non par l'unité des lieux de tournage, que Welles parvient à maintenir une cohérence visuelle et narrative entre ces décors très disparates. D'autres réalisateurs s'emploieront à reconstituer l'histoire avec des moyens réduits, à l'image de Werner Herzog dans *Aguirre, la colère de Dieu* (1972), où la reconstitution est essentiellement réduite au costume et aux armes. Dans un registre plus comique, *Monty Python Sacré Graal* (1975) de Terry Jones & Terry Gilliam affirme dès son ouverture son manque de moyens attribués à la reconstitution : les chevaux sont d'emblée remplacés par des acteurs entrechoquant des noix de coco pour restituer le bruit du trot.

Un autre moyen de ruser avec les contraintes de budget est de faire dériver la reconstitution vers une évocation plus diffuse, plus subjective, moins soucieuse du détail historique. Un très bel exemple de cette démarche nous est montré par Federico Fellini dans *Armarcord* (1973), une reconstitution de la ville de Rimini dans les années 20 sublimée par les souvenirs d'enfance du réalisateur. Plus récemment, et sur un tout autre ton, le film *Titus* (1999) de Julie Taymor, adaptation de la pièce de William Shakespeare, refuse la pure reconstitution de la Rome antique pour une esthétique à mi chemin entre le connu (le *peplum*) et l'inconnu (un monde parallèle proche de l'Antiquité romaine).

L'HISTOIRE COMME METAPHORE.

Parallèlement, les réalisateurs comprennent progressivement que le film historique peut être aussi utilisé pour exprimer un discours de façon indirect, et ce dans deux buts totalement antithétiques, la propagande et la critique.

Depuis les cinéastes russes, histoire et propagande sont encore plus étroitement liées qu'avant : les réalisateurs utilisent alors la reconstitution historique pour célébrer l'avènement du pouvoir soviétique, d'abord directement (*Le Cuirassé Potemkine*) puis plus indirectement, en créant des parallèles entre des personnages contemporains et certaines grandes figures historiques (*Alexandre Nevski* [1938] de Sergueï Eisenstein). A partir des années trente, l'ensemble des régimes totalitaires européens (U.R.S.S., Allemagne nazie, Italie mussolinienne, Espagne franquiste, France pétainiste) développent, à côté d'un cinéma d'actualité franchement propagandiste, un type de cinéma de fiction qui refuse la réalité contemporaine et emploie l'Histoire pour restituer certains épisodes glorieux du passé de la nation ou dans le cadre d'adaptation de classiques littéraires. L'Allemagne, par exemple, utilise de grandes figures nationales (le Baron de Münchhausen, les empereurs prussiens) comme préfiguration historique d'Adolf Hitler ou du nazisme. De même, les films antisémites produits sous l'impulsion du régime (*Le Juif Süß* [1940] de Veit Harlan) sont souvent situés dans le passé, autant pour éviter au discours d'être trop apparent que pour donner une vision d'une communauté juive possédant les mêmes travers de toute éternité.

Dans d'autres pays (Italie, France occupée), certains cinéastes préfèrent se réfugier dans l'histoire ou l'intemporalité (*Le Corbeau* [1943] de Henri-Georges Clouzot), la censure surveillant activement tout ce qui pourrait avoir trait aux sujets contemporains, notamment à la guerre. Le message reste néanmoins parfois encore trop clair et on compte de nombreux exemples de films censurés ou interdits car il étaient jugés trop dérangeants par le pouvoir. Un des meilleurs exemples dans ce cas reste celui d'*Ivan le Terrible* (1942-1945) d'Eisenstein. Film en deux parties, le réalisateur avait connu le succès avec le premier volet du diptyque. Mais lorsque Staline visionne le second volet, il y voit une critique à son encontre, ce qui mettra définitivement fin à la carrière du cinéaste.

Dans les pays démocratiques, la situation est sensiblement différente : si la liberté d'expression est plus importante, le contournement de la censure se révèle souvent nécessaire, et là aussi de nombreux cinéastes utilisent l'Histoire à des fins de contournement : au lieu de parler de problèmes contemporains de façon directe, ils en parlent en les transposant dans un autre contexte historique. Cette tendance s'accroît dans les années soixante avec des films tels que *M.A.S.H.* (1969) de Robert Altman, qui transpose en Corée une histoire qui fonctionne à l'évidence comme une métaphore du conflit vietnamien. Plus tard, un film comme *La Porte du Paradis* (1980) de Michael Cimino utilise, quant à lui, les codes du *western* pour établir le constat du vol originel des terres des pionniers par les grands propriétaires terriens.

Parallèlement, la médiatisation croissante des événements du monde contemporain à partir des années soixante mène une nouvelle génération de réalisateurs à reprendre la position qui était déjà celle de Chaplin et de traiter frontalement de l'actualité, non pour la reconstituer mais pour la soumettre à la critique. Ceci est particulièrement visible dans le cinéma américain des années soixante-dix, habité par le souvenir de l'assassinat de JFK et l'actualité de la guerre au Vietnam, visibles dans le documentaire ou chez des réalisateurs comme Brian De Palma ou Alan J. Pakula. En France les films de Costa Gavras (*Z* [1968], *L'Aveu* [1969], *Etat de siège* [1972]), sous des formes à peine déguisées, traitent du totalitarisme en partant à chaque fois un exemple particulier pour l'amener vers l'universel : la Grèce des colonels pour *Z*, l'Amérique du Sud pour *Etat de siège*, les pays du bloc soviétique pour *L'Aveu*.

Ce cinéma de critique contemporaine tend à persister dans le temps, comme le montre l'influence d'événements récents comme 11 Septembre 2001 ou la guerre en Irak, qui nourrissent de nombreux films de manière directe ou indirecte.

LE RELATIVISME HISTORIQUE AU CINEMA.

Il faut enfin insister sur la notion de « relativisme historique » apparue plus récemment mais encore très importante aujourd'hui. Après la Deuxième Guerre Mondiale, sous l'influence de sciences humaines alors émergentes (anthropologie, sociologie, ethnologie), se développe dans certains livres et films l'idée qu'il existe une « Histoire officielle », transmise par les nations et orientée idéologiquement, mais qu'elle n'est qu'une partie de l'Histoire « réelle ». Ce changement d'optique aboutit à orienter certains chercheurs vers des domaines ignorés par l'Histoire officielle : histoire des femmes, des minorités, des mœurs, des mentalités, etc. Aujourd'hui on peut déceler deux applications pratiques principales à ce relativisme : employé sans arrière-pensées, il peut être un outil permettant de faire la lumière sur des événements méconnus, pas tous forcément glorieux ; détourné de sa fonction initiale, il peut aussi servir une certaine forme de révisionnisme historique, très utilisé ces dernières années par les dirigeants des sociétés occidentales pour minimiser leur responsabilité historique dans des événements majeurs comme l'Holocauste ou la colonisation.

D'une manière générale, le cinéma emprunte plutôt la voie progressiste : après la Deuxième Guerre Mondiale, débarrassé de certains impératifs de propagande, il commence à traiter les événements du passé d'une manière différente, moins soumise aux représentations préexistantes, plus nuancée, essayant d'adopter d'autres points de vue que celui de l'Histoire officielle. Cette mutation va d'ailleurs de pair avec un souci accru de réalisme dans la représentation du passé et avec le tour métaphorique que prennent de nombreuses fictions historiques. De même, la dimension critique tend à s'y faire plus constante, même si on trouve encore, jusqu'à aujourd'hui, des films de divertissement où l'Histoire n'est qu'un cadre. A l'instar des autres arts, le cinéma exprime à sa façon l'état plus général de doute qui agite le monde intellectuel depuis 1945 et qui aboutit à la remise en cause progressive des mythes fondateurs des sociétés occidentales, dont l'Histoire est une des représentations.

Dans les années cinquante, cet esprit relativiste commence à toucher tous les genres, depuis le film de guerre (*Les Sentiers de la gloire* [1957] de Stanley Kubrick) jusqu'au *peplum* (*La Chute de l'Empire romain* [1964] d'Anthony Mann). Mais c'est à partir des années soixante et dans les années soixante-dix, au moment où se développe la « contre-culture », que le message relativiste va devenir plus général : film de guerre (*Croix de fer* [1976] de Sam Peckinpah ; *La Victoire en chantant* [1976] de Jean-Jacques Annaud) mais aussi film médiéval (*La Rose et la flèche* [1976] de Richard Lester), film en costumes (*Barry Lyndon* [1975] de Stanley Kubrick), etc. Il touche même le genre américain par excellence, le western, avec les films d'Arthur Penn (*Bonnie & Clyde* [1967] ; *Little Big Man* [1970]). Après un essoufflement dans les années quatre-vingt, le relativisme historique connaît un nouveau regain dans les films des années quatre-vingt dix (*Danse avec les loups* (1990) de Kevin Costner ; *Impitoyable* (1992) de Clint Eastwood ; *JFK* (1991) d'Oliver Stone).

CONCLUSION : TENDANCES DU CINEMA ACTUEL.

Aujourd'hui aux côtés de la tendance relativiste, on observe la coexistence équilibrée des trois autres voies empruntées par le film historique, et qui peuvent se trouver en quantité variable dans une même oeuvre. A travers des fictions très différentes, Du *Pianiste* (2002) de Roman Polanski à *La Vie des autres* (2006) de Florian Henckel Von Donnersmarck, en passant par *Bloody Sunday* (2002) de Paul Greengrass ou *Kingdom of Heaven* (2005) de Ridley Scott, le cinéma actuel recherche toujours le savant équilibre entre crédibilité historique et la dimension dramatique propre au cinéma.

L'Histoire vue comme décor se perpétue également au cinéma, d'autant plus présente que la progression des effets spéciaux tend à concentrer l'attention du spectateur sur le visuel.

Enfin, la métaphore par l'histoire se perpétue, moins pour des besoins de propagande (ou alors beaucoup plus voilée qu'auparavant comme dans le cinéma chinois d'arts martiaux) que dans un but critique : des films comme *Good Night & Good Luck* (2005) de Georges Clooney ou *L'Ennemi Intime* (2007) de François-Emilio Siri nous l'ont montré encore très récemment.