



HAL
open science

La Grande Guerre dans la série télévisée "Trente ans d'histoire" (1964). Un projet de réconciliation franco-allemand au sein d'une commémoration gaulliste

Matthias Steinle

► To cite this version:

Matthias Steinle. La Grande Guerre dans la série télévisée "Trente ans d'histoire" (1964). Un projet de réconciliation franco-allemand au sein d'une commémoration gaulliste. Christian Delporte; Denis Marechal; Caroline Moine; Isabelle Veyrat-Masson La guerre après la guerre : Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX è siècle, Nouveau monde éditions, pp.343-365, 2010, 978-2-84736-365-4. hal-01538838

HAL Id: hal-01538838

<https://hal.science/hal-01538838>

Submitted on 14 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans Christian DELPORTE, Denis MARECHAL, Caroline MOINE, Isabelle VEYRAT-MASSON (dir.), *La guerre après la guerre : Images et construction des imaginaires de guerre dans l'Europe du XX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010, p. 343-365.

Regard franco-allemand sur la Première Guerre mondiale : la série *Trente ans d'histoire* à l'ORTF en 1964, un projet de réconciliation au sein d'une commémoration gaulliste¹

Matthias Steinle

« [...] paradoxalement, mais dans une cohérence profonde avec le style de notre époque, c'est la télévision qui, de loin, avec le remarquable film de Marc Ferro et Solange Peter, a fourni la meilleure contribution, pas seulement éducative, mais ayant valeur problématique à l'histoire de la première guerre mondiale. »²

« Le petit écran est fait pour les grandes fresques.³ » C'est en ces termes que *Le Figaro* introduit son éloge de la première émission télévisuelle de la série *Trente ans d'histoire* sur la Grande Guerre diffusée le 2 septembre 1964. Celle-ci a la particularité d'être non seulement une coproduction avec l'ancien ennemi allemand, mais aussi d'être diffusée le même jour des deux côtés du Rhin. Dans les deux pays, il s'agit du premier film important sur 1914-1918 réalisé après la Seconde Guerre mondiale, conçu essentiellement sur la base d'images d'archives et réalisé avec des historiens français et allemands. La réaction de la presse et du public en France et en Allemagne est très positive, souvent enthousiaste. Du côté des politiques, le chancelier Ludwig Erhard exprime, dans un autre numéro du *Figaro*, sa grande « joie sur cette réalisation objective et juste ».⁴

Tandis qu'en Allemagne l'épisode s'arrête avec l'armistice de 1918, ces trois émissions font partie en France d'un projet plus vaste, à savoir une série en huit volets intitulée *Trente ans d'histoire*. Celle-ci a été réalisée sur commande du Ministère des Anciens combattants pour célébrer les deux anniversaires en 1964 : les cinquante ans du début de la Première Guerre mondiale et les vingt ans de la libération du territoire en 1944. Le projet vise à présenter 30 ans d'histoire qui, selon une formule du général de Gaulle, s'apparentent à une

¹ Cet article est le fruit d'un séjour de recherche dans le cadre d'une bourse de la MSH. Je remercie également Christine Barbier-Bouvier et toute l'équipe de l'Inathèque pour leur soutien, Marc Ferro pour les informations et inspirations et Julie Maeck pour les corrections.

² Annie Kriegel, « L'expérience de « la Grande Guerre » », *Annales ESC*, 2, 20^e année, mars-avril 1965, p. 327-330.

³ Annie Kriegel, « L'expérience de « la Grande Guerre » », *Annales ESC*, 2, 20^e année, mars-avril 1965, p. 327-330.

⁴ André Brincourt, « Trente ans d'histoire – une initiative sans précédent » », *Le Figaro*, 4 septembre 1964, p. 19.

⁵ ID, « A propos de la co-production « Trente ans d'histoire » », *Le Figaro*, 22 octobre 1964. Pour une description détaillée des réactions dans la presse, voir Matthias Steinle, « ARTE vor seiner Zeit? Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen im Zuge des Ellysée-Vertrags », *Rundfunk und Geschichte*, 2, 31^e année, 2006, p. 35-48, p. 42.

nouvelle « guerre de Trente Ans⁵ ». Dans la logique du « syndrome de Vichy⁶ », cette vision de l'histoire érode la spécificité de l'Occupation en amalgamant les deux guerres mondiales⁷. La notion de « Geschichtspolitik » prend ici tout son sens : « la politique de l'histoire », telle qu'Edgar Wolfrum la définit, vise la constitution mutuelle de la politique et de l'histoire dans un processus de lutte d'hégémonie discursive dépendant de la communication par les mass médias⁸. *Trente ans d'histoire* est, à ce titre, exemplatif : phénomène complexe à caractère transnational, il croise de manière significative les champs politique, historique, médiatique, esthétique et mémorio-culturel.

Notre analyse se concentre sur les trois premiers épisodes de la série portant sur 1914-1918 qui, sous l'angle d'une représentation de la guerre après la guerre et dans une perspective d'histoire croisée⁹, sont intéressants à plusieurs niveaux, notamment en ce qui concerne

- 1) le caractère transnational du projet : comment les anciens ennemis héréditaires sont-ils parvenus à créer une vision commune d'un événement qui a produit des clichés types de l'ennemi¹⁰ ?
- 2) la forme filmique : le film de compilation avec ses choix esthétiques dans la représentation de cette guerre ; des choix approuvés par des historiens qui renvoient à des parallèles méthodologiques mais aussi a des incompatibilités caractéristiques dont résulte une certaine perception de la guerre.
- 3) la fonction mémorio-culturelle : si *Trente ans d'histoire* est tombée dans l'oubli - au point que l'INA n'a plus de copie utilisable¹¹ -, elle n'est pas négligeable en ce qui concerne la fonction de l'institution télévisuelle, le discours médiatique sur l'histoire et les possibilités historiographiques de l'image animée.

⁵ Charles de Gaulle, « Discours prononcé à la radio de Londres », 18/9/1941 », dans *Discours et Messages. Pendant la guerre juin 1940 – janvier 1946*, tome 1, Paris, Plon, 1970, p. 102-103.

⁶ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours* [1987], Paris, Seuil, 1990, p. 30 et suivantes.

⁷ Julie Maeck, *Voir et entendre la destruction des Juifs d'Europe. Histoire parallèle des représentations documentaires à la télévision allemande et française (1960-2000)*, thèse de doctorat à la Faculté de philosophie et lettres, Université Libre de Bruxelles, 2007, p. 153.

⁸ Edgar Wolfrum, *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948-1990*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, p. 28 et suivantes.

⁹ Michael Werner, Bénédicte Zimmerman, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 58, 2003, p. 7-36.

¹⁰ Notons que l'interprétation de la Première Guerre mondiale n'a guère fait l'unanimité au sein même de la RFA ; en témoigne la controverse sur la responsabilité de la guerre, déclenchée en 1961 par la publication de *Der Griff nach der Weltmacht*, ouvrage de l'historien Fritz Fischer. Voir à ce sujet, Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Seuil, coll. « L'Histoire en débats », 2004, p. 66 et suivantes.

¹¹ L'analyse se réfère à une copie VHS de *La Grande Guerre* commercialisée en 1990 par Pathé sous le titre *C'était 1914-1918*.

1) Un projet franco-allemand à la rencontre d'une mission gaullienne

C'est en 1962 que le journaliste allemand Ernst Weisenfeld¹² a l'idée de réaliser une émission sur la Première Guerre mondiale en collaboration avec la télévision française. Malgré la signature d'un accord culturel franco-allemand en 1954, prévoyant l'échange d'émissions radiophoniques et télévisuelles, et un contrat entre la télévision publique allemande ARD et la RTF conclut en 1955, la collaboration entre les deux chaînes est - hormis quelques exceptions concernant la chaîne régionale de la Sarre - quasi inexistante¹³. A la faveur du traité d'amitié franco-allemand au début des années 1960, le projet historiquement ambitieux et diplomatiquement sensible de Weisenfeld voit le jour. Lors de la ratification du traité de l'Elysée en janvier 1963, le journaliste allemand parvient à présenter le projet au ministre de l'information, Alain Peyrefitte, qui l'approuve et encourage sa réalisation¹⁴.

Cette volonté politique de collaboration franco-allemande, menée dans une perspective de réconciliation, coïncide en outre, avec la volonté du gouvernement français de réaliser un programme commémoratif prévu pour 1964¹⁵. En octobre 1963 est créé un Comité national des deux anniversaires avec une Commission de moyens audiovisuels présidée par l'historien Henri Michel.¹⁶ Celle-ci est, entre autres, chargée du développement d'un film qui, selon le souhait de Jean Sainteny, ministre des Anciens combattants, doit s'apparenter à une « véritable fresque d'une guerre de 30 ans¹⁷ ». La structure du film se dessine rapidement :

¹² Né en 1933, Ernst Weisenfeld est spécialiste de la France. Il débute sa carrière en 1951 en tant que correspondant de la chaîne publique Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) à Paris. En 1962, il réalise un documentaire sur de Gaulle lors de sa visite en Allemagne effectuée la même année. A partir de 1964, il est correspondant de l'ARD en France, et devient, en 1970, chef de studio à Paris où il travaille jusqu'à sa retraite en 1978. Il a publié plusieurs ouvrages, notamment une histoire de la France depuis 1945 (*Geschichte Frankreichs seit 1945: von de Gaulle bis zur Gegenwart*, Munich, Beck, 1997) qui a connu depuis sa sortie en 1966 plusieurs nouvelles éditions.

¹³ Ansbert Baumann, « Zwischen Propaganda und Information. Die Entwicklung der deutsch-französischen Zusammenarbeit in Hörfunk und Fernsehen », *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, tome 37, 1, 2005, p. 7-27, p. 22.

¹⁴ *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 2 septembre 1964 ; « Coproduction franco-allemande », *Le Monde*, 6 octobre 1964.

¹⁵ Voir la question orale de M. Jean-Paul Palewski au Ministre des Anciens combattants et Victimes de guerre sur la commémoration du cinquantième anniversaire de la Première Guerre mondiale. Assemblée nationale, séance du 11 octobre 1963, *Journal officiel*, 12 octobre 1963, p. 149 et suivante.

¹⁶ Voir l'annonce de la « Création du Comité national des deux anniversaires » à Paris le 30 novembre 1963, *Journal officiel*, 2 janvier 1964, p. 38. La première séance a lieu à Paris le 8 novembre 1963. Procès-verbal de la réunion de travail du 14 novembre 1963, p. 4. Documents non classés concernant la distribution non commerciale de *Trente ans d'histoire* à la Bibliothèque du Bureau de la politique des archives et des bibliothèques au Ministère de la Défense (par la suite Ministère de la Défense). Je remercie Mme Paule René-Bazin et M. Michel Rousselin de m'avoir facilité l'accès à ces documents.

¹⁷ C'est par ces mots que M. Haour, secrétaire général du comité national des deux anniversaires, a précisé l'idée de film du ministre. Procès-verbal de la réunion de la Commission des moyens audio-visuels, 19 novembre 1963, p. 2, Ministère de la Défense.

une série de sept émissions dont trois portent sur la Première Guerre mondiale, une sur l'entre-deux-guerres et trois sur la Seconde Guerre mondiale, réalisées par trois équipes différentes.

Première Guerre mondiale 1914-1918

(3 émissions : 2/9/1964, 16/9/1964, 28/9/1964)¹⁸

canevas historique : Pierre Renouvin
conseiller historique : Marc Ferro
réalisation : Solange Peter

Entre deux guerres 1919-1939

(1 émission : 9/11/1964)¹⁹

canevas historique : Maurice Baumont
conseiller Historique : Georges Merlier
réalisation : Robert Valey

Seconde Guerre mondiale 1939-1944/1945

(3 émissions : 30/11/1964, 14/12/1964, 18/1/1965 + 1 : 17/6/1965)²⁰

canevas historique : Henri Michel
conseiller Historique : Georges Merlier
réalisation : Suzanne Baron

La nouveauté, revendiquée de manière programmatique par les responsables et relayée par la presse, réside dans l'implication d'historiens à tous les niveaux pour assurer le sérieux d'un film différent de ce qui se faisait normalement à la télévision²¹. Pour parvenir à la « grande fresque historique » souhaitée par le ministre, Henri Michel fait appel à des historiens de renom qui établissent un canevas historique fixant les grandes lignes à traiter, englobant l'histoire politique, diplomatique, militaire, économique et l'histoire des idées. Pierre Renouvin et Maurice Baumont, professeurs d'histoire à la Sorbonne, sont respectivement chargés de traiter de la guerre de 1914-1918 et de l'entre-deux-guerres, tandis que Henri Michel, spécialiste de la Résistance, chapeaute les volets consacrés à la Seconde Guerre mondiale. Le processus de fabrication des films est suivi de près par un historien plus jeune, en qualité de conseiller historique : après le désistement de Frédéric Rossif, Marc Ferro, en effet, assure la double fonction de conseiller historique et d'auteur du film consacré à 1914-1918. Selon Ferro, pour qui c'est la première collaboration avec le jeune médium, ni lui ni la réalisatrice Solange Peter n'avaient alors les connaissances requises dans le domaine du film de compilation et des images d'archives. La qualité cinématographique du film est ainsi

¹⁸ En RFA, l'ensemble a été montré lors des deux premières dates. Contrairement à l'annonce d'une diffusion parallèle des deux côtés du Rhin, l'ORTF a programmé les films à 20h30, tandis que l'ARD ne les a diffusés qu'en deuxième partie de soirée à 21h45, ce qui a été vivement critiqué dans la presse.

¹⁹ La date prévue du 26 septembre 1964 a été repoussée au 9 novembre 1964.

²⁰ A la demande de Sainteny, on produit une huitième émission sur l'année 1944-1945 avec la libération des camps et la fin de la guerre.

²¹ Monique Simonnot, Joseph Rovin (éd.), *Fiche de télévision*, n° 16, [Paris], 1964, supplément à *Pas à Pas*, revue mensuelle de la Fédération française des Maisons des Jeunes et de la Culture, p. 2 et suivante.

redevable à la monteuse Denise Baby²². Le choix de personnes peu expérimentées dans le domaine, est, entre autres, tributaire de la mauvaise expérience d'Henri Michel, lors de la réalisation de *Nuit et brouillard* (1955) : après l'arrivée d'Alain Resnais et son équipe, l'historien s'est senti dépossédé du projet et ensuite négligé par la critique²³. Pour éviter que cela se reproduise, Michel explique au ministre des Anciens combattants, lors des préparations de *Trente ans d'histoire*, qu'il faudrait non seulement exclure tout parti pris, « mais aussi l'art », et « choisir des réalisateurs non engagés politiquement, et sans prétentions esthétiques, quoique d'une compétence technique éprouvée²⁴ ». Exemple type de *gender politics*, la réalisation des films sur les deux guerres mondiales est ainsi confiée à des femmes : il s'agit de Solange Peter, productrice des films animaliers de Rossif, et Suzanne Baron, monteuse des films de compilation de Rossif *Le temps du ghetto* (1961) et *Mourir à Madrid* (1963)²⁵.

La Grande Guerre / 1914-1918 / Der Erste Weltkrieg

auteur : Solange Peter, Marc Ferro

réalisation : Solange Peter

conseiller historique : Marc Ferro, Georg Eckert

montage : Denise Baby, Suzanne Cabon assistés de Jean-Bernard Bonis, Françoise Mougel-Laporte, Danielle Anezin

texte historique de base : Pierre Renouvin

commentaires : Paul Guimard, Jacques Legris, avec la collaboration de Marc Ferro

voix : Renaud Mary, Roger Pigaut

musique originale : Jean Wiener

son : J. Dederf, J. Marchetti.

direction de la production : Jacques Anjubault (pour la version allemande : Ernst Weisenfeld)

rédaction et documentation allemande : Ernst Weisenfeld, Heinz Werner Hübner, Irene Rietschel (WDR)

studio : Studios Pathé Cinéma

producteur : ministre des Anciens combattants et Victimes de la guerre²⁶

²² François Garçon, Pierre Sorlin, « Marc Ferro, de Braudel à « Histoire parallèle » », *CinémaAction : Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, 65, 1992, p. 45-57, p. 52.

²³ Sylvie Lindeperg, « *Nuit et brouillard* », *un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 245 et suivantes.

²⁴ Lettre de Henri Michel, 19 novembre 1963, Archives nationales (AN), archives du Comité d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, dossier « Guerre 14-18 », 72AJ703.

²⁵ Ironie du sort, le calcul de Michel s'avère trompeur en ce qui concerne Suzanne Baron avec qui la collaboration est tellement conflictuelle que l'historien l'interrompt même pendant un moment. Note d'Henri Michel à l'attention de M. Sainteny, 29 juillet 1964. AN, 72AJ703.

²⁶ Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « Histoire et cinéma: l'expérience de « la Grande Guerre » », *Annales ESC*, 20 (1965), no 2, p. 327-336, p. 328



images 01-02

La contribution ouest-allemande au projet est double, à la fois pratique et intellectuelle, bien qu'il soit nécessaire de la relativiser. D'un côté, ils sont chargés de fournir du matériel iconographique. Mais le fait que beaucoup de fonds se trouvaient à Berlin-Est explique que seulement 10% du matériau utilisé provienne des archives de Coblenz²⁷. Le reste des images est issu des cinémathèques françaises et de fonds d'archives du monde entier (Autriche, Grande-Bretagne, URSS, Etats-Unis), une « richesse en documents [qui] ne sera jamais égalée » à la télévision française²⁸. De l'autre, l'équipe allemande apporte un savoir d'ordre historique et critique : l'historien Georg Eckert de l'université de Brunswick, et les journalistes de la WDR, Werner Hübner et Ernst Weisenfeld, rencontrent à plusieurs reprises les partenaires français afin de valider le travail en cours. Globalement, ils approuvent l'interprétation des événements donnée par les historiens français et les aménagements qu'ils demandent ne portent « que sur des points limités ». Marc Ferro les a notés

« par ordre d'importance : 1– une évocation plus large des transformations politiques et sociales de l'Allemagne pendant la guerre : elles conduiront à la Révolution autant que la défaite qui leur est liée. 2– une évocation plus détaillée des origines immédiates de la guerre. 3– une illustration des illusions romantiques de l'Allemagne en 1914. 4– une évocation des tentatives de paix de 1917. »²⁹

S'il existe des éléments de discorde, ils sont plus d'ordre politique entre la gauche et la droite, ou médiatique, du fait de l'absence d'images permettant d'aborder certains aspects, que lié à

²⁷ *Neue Rhein-Zeitung*, 3 septembre 1964. Environ 6.000 mètres de films sur la Première Guerre mondiale se trouvaient alors à Coblenz. Lettre du D^r Bruchmann au Comité d'histoire de la 2^e Guerre Mondiale, Koblenz 24 février 1964, AN, 72AJ703.

²⁸ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000, p. 118.

²⁹ Marc Ferro, « Entretien franco-allemand », 23-25 mars 1964, Dossier Guerre 14-18, AN, 72AJ703.

un véritable désaccord franco-allemand³⁰. Selon Marc Ferro, les Allemands étaient surtout la caution et la garantie permettant d'éviter toute forme de chauvinisme. A l'époque de la « télévision du général », la participation allemande garantissait peut-être aussi une certaine forme d'indépendance du projet vis-à-vis de la sphère politique. Du moins celle-ci, bien qu'il s'agisse d'un film de commande du gouvernement, n'est pas intervenue, contrairement au cas des émissions sur la Seconde Guerre mondiale.

Comment les responsables de *La grande guerre* sont-ils parvenus à contenter tant le grand public des deux côtés du Rhin que les politiques et les historiens ? Annie Kriegel énonce trois raisons de cette « réussite exceptionnelle » : 1) l'alchimie « merveilleusement réussi » du choix des documents et leur présentation à l'écran ; 2) avoir rendu « admirablement les dimensions du conflit » et 3) une « conception de la guerre comme phénomène historique global ». Cela dit, elle exprime également trois réserves qui expliquent tout autant le succès transnational des émissions : 1) « l'absence de toute prise de position quant aux origines du conflit » ; 2) avoir accentué trop l'absurdité de la guerre et avoir fait « trop de part à la pédagogie » ; 3) « de ne pas avoir dressé le bilan »³¹. En somme, les auteurs ont laissé de côté tout ce qui pouvait fâcher, surtout la question de la responsabilité de la guerre et de ses conséquences en s'arrêtant avec l'armistice.

La perspective choisie est celle d'une guerre absurde, d'une boucherie insensée, dont tout le monde a été victime, comme le montre l'introduction du film qui s'ouvre sur les dévastations de la guerre : aux prises de vues aériennes de villes détruites succèdent des images montrant des hommes fouillant les débris des maisons dévastées. Sur plusieurs plans de cadavres qui longent la route, accompagnés d'une musique de violon triste et solennelle, la *voix off* cite Guillaume Apollinaire : « Ah Dieu que la guerre est belle avec ses chants, ses longs loisirs ». Ensuite, une parade de mutilés en chaises roulantes et d'unijambistes défile devant le spectateur.

³⁰ Les allemands voulaient qu'on parle plus des conséquences du blocus et moins de la guerre sous-marine, mais comme il y avait peu d'images du premier aspect mais des « films incroyables » (Marc Ferro) du dernier, celui-ci se trouve « surreprésenté ».

³¹ Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon, « Histoire et cinéma: l'expérience de « la Grande Guerre » », *Annales ESC*, 20 (1965), no 2, pp. 327-336, p. 327 et suivantes.



images 03-05

Dans une optique visant à s'approcher de la réalité de la guerre via un plan d'ensemble, des vues aériennes montrent les rangées interminables d'un cimetière militaire, tandis que le montage souligne en gros plan une croix de pierre tombale française et une croix allemande. Ces deux gros plans soulignent implicitement la coproduction franco-allemande qui ne se manifeste ailleurs que via le titre bilingue et une référence au générique de fin.



images 06-08

La perspective du film est résolument internationale. Si le discours de la tragédie humaine domine, la guerre est également présentée comme une absurdité, dans laquelle s'engouffraient les peuples à cause de dirigeants et surtout de militaires inconscients de la réalité d'une guerre moderne, comme le souligne la suite de l'introduction qui revient à la déclaration de la guerre en montrant les populations en train de la fêter. La méconnaissance totale de la réalité de la guerre est ensuite illustrée par des images de militaires qui l'envisageaient, selon le commentaire, « comme une glorieuse partie de campagne ». D'une voix moqueuse, la *voix off* présente « des grandes manœuvres où les batailles se gagnent dans l'après-midi ». Le ton ici ironique est accentué par une musique de flûte légère et des images qui appartiennent au genre de la satire du réel, à l'instar de celle montrant un manœuvre, accompagné au premier plan, par une femme portant une ombrelle. Du côté anglais, le commentaire constate le « même climat sportif ». Sur des images – dont l'absurdité est digne des Monty Python – de brancardiers militaires qui lèvent leur brancard synchroniquement, la *voix off* déclare : « Tout est prévu, même la sollicitude réglementaire dont bénéficieront les blessés si le malheur veut qu'il y'en ait. »



images 09-10

Avec le début de la guerre, le récit devient descriptif, retraçant les divers fronts et événements politico-diplomatiques sans oublier la vie civile en temps de guerre³². Le film s'inscrit ainsi dans une nouvelle configuration historiographique qui, au début des années 1960, commence à prendre en compte le contexte social et « substitue le regard du poilu et des civils à celui des généraux et des diplomates³³ ».

2) La forme filmique et l'image d'archives

Le choix du film de compilation³⁴, conçu à partir d'un matériel préexistant (anciens films, actualités, photos, affiches, journaux), avec ses effets esthétiques et discursifs, n'est pas fortuit. A l'époque, ce type de film, fondé essentiellement sur des images d'archives, est peu apprécié par les cinéastes qui le considèrent comme artistiquement pauvre. C'est exactement pour ces raisons qu'Henri Michel penche pour cette forme qui garantit, selon lui, le sérieux historique exigé. Travailler uniquement à partir des images faites à l'époque semble, à première vue, proche des méthodes de l'historien : ce choix formel lui permet de contrôler le processus de signification et d'exclure les « prétentions esthétique » mentionnées plus haut³⁵. C'est dans cet esprit qu'Olga Wormser déclare : « Les techniciens de la télévision pensent plus à la

³² De temps en temps, l'ironie liée à l'interprétation d'une guerre absurde resurgit par des commentaires comme celui sur la guerre des tranchées : « Les combattants deviennent des techniciens au moment même où ils retournent à l'âge des cavernes. » En 1974, Marc Ferro réalise avec Pierre Gauge le court-métrage *1914-1918. Transformation de la guerre* en poussant le style satirique du début de son film de 1964 encore plus loin.

³³ Antoine Prost, Jay Winter, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, série « L'Histoire en débats », Seuil, Paris, 2004, p. 33.

³⁴ Jay Leyda, *Films Beget Films*, London, Allen & Unwin, 1964.

³⁵ Ce discours d'objectivité de l'image d'archives grâce à son caractère historique et non artistique a été développé dans les années 1920 autour de l'œuvre d'Esther Choub par le mouvement Lef contre l'approche de Vertov. Voir Mikhail Yampolsky, « Reality at Second Hand », in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 11 (1991), no 2, pp. 161-171.

forme, aux qualités du film qu'au contenu lui-même. Et c'est le contenu qui compte surtout.³⁶ » Aussi a-t-on renoncé à la reconstitution avec des personnages pour des raisons d'authenticité, tandis que l'interview, pratique récurrente à la télévision, a été « volontairement écartée³⁷ » : le témoin d'époque avec sa mémoire peu fiable n'est-il pas l'ennemi de l'historien ?

Si la forme de la série semble donc être en adéquation avec le travail de l'historien, elle pose néanmoins des problèmes : soit le matériau est trop abondant, soit il manque. Mais, surtout, le médium a ses lois propres comme Marc Ferro le constate rétrospectivement en 1968 :

« Les limitations imposées tantôt à l'image, tantôt au commentaire rendent donc bien vulnérable cette sorte de témoignage. Ajoutons que le film ne doit pas être un cours d'histoire illustré ; il a sa personnalité. Le style importe ici plus encore que dans un ouvrage d'histoire ; car le siècle veut qu'un film soit aussi une représentation : le spectateur doit être empoigné et entraîné dans le mouvement du film. Et pour atteindre cette réussite, l'historien doit composer avec les règles de son métier ; il doit accepter d'être schématique, modifier ses propres conceptions pour parvenir à créer une œuvre esthétiquement supérieure.

La seule, en fin de compte, qui le fera communiquer avec le public.³⁸ »

S'il y a, en général, incompatibilité entre le spectacle filmique et l'exactitude historique, la représentation de la bataille de Verdun indique comment réconcilier ces deux exigences qui vont même se renforcer mutuellement. A l'écran, en effet, défilent des images où des soldats rampent dans des tranchées et courent entre des explosions, réduits à des silhouettes fantômes dans un enfer de feu et de tirs. Plusieurs plans ne laissent percevoir qu'une série d'explosions violentes propulsant la terre en l'air et de la fumée qui empêche toute (re)connaissance optique. On est face à des images à caractère presque abstrait, connues du cinéma expérimental ; l'excès formel les rend fascinantes. Selon l'esthétique du *Cinéma of Attraction*³⁹, la narration est mise en suspens au profit d'attractions. Parallèlement au spectacle visuel, le son joue aussi un rôle primordial. Cette longue séquence se passe quasiment de commentaire afin que le tonnerre des canons et le bruit des mitraillettes puissent mieux rythmer ce feu d'artifice apocalyptique. Le caractère spectaculaire du médium rencontre ici le sérieux de la démarche historique : pour être le plus authentiques possible, les canons ont été identifiés par des spécialistes militaires et les bruits correspondants ont été

³⁶ Olga Wormser, « La télévision et l'histoire », *L'Education Nationale*, no 2, 14 janvier 1965.

³⁷ Monique Simonnot, Joseph Rovin (éd.), *Fiche de télévision*, no 16, (Paris) 1964, p. 3.

³⁸ Marc Ferro, « Société du XX^e siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC*, n° 3, 23^e année, mai-juin 1968, p. 581-585, p. 585.

³⁹ Tom Gunning, « The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde », *Wide angle*, 8^e année, n° 3-4, p. 63-70.

cherchés dans les archives sonores de l'armée pour synchroniser les images muettes.⁴⁰ Cette technique a également été d'usage dans la fabrication des actualités allemandes lors de la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'au début des hostilités, on utilisait n'importe quel son, les plaintes de militaires ont abouti à rechercher le bruit correspondant au canon pour créer un « *sounddesign* authentique⁴¹ ». Ainsi, la représentation de la Première Guerre mondiale s'approche au niveau de la forme de celle de la seconde, et confirme esthétiquement la vision gaullienne d'une seule grande guerre de trente ans. Si la sonorisation des images muettes a été réalisée dès l'arrivée du film sonore au début des années 1930, *La Grande Guerre* valide la méthode par sa démarche historiographique.

Le film devient lui-même document de la perception de la guerre et du rôle des médias par sa représentation des batailles, qui suit l'esthétique du film de guerre où d'antiguerrre selon la recette d'un cinéma de genre codifié par *All Quiet on the Western Front (A l'Ouest rien de nouveau, 1930)*⁴². L'imaginaire de cette guerre a, en effet, été défini par l'imagerie du cinéma de fiction, notamment par le film de Lewis Milestone. Des images de la célèbre séquence avec la mitrailleuse de *A l'Ouest rien de nouveau* sont ainsi insérées au documentaire de 1964, et plusieurs plans proviennent d'autres films de fiction. Malgré la déclaration catégorique d'Henri Michel, « Nous refusons toute fiction⁴³ », la raison de cette présence est double : d'un côté beaucoup de ces images se trouvaient dans des films à caractère documentaire utilisés comme source, de l'autre, on pensait que Lewis Milestone avait utilisé des « documents authentiques » dans son épopée⁴⁴. Même si le réalisateur hollywoodien n'a pas utilisé des images d'archives, le mélange d'images d'époque et d'images reconstituées devient une pratique courante à partir de 1928⁴⁵. Une critique du « recyclage erroné » des images sur la base des connaissances d'aujourd'hui est aisée mais peu productive. D'autant que les images datant de la guerre de 1914-1918 - surtout les scènes de combats - ont souvent été mises en

⁴⁰ Entretien avec Marc Ferro, 22 juin 2006.

⁴¹ Kay Hoffmann, « „Kämpfer und Kündler“. Die Propagandakompanien », dans Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (dir.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. tomw 3: "Drittes Reich" 1933-1945*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 649-662, p. 661

⁴² Contrairement à l'idée reçue selon laquelle le film de Milestone a été interdit en France jusqu'en 1963, il a été montré dès 1930, d'abord dans une version muette, ensuite dans une version allemande sous-titrée en français. Ce n'est qu'en 1950 qu'une version sonore synchronisée en français sort. John Whiteclay Chambers II, « *All Quiet on the Western Front* (U.S., 1930), The Antiwar Film and the Image of Modern War », in John Whiteclay Chambers II, David Culbert, *World War II, Film, and History*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 13-30, p. 30. L'impact du film de Milestone souligne l'utilisation abondante des images les plus spectaculaires par la télévision comme par exemple dans l'émission sur la fin de la guerre *Il y a quarante ans...* (11 novembre 1958) de Stelio Lorenzi dans la série *La caméra explore le temps*.

⁴³ Monique Simonnot, Joseph Rovin (dir.), *Fiche de télévision*, n° 16, (Paris) 1964, p. 3.

⁴⁴ Marc Ferro, « Histoire et cinéma : l'expérience de « la Grande Guerre » », in *Annales ESC*, 20 (1965), no 2, pp. 327-336, p. 331

⁴⁵ Laurent Véray, « La mise en scène du discours ancien combattant dans le cinéma français des années vingt et trente », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 69, novembre 1998, p. 53-66, p. 58.

scène⁴⁶. *Trente ans d'histoire* est un exemple type des limites de la méthode compilatoire et surtout de la faiblesse de sa forme « pure » qui confie à l'image d'archive la valeur discursive du document.

3) La fonction mémorio-culturelle

Trente ans d'histoire est la première tentative de grande envergure visant à soumettre les images du passé à une analyse d'historien, à « se servir de la technique audiovisuelle pour parvenir à la connaissance. D'habitude, on part de ce qu'on connaît pour choisir les illustrations⁴⁷ ». Reste que si les images ont été traitées comme des documents, leur utilisation filmique s'inscrit davantage dans une logique de monument : les images renvoient à quelque chose qui s'est passé, à défaut d'apporter la preuve de ce qui s'est passé. Toutefois, le commentaire attribué à certaines images, comme celles de la fin montrant des Allemands fêtant le 11 novembre 1918, une valeur de document. Le commentaire explique la joie avec laquelle les troupes sont accueillies par les Berlinoises, car « la guerre est terminée sans que le sol de la patrie ait été violé ». Les auteurs attribuent à l'image d'archives montrant une jeune fille qui chante gaiement avec des soldats une valeur de document, d'image mentale, qui permet de boucler la boucle avec le début de la guerre/du film et d'insister sur la continuité de la guerre/des images : « L'Allemagne ne sait pas encore qu'elle est vaincue, et cette jeune fille évoque irrésistiblement les grandes illusions de l'été 1914. Les lendemains ne chanterons pas ». Ces images, qui permettent de comprendre de manière émotionnelle la déception des Allemands lors du traité de Versailles, sont tombées dans l'oubli. La WDR, coproductrice de *La Grande Guerre*, n'a pas songé à sortir le film de ses archives, lorsqu'en 2004, les médias se sont à nouveau penchés sur cette guerre longtemps négligée⁴⁸. Ainsi, l'image abstraite d'une défaite triste d'aujourd'hui a pris le pas sur les images concrètes d'une fin de guerre joyeuse.

⁴⁶ Voir Laurent Véray, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, AFRHC, SIRPA, 1995.

⁴⁷ Interview du président du CHSM (Comité pour l'histoire de la Seconde Guerre mondiale), in Radio-Télé-Cinéma, 18-24 avril 1965.

⁴⁸ Voir p.ex. les productions du WDR 1914-1918. *Der Moderne Krieg* de Mathias Haentjes et Heinrich Billstein et *Die Propagandaschlacht im Ersten Weltkrieg* d'Anne Roerkohl, diffusées lors d'une soirée « thème » sur ARTE (30 juillet 2004) et la série coproduite avec le SWR en cinq parties *Der Erste Weltkrieg*, diffusé sur l'ARD (26 juillet, 2, 4, 9 et 16 août 2004).



images 11 - 13

La Grande Guerre a participé à la mise en circulation d'« images clefs » (*key visuals*)⁴⁹ qui, en étant libérées de leur contexte originel, migrent sous la forme de « supersignes » (*Superzeichen*)⁵⁰ à travers les médias. Malgré sa sortie en salle après son succès auprès des téléspectateurs, et sa présence dans des circuits non commerciaux pendant dix ans, le film est loin d'être devenu un lieu de mémoire à l'instar de *A l'Ouest rien de nouveau* ou de *Nuit et Brouillard*. La signification mémorio-culturelle de la *Grande Guerre*, ainsi que des autres volets de la série réside moins dans l'événement ou l'œuvre que dans l'aspect médiatique relatif au rôle social de l'institution télévisuelle et au discours documentaire attaché aux images d'archives. C'est la télévision qui a permis de produire un film d'un genre peu apprécié - le film de compilation - sur le sujet négligé qu'était alors la Première Guerre mondiale⁵¹. Avec *La Grande Guerre*, le jeune médium s'est ainsi affirmé en tant qu'acteur social, comme « agence du travail de mémoire » (*Agentur der Erinnerungsarbeit*)⁵² qui est capable aussi bien de créer des monuments pour ceux qui ont vécu/subit l'histoire que de transmettre des documents pour nourrir la connaissance et la mémoire des jeunes générations. Cet aspect a été souligné lors d'une interview du ministre des Anciens combattants, diffusée en introduction à la huitième et dernière émission de la série. Le journaliste évoque hors champ les propos de Sainteny :

« D'ailleurs, si vous le permettez, j'aimerais peut-être citer une anecdote que vous me rapportiez dans votre bureau : cette dame que vous avez vue et qui vous a dit que grâce à ce film son fils ne regardait plus son père

⁴⁹ Peter Ludes, *The World Language of Key Visuals. Computer Science, Humanities, Social Sciences*, Münster, LIT Verlag, 2005.

⁵⁰ Manuel Köppen, « Von Effekten des Authentischen – „Schindlers Liste“: Film und Holocaust », in Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (éd.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 1997, p. 145-170, p. 146.

⁵¹ Matthias Steinle, « Der Erste Weltkrieg als großes Fresko auf dem kleinen Bildschirm: 1914-1918 im deutschen und französischen Fernsehen », dans Sylvia Paletschek, Wolfgang Hochbruck, Barbara Korte (dir.), *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Essen, Klartext-Verlag 2008, p. 183-199.

⁵² Knut Hickethier, « Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis », in Waltraud ,Wara' Wende (dir.), *Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2005, p. 347-365, p. 349.

avec les même yeux. Il ne souriait plus lorsque son père évoquait les combats, c'était de Verdun je crois, auxquels il avait participé.⁵³ »

Le rôle de porteur d'histoire accordé aux images est probablement l'effet le plus important et le moins quantifiable de la série. *Trente ans d'histoire* est, en effet, le premier projet de grande envergure à utiliser les images d'archives à des fins historiographiques. Un communiqué de l'ARD note que « l'évaluation et le commentaire des événements en commun ont été relativement facile à trouver », mais ce qui a occasionné le plus de travail, c'est la « tentative d'utiliser le cinéma comme moyen historiographique de cette époque » dans laquelle résiderait la véritable signification de la coproduction⁵⁴. Il s'agissait d'introduire le medium film en tant que document historique. C'est la validation par l'historien qui donne à l'image d'archives sa caution scientifique et intellectuelle. Il en résulte un anoblissement de l'image d'archives qui nourrit l'illusion d'un accès direct au passé grâce à l'image de l'époque⁵⁵. La promotion de *Trente ans d'histoire* dans la presse et dans les grands magazines de télévision illustre la volonté impérieuse de réaliser un film « uniquement à partir de documents authentiques pris sur le vif⁵⁶ ». Dans une interview avec Marc Ferro et Solange Peter, diffusée dans le cadre de l'émission *Au delà de l'écran* (20 septembre 1964), le journaliste met l'accent sur le fait « que les documents que vous présentez sont tous des documents authentiques. Il n'y a aucune fiction, tout est de la réalité ! ». L'annonce que « toutes les images présentées sont des repères pour les téléspectateurs historiens » lui permettant de « revivre l'histoire⁵⁷ » lie la dimension « démocratique » du signe visuel lisible par tout le monde à celle d'une diffusion vaste par le *mass média*, ce qui autorise les spectateurs à se métamorphoser en historiens.

Bien que *Trente ans d'histoire* soit tombée dans l'oubli, elle a eu un effet non négligeable aussi bien sur l'image(rie) de la guerre que sur les stratégies de représentation. En continuant à faire des films sur l'histoire, certains collaborateurs de la série ont peaufiné leur méthode dans l'utilisation des images d'archives. Le plus connu est certainement Marc Ferro qui, après l'expérience de la coproduction franco-allemande, a introduit le cinéma dans la recherche historique en France. Après avoir réalisé d'autres films de compilations⁵⁸, Marc Ferro est parvenu, avec *Histoire parallèle*, émission diffusée sur ARTE (3 septembre 1989-8

⁵³ Document consultable à l'Inathèque.

⁵⁴ ARD, *Pressedienst* 1964, 2 septembre 1964, n° 36/64, p. 17 et suivante [traduction MS].

⁵⁵ Matthias Steinle, « Das Archibild », *Medienwissenschaft*, 3/2005, p. 295-309.

⁵⁶ « 30 ans d'histoire », *Télé Magazine*, 12 – 18 juin 1965, n° 503, p. 65-67, p. 65.

⁵⁷ Guy Richer, « La guerre faillit se terminer par une querelle », *Télé Magazine*, 26 septembre – 2 octobre 1964, n° 466, p. 42.

⁵⁸ Voir la bibliofilmographie in *CinémAction: Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, n° 65, 1992, p. 57.

septembre 2001), à dépasser les écueils de *Trente ans d'histoire* : la mise en parallèle d'un événement, vu de différentes cinématographies nationales, révèle tant les enjeux du processus de construction de l'image que ceux du discours historique qu'on lui appose⁵⁹. En questionnant avec un autre historien et/ou un témoin d'époque les non-dits et les lacunes de l'images d'archives, Marc Ferro a réussi à rendre visibles les images de guerre, dans le sens d'une guerre d'images qui continue après la guerre.

⁵⁹ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000, p. 377 et suivante. Klaus Wenger, « « Histoire parallèle » - une série documentaire très actuelle sur la Deuxième Guerre mondiale », dans Ursula Koch (dir.), *Deutsch-französische Medienbilder: Journalisten und Forscher im Gespräch / Images Médiatiques franco-allemandes*, München, R. Fischer, 1993, p. 243-246.