

Représentations cinématographiques
de l'Histoire de France.
Obsession mémorielle ou image-temps ?

Eröss Gábor¹

Presque tout — biographie, âge, style, position, etc. — sépare les cinéastes français, les uns des autres. Pourtant, il nous apparaît « normal » de parler du cinéma français, comme entité « homogène », car telle est la tradition des sciences sociales et du cinéma lui-même. A fortiori lorsqu'il s'agit d'évoquer la représentation d'une Histoire nationale.

Notre période de référence commence avec la *Nouvelle vague*, et nous partons du postulat selon lequel certaines caractéristiques du cinéma français, encore aujourd'hui, sont « nées » avec ce mouvement. De plus, toute la littérature en histoire du cinéma suppose (implicitement) une telle approche :²

Dans le courant des années 1950, le cinéma français a progressivement renoncé à explorer le passé dans le style académique, littéraire et littéral, pour laisser le champ libre aux comédies ostentatoirement anachroniques comme *Si Versailles m'était compté* ou, bien plus tard *Les Visiteurs* d'une part (dans un registre différent : *Le pacte des loups*), et à la réflexion sur les sens de l'Histoire d'autre part (Orso Miret : *De l'histoire ancienne* ; et dans un registre onirique : Blier avec *Merci la vie* !). Avec comme résultat une définition paradoxale de la notion d'anachronisme comme figure par excellence de l'authenticité, entendue au sens d'une mise en rapport entre soit un imaginaire historique et le film (*Les Visiteurs*), soit un savoir tacite et le film (*Train de vie*) soit un nouveau « discours » sur l'Histoire et l'ancien (*De Lacombe Lucien à L'anglaise et le duc*).

Mais pour ne pas examiner le cinéma comme s'il était indépendant

¹ L'auteur est sociologue, chargé de cours à l'Université ELTE, Junior Fellow du Collegium Budapest — Contacte : egabor@axelero.hu

² Cf. notamment : Pierre Guibert, Marcel Oms, avec le : « le » cinéma français représente concours de Michel Cadé, *L'histoire de France au cinéma*, CinémAction—Corlet/Amis de Notre Histoire, 1993. telle ou telle période — d'Astérix à la guerre d'Algérie — de telle ou telle manière.

du reste des représentations et du reste de la société, il faut relier la représentation de l'Histoire à son contexte culturel et politique.

1. « Obsession mémorielle » ?

Deux citations à 25 ans d'intervalles nous permettront de dégager cette constante : en dépit d'une production de films à thème historique assez importante au total (presque par simple effet mécanique : l'industrie cinématographique a été si féconde qu'il ne pouvait pas ne pas y avoir de films historiques), l'Histoire n'est pas un centre d'intérêt majeur pour le cinéma français en tant que champ autonome de production de longs métrages.

La première phrase est d'un cinéaste qui — y faisant exception — confirma cette règle :

« Je ne pense pas qu'entre Tavernier et moi il y ait eu beaucoup de cinéastes qui aient marqué un réel intérêt pour le film historique. »³

En deuxième nous citerons Jean-Pierre Jeancolas qui dresse en un paragraphe ce constat de carence :

« Ce désintérêt n'est probablement pas limité à la période 1940—45. C'est tout le cinéma tourné vers le passé (vers l'Histoire) qui semble atteint. Ce ne sont pas les évocations de Beaumarchais (Edouard Molinaro), de Jeanne d'Arc (par Luc Besson) ou de Vercingétorix (par Jacques Dorfman) voire de la Révolution (par Eric Rohmer) qui suffiront à me démentir. *La Commune* de Peter Watkins reste, à tous égards, une magnifique exception. Le cinéma français, qui n'a jamais beaucoup pratiqué le cinéma de l'Histoire, et plus particulièrement le cinéma des jeunes auteurs, se satisfait visiblement de son présent. »⁴

Ces phrases concourent à la remise en question d'un truisme, celui de la « mémo-conjoncture » supposée dans le cinéma français, parallèle à la vague mémorielle qui s'observe dans d'autres domaines culturels dans les années 1970, 80 et 90.

De Gaulle, symbole et garant d'une certaine Histoire quitte la scène en 1969. Les films comme *Le chagrin et la pitié* (69), *Lacombe Lucien* (74) se succèdent et se ressemblent sur un point au moins : ils s'inscrivent en faux contre la vision gaullo-communiste de l'Histoire en général et de la Seconde Guerre mondiale en particulier. (Gaullistes et communistes étaient d'accord pour substituer la Résistance à la collaboration et à Vichy dans la mémoire historique officielle de la Nation). Progressivement, toute une série de débats

³ René Allio, lors d'une table ronde en présence de Marc Ferro, Philippe Joutard, Emmanuelle Le Roy Ladurie. in *Positif*, janvier 1977, p. 4—5.

⁴ Jean-Pierre Jeancolas, « De l'histoire ancienne ? », in *Positif*, janvier 2002, p. 95.

sur d'autres périodes historiques s'enclenchent (la Révolution, l'esclavage, la colonisation, les « fusillés pour l'exemple », le génocide arménien...), dont à la fois le système politique et la presse se saisissent (l'espace public au sens de Jürgen Habermas).

Par « contrecoup », dans les années 1990 un débat sur le « trop d'histoire », l'histoire qui « ne passe pas », « l'obsession mémorielle » fait rage. Ceux qui parlent « d'obsession mémorielle » estiment que la Guerre est *finie*, qu'il faut dépasser les débats sur Vichy :

« Mais aujourd'hui ? Le devoir de mémoire donne-t-il le droit d'instruire un procès perpétuel à la génération de la guerre ? D'autant que, pour la nôtre, l'obsession du passé, de ce passé-là, n'est qu'un substitut aux urgences du présent. Ou, pis encore, un refus de l'avenir. »⁵

À l'opposé, ceux qui revendiquent le « droit de mémoire » peuvent arguer du droit (établi au lendemain de la Seconde Guerre mondiale) qui ne connaît *pas* la prescription dans le cas des crimes contre l'humanité, ou surtout rappeler les enseignements à tirer du passé. L'Histoire irrigue le présent : le passé « ...c'est comme une source... ».⁶

La « passéité »⁷ du passé suppose la rupture, tandis que la *représentation*, au contraire suppose la possibilité (le devoir ?) de le rendre présent.

Mais paradoxalement, les querelles politico-médiatiques autour de l'Histoire affectent peu (en tout cas sûrement pas directement) le champ autonome qu'est celui du cinéma. Entre *Au revoir les enfants !* de Louis Malle (1987) et *De l'histoire ancienne* d'Orso Miret (2000), il n'y a pas eu beaucoup de films (de long métrage de fiction) importants sur le thème de la *Seconde Guerre mondiale* par exemple :

« Semaine après semaine, les journalistes d'investigation fouillent le passé, relayés par des avocats ou des historiens [...]. Au point qu'il ne faut pas s'étonner que le cinéma français s'intéresse encore aux années de la Seconde Guerre mondiale. Il faut s'étonner qu'il ne s'y intéresse pas plus. »⁸

L'idée d'*obsession mémorielle* était la thèse centrale d'Henry Rousso.⁹

⁵ Henry Rousso, Éric Conan, *Vichy un passé qui ne passe pas*, Gallimard, Paris, 1996 (1994), p.423.

⁶ Claude Lanzmann, *Le Monde des débats*, Mai 2000, p. 16.

⁷ L'expression est de Paul Ricoeur (*Temps et récit*) et traduit en français le terme allemand à suffixe.

⁸ Jean-Pierre Jeancolas, « Fonction du témoignage 2. Le cinéma français et l'occupation », *Positif*, octobre 1995, p. 17.

⁹ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Séuil, 1990 (1987), pp. 155–250.

Pourtant, à y regarder de plus près, même si Rousso n'y consacre pas plus d'une seule ligne, il reconnaît lui-même que, pour ce qui concerne en tous cas le cinéma : « la vague semble refluer à partir de 1978 jusqu'en 1987. »¹⁰ Et ne se relève plus.

D'ailleurs, mis à part Resnais, Malle et Costa-Gavras (ce dernier étant d'origine grecque), aucun metteur en scène réalisant des films « historiques » n'est mentionné parmi « les grands » noms du cinéma français¹¹

Beaucoup de films français ont privé le passé de sa « passéité » : tel Jacques Doillon avec *Le jeune Werther* (1993) ou Goethe ne fait que fournir le récit de base (et encore !), tandis que l'intrigue se déroule dans la cour de récréation d'un collègue des années 1990. Les *Liaisons dangereuses* de Vadim fonctionnent selon le même schéma. (Ce sont paradoxalement les Anglo-saxons qui tentent de reconstituer minutieusement l'univers de Laclos).

Dans les termes de Ricœur, *l'Autre* (ou parfois *le Même*) domine, et *l'Analogue* est (presque) absent.

Pour l'essentiel, le cinéma français hésite entre *une Histoire lointaine qui se suffit à elle-même* : *Austerlitz* de Gance, *Marie-Antoinette* (Autant-Lara), *Sous le soleil de Satan* (Pialat), *La guerre du feu* (Annaud), *Tous les matins du monde* (Corneau), *La religieuse* (Rivette), etc.¹² — et *un passé déshistorisé* : *Les visiteurs* (Poiré), *La cité des enfants perdus* (Jeunet-Caro), *L'année dernière à Marienbad* (Resnais) ?

Selon les cinéastes, cette attitude peut revêtir diverses formes ; Jacques Becker, dans *Montparnasse 19* (1958) explicite cette démarche (et s'y tient dans le film, ne montrant qu'un Paris déshistoricisé, stéréotypé, aux bars et trottoirs en dehors du temps) :

« Les auteurs de ce film se sont inspirés de certaines épisodes authentiques mais n'ont pas voulu faire œuvre historique ».

Le cinéma français est présent ou passé (tandis que le cinéma hongrois est *Histoire et présent*). *l'Histoire en France n'est pas, car elle fut* (tandis qu'en Hongrie elle a été, car elle est).

Le cinéma historique français préfère aux « je » des « ils » et des « nous ». Non que la vie du cinéaste comme source d'inspiration soit absente (voir les films d'Arcady, de Drach, de Gatti ?), mais — c'est notre thèse — le cinéma français n'est pas autant dominé par la veine historico-autobiographique que le cinéma hongrois. « *Ils* » : *Thérèse* qui avait eu la foi, ou *Stavisky* qui ne l'avait pas. « *Nous* », qui suivions *Jeanne d'Arc* ou

¹⁰ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, p. 270.

¹¹ cf. *Dictionnaire du cinéma* (introduction), Larousse, Paris, 1991, pp. XVII–XXVIII.

¹² Rivette, en préambule, appelle le spectateur à ne regarder que l'aspect « *historique et romanesque* ». Et ce sous la pression de la censure !

avons un *Vieux fusil* en cas de besoin et de malheur. Et nous qui avons tous passé notre enfance dans un Midi idyllique, au *Château de ma mère* (Yves Robert, 1990), la mère de Pagnol.

Quand Antoine de Baecque évoque « François Truffaut face à son histoire »¹³, il s'agit des aspects autobiographiques de certains films de Truffaut, dont notamment *La chambre verte* (et évidemment *Les quatre cent coups*), ou du projet du *Scénario de ma vie*, resté inachevé. Mais pas de Truffaut traversant l'Histoire. Truffaut met son passé au présent et place par là *l'Histoire sous le signe du Même*.

De même : est-ce que les procès Touvier ou Papon et les vives polémiques autour du passé vichyste de la France ont fait naître des films ? Non. Est-ce que la condamnation solennelle de l'esclavage par l'Assemblée nationale a attiré l'attention des cinéastes sur le passé colonial de la France ?¹⁴ Est/ce que le débat sur la torture en Algérie sera accompagné de films sur cette guerre-là ? C'est peu probable (*Le petit soldat* et *L'honneur d'un capitaine* auraient-ils tout dit ?). Est-ce que l'hommage tardif rendu par Lionel Jospin aux fusillés pour l'exemple de la Grande Guerre et la polémique qui s'en est suivie ont fait braquer les projecteurs de cinéma sur ce thème ? Non plus.

Certes, le cinéma français est hanté par un certain nombre de thèmes qui reviennent sans cesse. Ainsi, non content du film très réussi de Robert Bresson, *Le journal d'un curé de campagne*, Maurice Pialat reprend le même roman de Bernanos pour réaliser *Sous le soleil de Satan*. D'autres exemples de thèmes très souvent traités : Napoléon, Jeanne d'Arc¹⁵, *Germinal*, la Révolution, etc. Le choix des scénarios est déterminant. Or ceux-ci sont souvent tirés d'œuvres littéraires autonomes (non destinés à un tel usage). En France, ni la littérature contemporaine, ni les scénarios d'inspiration personnelle ne sont très présentes : on préfère les « valeurs sûres » comme Dumas ou Balzac :

« Les appréhensions à l'égard des œuvres d'inspiration biographique font revenir le film français vers des scénarios en règles sans risques financiers [...] beaucoup de jeunes réalisateurs ont commencé leur carrière avec des

¹³ Antoine de Baecque, « François Truffaut face à son histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, N° 16, 1997, pp. 132–139.

¹⁴ *Sucre amer* (Christian Lara, 1997), film sur l'esclavage, son abolition et son rétablissement, etc. en Guadeloupe est un des très rares films sur ce thème, antérieur au débat dans l'hémicycle du Palais-Bourbon.

¹⁵ cf. Sylvie Lindeperg parle de « la figure la plus souvent traitée par le cinéma », Sylvie Lindeperg « Jeanne à l'écran, à travers les âges de l'image », in *Le Monde*, 12 avril 2000, p. 28.

films d'inspiration biographique, sans rencontrer un accueil favorable de la part du public ; ainsi, dès leur deuxième film, ils essaient des adaptations de romans [...] ».¹⁶

En parlant des scénaristes, nous citerons un nom, à titre d'exemple : celui de Danièle Thomson qui a été co-scénariste de *La grande vadrouille* avant de faire de même pour le film de Chéreau, *La Reine Margot* près de 30 ans plus tard ! Cet exemple illustre la continuité latente des schémas d'intrigue, la constance des schémas de perception de l'Histoire au sein d'un champ cinématographique somme toute moins changeant que l'apparition des cinéastes inspirés ou « produits » par le Nouveau roman ne l'a laissé croire :

« Alexandre Dumas revu et corrigé par Danièle Thomson qui fait certes mieux qu'avec *La Grande vadrouille* ou *La boum*, mais sa vision est quand même fort superficielle face aux enjeux des guerres de religion. »¹⁷

De nos jours, « l'Histoire » sur grand écran peut créer « l'événement » culturel, et ce de quatre manières différentes. La première correspond aux vieux schémas de la *culture populaire* : gros budget avec distribution de rêve, distraction garantie et succès au box office (*Astérix et Cléopâtre*). La seconde façon de transformer des films historiques en un « événement culturel » est illustrée par *Amen* de Costa-Gavras : avec son lot de « polémiques » sur l'exactitude historique, la portée politique, etc. Et la troisième modalité : la *consécration* : Polanski, réalisateur polono-américano-français devient lauréat du festival de Cannes avec *Le Pianiste*. Une quatrième modalité est celle quand on prétend que tel film historique n'est en réalité que le support d'une réflexion sur des « sujets de société » : quand Patrice Chéreau met en scène le XVI^e siècle de *La Reine Margot* (1994), pour certains commentateurs, il se soucie peu de l'histoire et moins encore d'Alexandre Dumas¹⁸ : il livre une méditation au présent sur la violence et la mort, dans la lumière brouillée de la folie, du SIDA et des massacres en Bosnie.¹⁹ Cette stratégie « d'actualisation » est une des façons de priver l'histoire de sa « passéité » propre, la rendre présent, pour le meilleur et pour le pire.

En effet, un certain nombre de films sur la Seconde Guerre mondiale,

¹⁶ René, Prédal, *Le cinéma français depuis 1945* ; Nathan, Paris, 1991, p. 224.

¹⁷ René Prédal, *op. cit.*, p. 750.

¹⁸ Dumas et les « feuilletonistes » du XIX^e siècle ont d'ailleurs déjà inventé un certain nombre de procédés, de mises en récit de l'histoire qui réapparaissent dans le cinéma français un siècle plus tard.

¹⁹ cf. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma et Histoire », Encyclopædia Universalis France, 1997, déjà cité.

des comédies (*Visiteurs*), des films en costumes qui sont moins « cape et épée », moins grossiers (*Ridicule*, *Vatel*), et même des dessins animés (comme *Astérix*) sont là pour divertir le public. Leur point commun, c'est que l'Histoire — ou le plus souvent un passé vague (cf. : *Jules et Jim*) — leur sert de *background*, d'arrière-fond, plus ou moins stylisé, de source d'inspiration pour nouer le fil des dialogues, de prétexte pour divertir et vêtir les acteurs de jolis costumes, devant des décors plaisants ou encore, plus rarement, de parler du présent sous forme *allégorique* ; mais il ne s'agit pas de parler de l'Histoire en tant que telle. En matière de films en costumes il y avait eu Rappeneau (*Les Mariés de l'An II.*, *Cyrano de Bergerac*, *Le hussard sur le toit*, etc.), pour l'Histoire encore plus ancienne, Jean-Jacques Annaud (*La guerre du feu*, *Le nom de la rose*) — mais l'Histoire est tenue à l'écart des films *historiques*. C'est que le référent direct cesse d'être l'Histoire ; elle est remplacée par l'imaginaire historique, les représentations extra-cinématographiques du passé et l'image directe du temps.²⁰

2. L'image directe du temps

Le monde-*français-de-la-vie* cinématographique (ses couleurs, corps et décors) est foisonnant. La panoplie des éléments (ou bribes) du passé dont l'exacte représentation corrobore en principe le réalisme du monde-*de-la-vie* cinématographique est en effet extrêmement vaste et englobe, par définition, la *totalité* des objets, des corps, décors, couleurs mis en scènes jusqu'au détail le plus infime, les distinctions les plus fines :

« certaines des couleurs sont particulières au Languedoc ; j'ai parlé à Daniel [Vigne] des couleurs des robes du trousseau des femmes et il l'a utilisé dans la robe de mariage rouge de Bertrande et quelques autres vêtements [...]. Puis le type de nourriture comme des pains châtaignes ou le safran utilisé au Moyen Age dans de nombreux plats et pour le maquillage... »²¹

Ce sont Brigitte Bardot (*Babette...*), Jeanne Moreau (*Jules et Jim*, etc.), Catherine Deneuve (*Les parapluies de Cherbourg*, *Le dernier métro*, etc.), Isabelle Adjani (*Adèle H.*, *Camille Claudel*, *La reine Margot*), ou Michèle Mercier (la trilogie *Angélique...*) — les stars sensuelles qui dominent les écrans de cinéma, et apparaissent telles qu'en elles-mêmes dans leurs

²⁰ Il faut constamment rappeler que l'écrasante majorité des films français n'ont pas de thème historique, mais contemporain. Pensons à des genres aussi centraux que le film noir ou à des cinéastes aussi importants que Jacques Tati, ou plus tard Carax.

²¹ Nathalie Zemon Davis, « Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers » (interview par Ed Benson), in *film and History*, volume XIII, N° 3, sept. 1983, p. 62. (cité par Priska Morrissey)

rôles historiques divers, indiquant une visée aux conséquences nombreuses : l'exportation qui implique une manière « universellement » compréhensible de représenter l'Histoire. En effet, le « star système » soustrait en partie les acteurs à leur rôle ; cela vaut *a fortiori* pour Gérard Depardieu (qui joue tour à tour Bernard Granger dans le *Dernier métro*, Christophe Colombe dans *1492...*, puis : Obélix...).

Quant aux décors, le film français, chez Godard, mais aussi chez Resnais ou Rohmer (par ex. : *La marquise d'O*), etc. choisit la voie de la *stylisation symbolique*, entre impressionnisme et expressionnisme :

« Les motifs des lieux ne servent pas à décrire, mais à accentuer ou contrecarrer le contenu émotionnel d'un événement. Ainsi, l'image du monde quotidien change ici de fonction : elle ne souligne plus le naturel, le caractère quotidien de l'histoire, elle insiste au contraire sur le caractère extraordinaire de l'action. »²²

De même, on peut choisir un lieu « dépouillé » par nature : ainsi *Thérèse* se déroule dans un couvent, ou au contraire un symbolisme foisonnant : *La cité des enfants perdus* (Jeunet, Caro) qui juxtapose des objets d'origines diverses, historiquement hétérogènes, culturellement allogènes qui construisent ainsi un monde *pseudo-historique*, féérique.

Symbolisme, expressionnisme (des formes ou des couleurs), mais aussi l'excès de réalisme, l'hyper-réalisme (*Tous les matins du monde* de Corneau, *Cyrano* de Rappeneau, *Moi, Pierre Rivière...* d'Allio, etc.), participent, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, à la construction d'une *image directe du temps*... Et non à une reconstruction de telle ou telle période historique.

Les mouvements d'appareil, les cadrages, la profondeur du champ participent, bien sûr, à la construction de l'Histoire et des particularités peuvent y être identifiées. Je ne citerai ici que quelques exemples choisis au hasard pour simplement illustrer à la fois la « prétention universelle » et les diverses stratégies de distanciation employées par les cinéastes.

Le cinéma français souvent ne cherche, à travers les souvenirs, que le *passé* (et pas « l'événement »). Parfois le fait de *se souvenir peut devenir une fin en soi*. C'est pour cela que *le passé peut ne pas avoir existé*, comme chez Resnais, dans *Marienbad*, *Muriel* voire dans *Hiroshima*, ou chez Robbe-Grillet dans *L'homme qui ment*, chez Godard dans *Nouvelle vague*, chez Sautet dans *Les choses de la vie*, ou même chez Besson dans *Le grand bleu* (scène du début : l'enfance). Les souvenirs sont omniprésents, le passé erratique, l'Histoire presque absente.

²² Remarques générales sur la nouvelle vague d'András Bálint Kovács, in *Metropolis, Paris*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992, p. 170.

Parmi les techniques cinématographiques qui ont un réel enjeu en matière de représentation de l'Histoire, citons les diverses modalités de focalisations et de points de vue. Par exemple : les scènes de « foule » qui peuvent être mise en scène avec « travelling solidaire » (appelé travelling d'accompagnement), qui va dans le même sens que la foule, ou « plan solidaire » (appelé plan subjectif) qui adopte celui des personnages (*Germinal*). Les réalisateurs français aiment les trois modalités qui permettent de garder un maximum de distance : les *récits non focalisés* (instance narrative omnisciente) ou alors : les récits à focalisation *variable* (on passe d'un personnage à un autre) ou *multiple* (plusieurs personnages racontent un même événement).²³

Le passé sert le plus souvent de simple *cadre* de l'histoire (*Les Deux anglaises et le continent* de Truffaut), ses événements hors intrigue étant *inintéressants, hors champs*. De même, musiques et paroles, dans le cinéma français, « parlent » de l'*histoire*, plutôt que de l'Histoire.

Ainsi, dans le cinéma français, la *représentance* (Ricoeur) est incomplète : soit « l'*Autre* » prend le dessus et, s'exprimant par l'*altérité radicale* du monde des *objets* (costumes, décors) et de l'intrigue qui *n'a rien à voir* avec le présent, brûle le pont de la représentation, du va-et-vient entre passé et présent, soit c'est le *Même* qui domine, soit encore le film n'est pas historique du tout. En tout cas, « l'*Analogie* » se perd, et à travers lui, la *représentance*.

Le paradoxe de la représentation du passé, son impossible « réalisme » et son « authenticité » construite artificiellement et a posteriori, se montre avec une acuité particulière concernant le langage : la langue de l'époque et la parole de l'acteur (selon la distinction saussurienne) entrent nécessairement en contradiction, sinon en conflit. Et lorsque le cinéaste s'écarte ne serait-ce qu'un peu des conventions du genre, il se fait blâmer par ? son conseiller historique lui-même :

« ...ça passe très mal pour deux raisons : tout d'abord, j'ai été imperméable au rythme de l'octosyllabe. Je me demande si l'octosyllabe est un produit pour notre temps. [...] Je sais qu'il y a des imparfaits du subjonctif dans Chrestien, mais [...] je trouve qu'aujourd'hui ça fait non pas authentique, mais ridicule. »²⁴

²³ Sur les notions de *focalisation et de point de vue*, cf. par exemple : Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1989, pp. 108–115., qui expliquent entre autres la manière dont la théorie de Genette peu être appliquée à l'analyse filmique.

²⁴ Jacques Le Goff, in « Perceval Le Gallois. Rencontre avec Eric Rohmer et Jaques Le Goff » (entretien par Philippe Blon et Philippe Vegnault), *Ça cinéma*, N° 117, 1979, p. 3 et 8. (cité par Priska Morrissey)

Nous venons de voir quelques procédés « français » de mettre en récit l'Histoire, ou la mettre à distance de manière classique : focalisations des récits, expressionnisme du décor, etc. Voyons à présent les figures plus paradoxales de « l'authenticité », de la mise en scène « française » de l'Histoire et de la Mémoire par *l'image-temps* transmué en image-passé :

Prise de distance par rapport au sujet et réflexivité vont de pair, elles se supposent mutuellement : la distance se crée, la réflexion se fait à la fois sur le plan des contenus filmés que sur celui des formes filmiques : bien qu'il ne s'agisse pas d'un long métrage de fiction, *Histoire(s) du cinéma* (Godard) en est l'exemple paradigmatique. . .

La distance peut être établie de diverses manières, celle qui est la plus fréquente et la plus évidente est la mise en scène d'une période historique *ancienne*. (cf. : plus haut).

Indépendamment de la distance historique (chronologique), l'Histoire est représentée avec beaucoup de distance, au sens figurée cette fois : avec du *recul* : mise en scène théâtrale, costumes anachroniques, jeu d'acteurs comique. . . Y compris dans les films de guerre qui ont un sujet historique plus récent. Et ce n'est pas le discours militant, qui transparaît souvent, qui changera ce constat.

Les prises de distances les plus diverses se multiplient : du narrateur ironisant sur Louis Philippe chez Sacha Guitry aux intertitres « informatifs » si fréquents, en passant par le dépouillement extrême de *Libera me* (Alain Cavalier, 1991), « expressionniste » allant jusqu'à créer une Histoire, un monde complètement abstraits, en dehors du temps.

Toujours est-il que c'est sur le plan de l'auto-réflexion esthétique (qui suppose la cinéphilie, elle aussi née avec la *Nouvelle vague*),²⁵ qui s'exprime souvent par des mises en abîmes, une *réflexion du cinéma français sur sa propre histoire* : celle ou de jeunes réalisateurs comme Beineix ou Carax se tournent avec une certaine nostalgie vers un « âge d'or » représenté par Jean Renoir, Marcel Carné ou René Clair.

Mise en abîme, auto-réflexion cinématographique, réinvention de l'espace-temps filmique, etc. sont les éléments qui concourent à *l'image-temps*. Toutes les temporalités possibles et *imaginables* (au sens propre et figuré !), inextricables, s'entremêlent :

« En montrant la difficulté qu'il y a à construire, à composer avec les souvenirs, Resnais dévoile comme les coutures des vêtements cinématographiques, si proches des coutures de la mémoire. Ce film mène jusqu'au plus profond de sa matière cette réflexion sur le temps qui est à

²⁵ A. De Baecque, *La nouvelle vague*, Paris, Flammarion 1998, pp. 27–33.

la fois temps de l'histoire et temps du souvenir, mais qui est aussi temps présent, passé et futur. »²⁶

Tout comme *l'image-temps* elle-même, l'image-temps du passé : *l'image-passé* est une image directe du temps, fait de « montages irrationnels » (faux raccords, etc.) et d'anachronismes volontaires, de confusions des « nappes de passé » et une *liberté* presque totale face aux événements. L'image-temps, dont la *Nouvelle vague* est co-inventrice avec le néoréalisme italien, a donné naissance à des films aussi divers et éloignés que *Hiroshima mon amour* de Resnais, *Le mépris* de Godard, *Merci la vie* de Bertrand Blier ou encore *La belle histoire* de Lelouch. Au lieu de *montrer* l'Histoire, il s'agit plutôt de la *monter*, la réinventer ; pour écrire une histoire proprement cinématographique de l'Humanité, plutôt que de la Nation.

²⁶ Raphaëlle Branche, « Les coutures de l'histoire », in « Le cinéma face à l'Histoire », sous la direction de Christian Delage, *Vertigo*, N° 16, 1997. p. 131.