

**Leçon 7 : La Seconde Guerre mondiale I**  
**La guerre vue à l'époque : que peut dire le cinéma ?**  
**par Michèle Lagny**

### **BIO-BIBLIO**

Professeur à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, Michèle Lagny a publié, en France et à l'étranger, plusieurs ouvrages et articles sur la méthodologie de l'histoire du cinéma et sur les relations entre cinéma et histoire.

### **EXTRAITS**

*Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution*, Franck Barberis et Dominique Chapuis, 2002

*Le Juif Süß*, Veit Harlan, 1940

*The Life and Death of Colonel Blimp*, Michael Powell et Emerich Pressburger, 1943

*D Day in Berlin*, George Stevens, 1945

*To be or not to be*, Ernst Lubitsch, 1942

*Païsa*, Roberto Rossellini, 1946

### **FILM**

*La bataille du rail*, René Clément, 1945, 85'

## La Seconde Guerre mondiale

### I : La guerre vue à l'époque : que peut dire le cinéma ?

Michèle Lagny

Ce qui est frappant pendant la guerre, et en particulier la Seconde Guerre mondiale, c'est le fait que la majorité des films de fiction la fuient, n'en parlant que de manière détournée ; ce sont les productions de l'immédiate avant-guerre et de l'immédiate après-guerre qui permettent le mieux de mesurer l'écart entre la peur et l'espoir. En revanche, après la guerre, et d'ailleurs avec un important décalage dans le temps, elle devient une inusable mine de scénarios, qui laissent à penser que si elle n'avait pas existé, il aurait fallu l'inventer. Preuve s'il en est que l'écran n'est pas vraiment un miroir de la réalité : il faut un certain temps pour que l'on puisse décrire, voire tenter d'expliquer, un événement de cette ampleur, toujours avec un point de vue contraint : par les impératifs militaires et politiques pendant (qu'est-ce qu'on doit ou peut montrer ?) ; par les fonctions attribuées à un film d'histoire après (justification - ou critique a posteriori - d'une action ou d'une position passée, ou bien, de manière plus récente, commémoration liées au devoir de mémoire).

L'intervalle est si court, entre l'horreur de la boucherie de 14-18 et les peurs de la fin des années 30, que la guerre passée semble toujours servir à l'écran à désamorcer la guerre à venir. Pierre Sorlin dans *European Cinemas, European societies* dédie un chapitre à *The coming War*, en mettant en parallèle les films « de guerre » en Angleterre, en France, en Allemagne et en Italie (pp. 25/26), où la manière de traiter le conflit de 14-18 en dit long sur les craintes à venir. Certes, le filon est maigre (3% des films produits) mais l'intéressant est que les réalisateurs, les acteurs, les thèmes franchissent les frontières et s'entrecroisent. En 1937, par exemple, Von Stroheim joue les Allemands chevaleresques dans *la Grande Illusion*, et la brute dans *Marthe Richard au service de la France*. Le premier film, qui sera interdit en '39, fait un triomphe en France mais est occulté en Allemagne : Renoir, reprenant le discours pacifiste de l'après-guerre en même temps qu'un discours de classe, rappelle que dans les deux pays, de manière identique, le sentiment national ne doit pas exclure le respect de l'autre, celui qui est d'une autre nation, comme celui qui est d'une autre classe. Ce respect mutuel pour éviter le retour des massacres dont le souvenir est resté si vif n'empêche pas pourtant la reconduction de lieux communs dénonçant l'ennemi héréditaire, non plus la perfide Albion, mais les Boches, comme on peut le voir, dans *Marthe Richard au service de la France* (Raymond Bernard) où les Teutons massacrent sans raison les habitants et les enfants. Le ton est donné : l'ennemi est la brute !

Etant donné l'ampleur d'une guerre « mondiale », et donc du sujet, je me bornerai à la zone occidentale du conflit. Puisque celui-ci est dû à des nationalismes exacerbés, chaque acteur national a sa spécificité. Les actualités et les documentaires, en particulier, la fiction dans une moindre mesure, sont déjà étroitement surveillés dans les régimes autoritaires, puisque les structures de production sont sous contrôle: nationalisation dès 1918 en URSS, ministère de la propagande, dirigé par Goebbels dont le travail est facilité par la structure capitaliste et concentrée de l'UFA, depuis 1933 en Allemagne hitlérienne, *Istituto Luce* et *Cinecittà* créés par le pouvoir pour l'Italie mussolinienne. Dans ce cas, « l'arme cinématographique », qui sert la propagande du régime avec plus ou moins de bonheur ne demande qu'à être utilisée dans des buts de guerre. Dès le début de celle-ci, une réorganisation de la production a également lieu dans les pays occupés, par exemple en France avec le COIC pétainiste et l'intervention allemande par le biais de la censure d'une

part, et de la production d'autre part (notamment avec la Continental), les Allemands voulant explicitement contrôler l'ensemble du cinéma européen. Certes, les choses sont un peu plus compliquées dans les démocraties, comme en Angleterre où le Ministère de l'Information organise un département cinéma (MOI Film Division) qui publie en 1940 un document intitulé « Programme for Film propaganda », tandis que les grands studios comme Ealing produisent pour les ministères, notamment celui de la guerre. A partir de Pearl Harbour, le cinéma américain lui aussi sera pour une part embrigadé, au moyen du contrôle du Bureau de l'Information de guerre et des commandes de la Maison Blanche. Malgré ces différences nationales, il y a cependant des points communs entre les différentes productions cinématographiques en temps de guerre : il faut en effet rappeler que partout, y compris dans les pays qui utilisent le plus le cinéma dans l'effort de guerre (Grande-Bretagne ou Union Soviétique), les responsables politiques comme ceux de la production filmique insistent sur le rôle de détente que doit conserver cette distraction populaire. C'est ce qui explique, au-delà de la censure, le faible impact des événements sur le cinéma de fiction. Enfin, malgré les blocages (interdictions diverses, blocus continental imposé par les nazis, et dans une moindre proportion les fascistes), la circulation des films et des personnes, très ralentie, n'a pas tout à fait disparu : beaucoup de films de propagande sont faits non seulement à usage interne, mais pour les voisins ou alliés. D'où une certaine homogénéité dans le « cinéma de guerre », même si les habitudes de l'histoire du cinéma traditionnelle (souvent traitée par cinéma nationaux) rendent difficile une étude transversale.

### 1- La guerre au jour le jour

Si, comme je l'ai dit, les « grands films » traitent en général d'autres sujets (amours et mélodrames, comédies et drames sociaux), les images du front envahissent les écrans par le biais des actualités ou du documentaire. À vrai dire, on ne ressort guère ces productions : on peut y avoir accès dans des archives, mais pour le cinéma « portable » (cassettes vidéo ou DVD) il n'y a pas grand chose, sauf lorsqu'elles sont partiellement utilisées dans des montages sur différents événements comme de *Nuremberg à Nuremberg* de Rossif, ou bien dans des émissions de télévision comme la série *Histoire parallèle* par Marc Ferro.

Comme il serait fastidieux, et de toute manière impossible, de montrer des images de tous les points de vues en lutte, j'en ai choisi un seul, à titre emblématique. Il s'agit du travail d'un documentariste soviétique officiel, Roman Karmen (1906-1978) qui, du milieu des années 20 au milieu des années 70, filme aussi bien la guerre d'Espagne ou les conquêtes de Mao-tse-Toung en Chine que la défaite française de Dien Bien Phu au Vietnam ou la prise de pouvoir par Allende au Chili. Il se situe, pendant la guerre, dans un contexte où l'Union Soviétique a utilisé au maximum « l'arme cinématographique ». D'abord en donnant des moyens de travail à ses cameramen (en l'occurrence, Karmen est aussi un officier très proche du commandement en chef), ensuite en produisant régulièrement, après chaque bataille gagnée, des films documentaires toujours organisés de la même manière : « *l'agression allemande, qui fait penser à un tremblement de terre, la présentation des troupes soviétiques et de leurs commandants, puis le récit minutieux, presque mètre par mètre, de l'offensive contre les nazis.* » (Pierre Sorlin, dans « Guerra e resistenza », p. 706).

**Extrait de *Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution*, proposé par Franck Barberis et Dominique Chapuis. Produit en 2000, et passé sur Arte, co-producteur (de 38' à 48').**

Ce montage présente des fragments du travail d'actualité en direct (ici la *Défaite allemande devant Moscou, 1942, Leningrad en lutte et Stalingrad, 1943, Berlin, 1945*), en insistant, par le choix des images et un commentaire off, sur le mode de fabrication, les modèles et l'esthétique de ces images qui, souvent reprises ailleurs, deviendront des sortes d'emblèmes. J'en ai pris un extrait assez long qui ne représente pas toute la durée du temps consacré à la Seconde Guerre mondiale (en fait 15') ; j'ai laissé la fin (le trajet de l'armée rouge de Stalingrad à Berlin, et les images de la défaite allemande finale) et gardé seulement les 10 premières minutes. En effet ce montage, en sélectionnant des images de l'époque, a parfaitement illustré ce que je voulais construire dans cette partie de ma conférence; en l'occurrence, la thématique et la mise en scène des images dominantes dans les actualités comme dans les documentaires. Bien sûr, les lieux, les moments et surtout les points de vue changent d'une nation à une autre, mais toujours autour des mêmes clichés (au sens de photos du réel, mais aussi de stéréotypes, entendu comme ce qui était reconnaissable par tous). Ainsi y voit-on des soins donnés pour rassurer au moment de la défaite russe devant l'avancée allemande après la rupture du pacte germano-soviétique, en 1941 : celles de la lutte au front, avec la contre-attaque de l'armée rouge devant Moscou et la résistance de Leningrad assiégée, dans l'hiver 1941 ; celles de la souffrance causée par les exactions et les massacres de l'ennemi (les civils pendus, les morts pleurés par leurs proches) et par la misère liée aux privations (les soldats soviétiques arrachant les croix des morts allemands pour se chauffer, les femmes et des enfants dans la neige de Leningrad assiégée).

On y voit aussi les images qu'on retrouverait avec quelques variantes dans d'autres actualités, allemandes, anglaises, italiennes ou américaines plus tard, souvent associées à des commentaires différents, voire contradictoire, comme l'a si bien montré Ferro dans *Histoire parallèle* : pour la lutte militaire, les convois de camions la nuit, le visage de l'aviateur qui met ses lunettes et du moteur d'avion qui tourne, puis plus loin celles des champs de bataille avec l'attaque des armes les plus perfectionnées (ici, des orgues de Staline). Pour les massacres, cadavres torturés et survivants accablés, pour la misère, pain dur rationné, enfants emmitouflés. Images aussi de l'événement, ici de la victoire russe, ou plutôt de la défaite allemande (Von Paulus) à Stalingrad, avec mise en œuvre d'un véritable « modèle de représentation »: reddition des soldats allemands, silhouettes qui sortent bras levés, et drapeau blanc brandi ; puis la caméra suit le chef vaincu, Von Paulus, entrant dans un baraquement de bois, et s'installant pour signer la reddition. Gros plan de son visage : voici le symbole de la défaite allemande, représentée aussi par le topos de la colonne de prisonniers, filmée à la fois en plans d'ensemble en plongée, avec la file noire qui avance lentement, alternant avec des gros plans de soldats aux visages épuisés et hagards (soulignons que c'est un modèle déjà constitué pendant la guerre de 14-18, comme le montre un récent film documentaire proposé par Laurent Veray, *L'héroïque cinématographie*, 2002).

Autres points intéressants : justement, le travail des modèles (la référence à la prise du Palais d'Hiver dans *Octobre* d'Eisenstein, pour le travelling sur les soldats de Leningrad, le travail du montage parallèle), la nécessité de reconstitutions quand on n'a pas pu tourner sur le vif, comme c'est le cas pour la jonction des soldats du front de l'Oural, et de ceux du front du Caucase, remise en scène par Karmen, et dont l'image remplacera la réalité pour la postérité. Essentiel, enfin, la fonction de ces images : proposer le « bon » point de vue (ici celui de Karmen qui reprend celui des responsables staliniens), rassurer la population montrer au monde que les combattants sont dans leur bon droit, en particulier aux Américains, qui vont bientôt intervenir dans la guerre à l'Ouest, et dont les Russes espèrent l'appui. On constate aussi l'importance de la circulation et du réemploi des images : Karmen est nommé correspondant de l'Associated press, les images de Leningrad assiégée sont reprises dans la

série commandé par l'Etat-Major américain à Franck Capra *Pourquoi nous combattons ?* pour justifier l'interventionnisme américain.

Toujours dans le feu de l'action, les images des actualités et des documentaires se sont modifiées avec le temps ; en effet, dans la lutte entre les Alliés et l'Axe, le vent tourne vers 1942/43, et à partir de 1944, on entre dans la phase finale : la fin de la guerre approche, toujours trop lentement, et les dernières luttes alliées sont peines d'espoir. Puis le territoire allemand est balayé, ouvrant de nouvelles perspectives d'horreur : les tapis de bombes qui détruisent les villes allemandes, et surtout l'ouverture des camps. Le cinéma en rend compte quasi en direct, avec des films comme *La Libération de Paris*, « le film de la communion » projeté dès le 29 août 1944, ou *Le 6 Juin à l'aube*, réalisé par Grémillon en 1944, sorti en 1945. C'est la libération : pour l'instant les images de joie et d'horreur sont utilisées, dans les « actualités », libérées de l'emprise allemande, et contrôlées soit par des résistants (dont nous reparlerons) soit par les Alliés. Les images de victoire sur les Allemands vaincus, d'arrestation des responsables voués à l'épuration, de retour des prisonniers, remplacent celle des batailles. Comme le marque en particulier Sylvie Lindeperg dans son ouvrage sur les actualités filmées de la libération en France, si le ton est souvent vindicatif à l'égard des vaincus, si on sent pointer les divisions d'après-guerre entre les libérateurs, on entend toujours en sourdine l'écho de l'horreur devant les destructions et ce qu'on n'appelle pas encore le génocide, dont on n'utilise d'ailleurs qu'avec mesure les images (sauf dans l'Allemagne occupée, où il s'agit de faire prendre conscience d'une responsabilité collective). Tant de choses qui devront plus tard être exorcisées, notamment par les fictions, qui viendront après la guerre mais aussi en exhumant des images enfouies. Un documentaire a ainsi été remonté avec des images de 1945 retrouvées en 1975 : *D day in Berlin* regroupe des documents filmés eux aussi en direct par George Stevens avec une équipe venant de Hollywood, le Special Coverage Unit : leur originalité est d'avoir été tournés en Kodachrome 16 mm, nous montrant en couleur les troupes dans la Normandie bombardée, la libération de Paris et l'arrivée de de Gaulle, Berlin anéantie, défoncée, cauchemardesque et surtout les images de l'ouverture du camp de Dachau....

**Extrait : *D day in Berlin***

## 2- Propagande

### a- L'Axe

À côté des actualités, le documentaire a un rôle essentiel dans la propagande, en particulier pour les puissances de l'Axe. Ainsi, au début de la guerre, des documentaires allemands cherchent-ils à justifier l'avancée vers l'est (*La Campagne de Pologne*, 1939) ou vers l'ouest (*Combat à l'ouest*, 1940). Mais cette propagande est tout de suite critiquée parce qu'ennuyeuse et pas toujours vraiment convaincante quant à la légitimité des massacres qu'entraînent les bombardements nécessaires à la conquête (et à la mise en valeur de l'aviation, sur le plan idéologique). Ainsi la brutalité des combats, exaltée dans le premier film, est-elle amortie dans le second, qui se compose de deux parties distinctes : « avant l'heure décisive », qui récapitule les événements de l'entre-deux-guerres, montrant d'abord le démembrement de l'Allemagne par le traité de Versailles, sa décadence sous les coups des communistes et du régime de Weimar, et bien sûr, son énergique reconstruction sous le régime nazi. La guerre s'explique ainsi par « le coup de poignard dans le dos » de 1918, et « l'agression polonaise » de 1939 ; le thème le plus efficace concerne la critique des

démocraties décadentes : ne voit-on pas, dans une image souvent reprise, parmi les soldats français, des « nègres » qui dansent sur la ligne Maginot face à une armée allemande au teint clair, moderne, disciplinée et dynamique, dont on suit la progression foudroyante jusqu'à son entrée dans « Strasbourg libérée » dans la seconde partie du film. Elle mène une « guerre propre », garantie d'un futur bien organisé autant pour les vaincus que pour les vainqueurs, quand « demain la guerre sera finie » comme le dit le dernier refrain du film !

Les Allemands développent aussi une production de propagande militaire, documentaire ou fictionnelle, en particulier sur le thème de l'aviation : parmi les plus célèbres en Allemagne en 1941, *l'Escadrille Lützow* insistant sur la qualité et l'héroïsme de deux aviateurs liés par une amitié virile durant la campagne de Pologne, et *Stukas*, qui veut montrer à les millions de spectateurs le courage de « ces jeunes casse-cou, ces héros de l'air » que sont pilotes de ces avions de chasse qui bombardent en piqué. D'autres sont à la gloire des héros de la mer (*Sous-marins à l'ouest*, 1941) ; le dernier des grands films de propagande est tourné entre 1943 et 1945, quand la victoire fuit le camp allemand : *Kolberg* (1945), dû à Veit Harlan, montre la résistance prussienne lors des guerres napoléoniennes : « l'héroïsme des ancêtres... doit devenir un monument à la gloire des Allemands d'aujourd'hui ». Projeté dans toutes les zones encerclées par les Alliés, le film rappelle combien « la servitude sous le Corse aurait été un paradis en comparaison avec le sort qui nous attendrait sous le bolchevisme » dit un critique allemand en février 45, lors de la sortie. Mais sa carrière fut écourtée par la défaite.

Les Italiens aussi ont une production de films de propagande depuis longtemps, mais celle-ci s'oriente désormais vers la guerre « *Cinecittà prende il fucile* » dit Gian Piero Brunetta (*Cent'anni di cinema italiano*, p.321) : Rossellini, dont nous verrons qu'il sera ensuite la figure même du cinéaste de la résistance, d'abord co-scénariste et assistant-réalisateur pour le film d'Alessandrini, *Luciano Serra, Pilota*, avant la guerre (1938), fait ses trois premiers longs métrages entre 1941 et 1943 (la « trilogie fasciste ») pour vanter les forces armées : *le Navire Blanc*, commandité par le ministère de la Marine, *Un pilote revient*, pour les forces aériennes et *l'Homme à la croix*, inspiré de la mort d'un prêtre sur le front russe. Il apparaît déjà comme plus original que d'autres cinéastes (comme De Robertis, Genina) en évitant l'emphase : « *pas de bavure rhétorique pour en enfler le souffle* ». L'idéologie belliciste ne tente pas ce catholique, qui cherche à traquer l'histoire à travers des comportements personnels. Mais il n'est pas le seul à pressentir très vite l'échec du fascisme, comme en témoigne le succès de deux films situés en Russie, *Noi vivi* et *Addio Kira*, dès 1942.

Le plus (tristement) célèbre des films de fiction propagandistes est *Le Juif Süß*, film allemand antisémite commandité dès 1939 par Goebbels, chef de la propagande, à Veit Harlan, cinéaste réputé. En fait, les films antisémites ne sont pas une spécialité allemande ; mais celui-ci apparaît comme emblématique, à la fois par sa relative qualité, et parce qu'il a été très largement diffusé non seulement en Allemagne (20 millions de spectateurs allemands, dont, sur ordre, tous les SS et policiers !) mais dans les pays occupés (ainsi *le Parisien* du 1<sup>er</sup> mars 1941 le vantait en ces termes « *On ne peut pas évidemment pas dire qu'une idée de propagande n'a pas présidé à sa réalisation... Mais la propagande ne nuit pas à l'œuvre d'art. Le Juif Süß est une production de premier ordre par son intérêt dramatique, par la qualité de ses images et la valeur de son interprétation. Il respecte, d'autre part, scrupuleusement la vérité historique, les moindres détails du scénario et de la mise en scène s'appuient sur une documentation sûre* ». Tiré effectivement de l'histoire d'un conseiller financier du duc de Wurtemberg entre 1733 et 1737, condamné à mort; et dont la vie a fait l'objet d'un roman en 1925 : son adaptation orientée doit permettre de montrer « *la juiverie telle qu'elle est* » (et en effet on fait venir une partie de la figuration du misérable ghetto de Varsovie). Il sort en 1940, parallèlement à un documentaire encore plus violemment

antisémite sur le *Péril Juif* (tourné dans le ghetto de Lodz) et montre les méfaits de Süß Oppenheimer, qui, avec l'aide de son atroce secrétaire Lœw, manipule le duc de Wurtemberg, et ruine son peuple. Il est condamné à mort pour avoir, entre autres, violé une délicieuse jeune fille blonde qui s'est suicidée ; c'est donc surtout sa tentative de pollution de la race aryenne qui entraîne sa punition, mais il porte sur lui toutes les marques stéréotypées du « juif », répugnant, rapace, lâche. Sa réalisation coûtera cher au cinéaste, accusé de crime contre l'humanité après guerre, et qui a toujours cherché à se défendre en disant qu'il avait considérablement atténué la charge antisémite du projet initial : pourtant Goebbels en fut fort content et le considéra comme extrêmement efficace.

### Extrait fin du *Juif Süß*

#### b - Les Alliés

Les films de propagande ne sont pas le monopole des puissances de l'Axe : les Soviétiques, mais aussi les Anglais et les Américains feront, chacun à leur manière des films qui doivent exalter la résistance contre l'ennemi, et montrer le courage des populations écrasées par les privations ou les bombardements, ou bien contraintes à fuir l'occupation.

En Union soviétique, on peut citer le film *Arc en ciel* de Donskoi, en 1943, qui tourne autour de la légende de l'arc en ciel signe de bon augure : « dans une localité de l'Ukraine, où les Allemands ont commis des crimes atroces, les paysans se réunissent sur la place du village, où ont été pendus des partisans, pour contempler sereinement un arc en ciel », signe d'espoir (Sorlin, *op. cit.*, p.706). En général, les fictions soviétiques insistent sur le deuil qu'il faut porter pour tous les jeunes communistes massacrés par les Allemands. Surtout destinées au public national elles sont aussi, après 1944, diffusés chez les Alliés, et décrivent la résistance des habitants à l'arrière, surtout celles des femmes et des jeunes, qui malgré le massacre de leurs proches, ont le courage de poursuivre la lutte pour sauver la terre russe, plus encore que le communisme.

L'Angleterre cherche, dans un cinéma « de mobilisation nationale » à montrer une unité parfaite, de l'usine à la City. Le courant documentaire, déjà célèbre dans l'entre-deux-guerres, et désormais placé sous le contrôle du Ministère de l'information dans le cadre de la Crown Film Unit, montre, en particulier dans les films de Watt et de Jennings, la résistance au blitz (*Londres tient le coup*, 1940) ou bien, dans *Hearts of Britain, Listen to Britain*, évocation de la Grande Bretagne en guerre à travers les émissions de la BBC (1941) ou *The Silent Village* (1943) : « une société tranquille, respectueuse des droits de chacun, ouverte au futur, mais fière de son passé, et surtout parfaitement ferme dans les moments difficiles » résume Pierre Sorlin (« Guerra e resistenza » p. 704). Comme les actualités, toutefois, ils restent relativement discrets sur les combats. Pas d'emphase, pas de héros, mais des citoyens ordinaires, défendant la démocratie contre un régime totalitaire, et leur propre peuple contre les exactions. À côté des films de combat, les « home front films » essaient de légitimer la guerre en montrant que tout le monde s'y investit (comme dans *Millions like us*, en 1943) sans trop caricaturer l'ennemi (Powell et Pressburger essayent même d'analyser ses motivations dans *49<sup>ème</sup> Parallèle* en 1941). Vus et commentés aux Etats-Unis, ils contribueront largement à la « popularisation » de l'intervention américaine : voir par exemple, ce qui pour nous paraît prémonitoire, le long-métrage de montage dû à Jennings, *Fires Were Started*, qui décrit la lutte des pompiers à Londres en 1943, et qui est projeté sous le titre *I was a Fireman* aux États-Unis. La production de films de guerre est considérable (près d'un quart de la production totale) si bien que, fin 1942, l'association des producteurs de films britanniques protestent auprès de la Division du Film du Ministère de l'Information ! Comme en Allemagne ou en Italie, leurs films font une large place aux aviateurs et aux marins : *La cible*

*de ce soir*, documentaire de Watt, en 1941, qui présente un vol de nuit d'un bombardier anglais au dessus du Reich, ou *Ceux qui servent en mer*, fiction de Noël Coward et David Lean, en 1942, ont un vif succès. Mais les jeunes combattants sont plus remarquables par leur astuce en situation difficile que par leur allure martiale ; aristocrates désinvoltes ou ouvriers énergiques coopèrent tous, en espérant (surtout pour les seconds ) une amélioration de la situation après-guerre.

Un cas un peu à part est celui d'un film qui a eu beaucoup de mal à se faire, et à être projeté, avant d'être restauré (dans les années 70) et remis à la mode récemment. Il s'agit de *The Life and Death of Colonel Blimp* (1943). Préparé par Powell et Pressburger (un Hongrois opposé aux nazis et réfugié en Angleterre), il se heurte à la mauvaise volonté du ministre de la guerre, qui craint la réaction négative du « Vieux », Winston Churchill, alors très populaire chef du gouvernement. Il se fait tout de même, bien qu'on craigne l'ambiguïté de son propos, et qu'il ait gardé la réputation d'avoir irrité Churchill. En effet, il reprend la thématique d'une très célèbre bande dessinée de David Low, qui ridiculise, sous le nom de Blimp, les vieilles badernes qui peuplent l'armée impériale anglaise, sous les traits du héros principal du film au nom sucré, « le général Candy » : en fait tout le film, assez long, est un flash-back qui raconte la vie d'un officier traditionaliste, qui fait la guerre comme on jouerait au cricket , avec « fair-play » : nous le voyons ainsi en 1902 se battre en duel à Berlin pour défendre l'honneur de l'Angleterre, accusée de brutalités lors de la guerre des Boers en Afrique du Sud, puis devenir ami avec l'officier de Uhlands qu'il a combattu (et qui épouse la femme qu'il aime !) ; nous le voyons aussi, trop gentil avec les prisonniers lors de la Première guerre mondiale, où il estime que, bien que les Allemands se soient mal comportés pour vaincre par n'importe quel moyen, ce sont les Anglais, bons joueurs, qui ont gagné la guerre : cela veut dire que le droit reste puissant : « *Les Allemands ont bombardé des hôpitaux et des villes ouvertes, coulé des bateaux neutres, utilisé des gaz mortels, et Nous avons gagné. Le combat propre, le travail de soldat honnête ont gagné* ». C'est encore le point de vue qu'il veut défendre lors d'une émission radio au début de la Seconde Guerre mondiale, mais cette fois il est censuré : il n'a pas compris que l'ennemi nazi n'est pas un combattant comme les autres, ainsi que le lui explique son ami, l'ancien officier allemand, devenu anti-nazi et réfugié à Londres. Il ne lui reste plus qu'à faire profiter de son expérience la *Home Guard* (la résistance civile, qu'on nous montre unitaire et efficace). Toute cette partie centrale du film, traitée avec des images hyper stéréotypées, peut être lue comme la critique de l'armée anglaise traditionnelle ; mais en même temps, le personnage de Candy reste touchant et un peu enfantin : ridicule et sympathique à la fois. Cependant, l'essentiel n'est pas là : le début et la fin du film encerclent le flash-back avec une opération de type moderne : il s'agit de préparer la défense en cas d'invasion en organisant un exercice (dit Chope de Bière) dans lequel des soldats anglais joueront, contre la *Home Guard*, le rôle des nazis envahisseurs. Le problème est qu'ils se comportent de la même manière que les dits nazis, en particulier le jeune lieutenant Spud, qui décide 1) d'avancer l'heure de l'attaque, 2) de pratiquer « *the real thing* » comme il l'explique à son copain Stuffy : « *Et bien, évidemment, les prisonniers doivent être frappés à coup de baïonnette jusqu'à ce que mort s'ensuive, les femmes doivent être violées, nos pertes doivent être divisée par dix et celles de l'ennemi multipliées par vingt* » :

**Extrait** : début de *The Life and Death of Colonel Blimp* (11')

Qu'on ne s'y trompe pas : malgré le burlesque des scènes (qui évoquent par avance Tati) le film dénonce ici la brutalité de la guerre totale ; la fin du film, qui reprend ces scènes en les précisant montrent qu'il ne s'agit plus de jouer suivant les règles d'un code d'honneur qui renverrait à un « sporting club », mais de gagner la guerre à tout prix : « *On veut accepter*

les règles du jeu, mais on ne cesse de recevoir des coups de pied au cul ! La seule règle que j'accepte, c'est de défendre mon pays par tous les moyens à ma disposition, tels qu'il existent depuis que Cain a tabassé Abel ». Règle que préconise désormais le commandement anglais, comme le montre à la fin, le renvoi du trop fair-play général Candy, qui constate amèrement que, si Spud devient un modèle, l'armée anglaise montre qu'elle est capable des mêmes exactions que les nazis, et que « *Home is no longer home* ». On comprend mieux les inquiétudes de Churchill : non seulement l'armée traditionnelle est ridiculisée (c'est l'effet « Blimp ») mais la nouvelle armée est critiquée. Pourtant l'Angleterre reste une démocratie, puisque le film, qui joue entre propagande et contre-propagande, est produit et sorti.

Outre-Atlantique, enfin, à côté des documentaires (dont l'exemplaire série de Frank Capra, *Pourquoi nous combattons*, réalisée entre 1942 et 1945 fut montrée aux soldats alliés, Anglais ou Russes, comme aux Américains), beaucoup de films en particulier insistent, de manière plus ou moins humoristique, sur la manière dont la lutte est menée grâce à l'entraide des Alliés. Parmi ceux qui sont restés les plus célèbres, beaucoup marquent le rôle important de la circulation entre Europe et Hollywood : *To be or not to be*, de Lubitsch, ou *Casablanca*, de Curtiz en 1942, *Les Bourreaux meurent aussi*, de Fritz Lang, *Passage to Marseille* de Curtiz, en 1943 sont des exemples de ce qu'ont pu faire ceux qui avaient parfois dû fuir la tyrannie nazie (Lang) ou tout simplement la vieille Europe (Lubitsch dès 1923, Curtiz, d'origine hongroise). Dans un cas comme dans l'autre la bonne conscience règne : les méchants sont parfaitement identifiés (les Allemands), les bons aussi (les Anglo-Américains) tandis que la représentation des Français est parfois quelque peu ambiguë : ainsi dans *Casablanca*, où Humphrey Bogart, dans son fameux bar « Chez Rick », tout en affectant la neutralité, aide la résistance française, malgré ses hésitations à fournir des lettres de transit à la femme qui l'a trahi dans le passé (Ingrid Bergman) et qui a depuis épousé un résistant. Le représentant de Vichy, assez vieux et ridicule, fait arrêter un aventurier (joué par Peter Lorre) qui a tué deux Allemands, mais il jette à la poubelle une bouteille d'eau de Vichy ! Demeuré célèbre surtout pour sa distribution, pour sa musique, son humour, c'est une sorte de raccourci des forces en présence dans le conflit, symbolisées par les clients du cabaret.

C'est franchement sur la comédie que joue Lubitsch dans *To be or not to be*, souvent considéré comme le chef d'œuvre de cet auteur, dont nous allons voir un extrait : les périlleuses aventures de la troupe qui au début comme à la fin du film, joue *Hamlet*, mais qui se trouve aux prises avec Hitler et les nazis sont traitées sur le mode comique, alors même qu'on est dans les pires moments de la guerre.

**Extrait** *To be or not to be*

### 3 - La résistance

Les films restés les plus connus sont ceux qui montrent l'autre aspect de la guerre : la lutte clandestine dans les pays occupés (comme la France) ou eux-mêmes totalitaires (Italie). Sa représentation est très tôt amorcée en Angleterre, sans qu'il y ait une distinction très nette avec la propagande, avec *Secret Mission* (Harold French) ou *Vol sans retour* (*One of our aircraft is missing*), de Michael Powell dès 1943, car la glorification de la résistance fait partie de la lutte des démocraties, en montrant l'aide qu'apportent les Anglais à la résistance française en particulier. Pour les pays occupés, il faut déjà que la défaite allemande soit bien amorcée pour qu'on puisse montrer le rôle joué par les nationaux dans la libération. Il est évident qu'il s'agit d'abord de redonner confiance aux résistants eux-mêmes et aux nationaux, ensuite de montrer le combat intérieur aux nations demeurées libres, et qui vont jouer un rôle important non seulement dans la libération, en aidant les clandestins, mais dans les futurs

règlements de comptes, en dédouanant pour faits de résistance certains pays qui ont collaboré avec les nazis, volontairement ou non.

Ces films sont souvent produits par les professionnels qui participent à la résistance. Celle-ci s'est organisée, par exemple en France, dans un milieu généralement plutôt attentiste, parfois collaborateur (notamment dans le cadre des films produits par la firme allemande la Continentale). Des réalisateurs, généralement proches des communistes, et responsables de syndicats de professionnels plus ou moins clandestins, comme Daquin, Grémillon, Le Chanois (alors scénariste, et qui tournera plus tard *Au cœur de l'orage*), Jean Lods, Pierre Blanchar pour les comédiens et beaucoup d'autres (au moins 200 personnes lors d'une première manifestation en avril 44) participent à l'organisation dès 1943 d'un Comité de Libération du cinéma français (CLCF) qui est rattaché au Comité National de la Résistance, le CNR. Sans entrer dans le détail, rappelons qu'ils cherchent, au delà des témoignages filmés sur le vif, malgré les difficultés, à réorganiser la profession cinématographique pour l'après-guerre, avec la création d'une Coopérative Générale du cinéma français qui produira quelques films importants avant d'être dissoute, car la restructuration du cinéma sous l'égide du CNC, après guerre, rendra sa place à une production privée. Cette résistance existe aussi en Italie où un mouvement clandestin, très proche des communistes, s'est organisé dans un groupe qui anime la revue *Cinema*, pourtant dirigée par le propre fils de Mussolini. Autour de jeunes critiques et scénaristes, avec des hommes qui fourniront plus tard les cadres de l'action culturelle communiste, se développe une action d'aide aux Alliés (surtout à partir du débarquement en Sicile) qui amènera certains techniciens ou réalisateurs, comme Visconti, à participer directement à la lutte, et même à être arrêté par la Gestapo.

Mais ces résistants italiens mènent aussi une réflexion proprement esthétique qui donnera naissance au « néoréalisme » dont les premiers films emblématiques sont dus à Rossellini (qui pourtant ne fait pas directement partie du groupe). Il s'agit de *Rome Ville ouverte* (sorti en 1945) et de *Païsa* (sorti en 1946) qui appartiennent à la « trilogie de guerre » de Roberto Rossellini (le dernier, *Allemagne année zéro* (1947) appartenant plutôt à l'après-coup, et au genre « films de ruine » dont nous reparlerons). Non seulement ces films ont fait connaître la résistance des partisans italiens, mais il l'ont fait de manière si neuve qu'ils ont valu à Rossellini le nom de « père » du néo-réalisme italien. Le premier est le plus célèbre, et a suscité tout de suite l'admiration, ainsi que le marque la critique italienne, malgré quelques réticences à l'égard d'un « *vérisme sans pitié* » : « *Le mérite essentiel de Rossellini est d'avoir trouvé le rythme et le mouvement les mieux adaptés pour rendre accessible à un grand public les contenus nouveaux dont le film est porteur.* » écrit Carlo Lizzani, novembre 1945, dans *Films d'Oggi*. C'est le type même du film efficace : parce qu'il réconcilie les Italiens avec eux-mêmes, ainsi que le soulignera plus tard l'historien Brunetta, parce que le public « *destinataire et protagoniste du film* » a ressenti l'histoire comme faisant partie « *de son propre corps, de son propre sang [...]* Au lendemain de la libération, ce film était la première œuvre capable de représenter l'aspiration d'une nation entière à repartir vers un futur nouveau et différent. » (*Cent'anni di cinema italiano*, p. 340). Mais aussi parce qu'il en donne une bonne image extérieure : distribué par à New York dès le 25 février 46, il obtint tout de suite un grand succès : le *New Yorker* du 2 mars, y voit « *le meilleur film jamais venu d'Italie* » qui sait notamment montrer des enfants auprès desquels ceux présentés par Hollywood paraissent « *saccharinés et ineptes* » ; *Life* (le 4 mars) estime que « *la plupart des spectateurs ont retrouvé dans Rome, ville ouverte cette part de noblesse que l'Italie avait perdue sous Mussolini.* » Il est donc resté dans les mémoires comme « *un film-phare de l'histoire du cinéma et un film actuel par les enjeux éthiques et esthétiques qui sont les siens.* » (Jean Roy, 9 mai 1980), un de ces films qui ont, à travers la fiction, cerné la réalité et racheté toutes les lâchetés du cinéma pendant la guerre (Godard, *Histoire(s) du Cinéma*), un

véritable monument à la « *mémoire « réelle » de quelque chose que nous n'avons pas vécu : les nouvelles générations se rappelleront la guerre parce qu'elle auront vu Rome, ville ouverte* » (Adriano Aprà, 1975).

L'histoire se passe en 1944, alors que Rome est occupée par les Allemands. La Gestapo recherche les partisans qui mènent le combat clandestin. Tous participent à la résistance, organisée par un responsable communiste et soutenue par un prêtre ainsi que par les classes populaires, représentée par un ouvrier typographe, communiste, et sa fiancée Pina, catholique, mais aussi par les enfants. Le jour même des noces de Pina, une rafle est organisée pour capturer les résistants. Son fiancé arrêté, elle se précipite vers lui, et est tuée d'une rafale. Les deux chefs de la résistance sont livrés à la Gestapo : le communiste, torturé sous les yeux du prêtre, ne parle pas et meurt en martyr ; le lendemain, le prêtre est exécuté, sous le regard des enfants. Sommet du film, l'épisode de la rafle et de la mort de Pina joue sur l'émotion plus que sur la vraisemblance : construit suivant des recettes éprouvées du récit populaire, son efficacité est due pour une bonne part au jeu de Magnani (Pina) et de Fabrizi (le prêtre Don Pietro) ; au contraire, montrée de manière impitoyable, la « passion » des deux responsables, largement empreinte de l'iconographie christique, est plus symbolique et plus abstraite : elle met en évidence le « compromis » idéologique du film, entre communisme et catholicisme. Enfin, les apparitions récurrentes de la cité comme des enfants assurent l'unité du film : présence tutélaire, Rome, qui donne son titre au film, est la figure hors temps de l'éternité, mais aussi d'un futur de l'histoire, qui s'ouvre pour une nouvelle génération.

Préparé au milieu du désastre, après les bombardements de Rome par les Alliés qui viennent de débarquer en Italie, le film est tourné avec des bouts de ficelles : difficultés de financement, manque de pellicule et d'électricité : « *il n'y a plus la possibilité même pour un cinéaste, de tourner à partir d'une réalité déjà réélaborée. Il n'y a plus de studios, plus de décors, plus rien ... il ne reste plus que le strict minimum (la machine de prise de vue, quelques morceaux de pellicules hétérogènes) et Rossellini n'a d'autre choix que de repartir de cette table rase.* » Il décide de « *profiter de ce que les structures habituelles étaient en panne pour commencer d'inventer une technique permettant de faire du cinéma sans utiliser le studio.* » Préparé très soigneusement à partir d'événements réels mais remaniés, le scénario est écrit à plusieurs mains, en particulier par Amidei, membre du groupe de la revue *Cinema* qui veut inventer une nouvelle manière de faire des films. Il s'agit de suivre de « vrais gens » dans de « vraies villes », pour fonder ce qu'on va appeler le « néoréalisme », dont *Rome, ville ouverte* sera considérée comme l'œuvre inaugurale. Pour le tournage en extérieur, déjà utilisé par Rossellini dans ses films précédents, il choisit le quartier pauvre du Trastevere, avec sa population qui fournit des acteurs non-professionnels, et use de la langue populaire, comme de l'allemand pour les occupants. Cependant, le film est pour une large part tourné en décors, et joué pas des acteurs déjà célèbres ; ce n'est donc pas encore vraiment un film néoréaliste.

En revanche, *Païsa*, réalisé en '46 grâce au succès de *Rome, ville ouverte*, est à la fois plus austère, et plus original sur le plan formel : il s'agit d'une série d'épisodes montrant la participation des Italiens (et des Italiennes) à la libération de l'Italie par les Alliés anglo-américains, qui remontent de la Sicile vers le Pô : à chaque fois le réalisateur insiste sur les malentendus qui ont pu surgir entre les partisans et les soldats alliés méfiants (ainsi dans le premier épisode, l'exécution d'une jeune fille sicilienne, que les Américains croient coupable d'avoir tué un jeune soldat, en réalité exécuté par des Allemands en embuscade), et sur l'absence de reconnaissance du combat intérieur (dans le dernier épisode, qui se passe dans la plaine du Pô, les résistants et les Alliés sont fait prisonniers par les Allemands ; mais les premiers sont traités selon les lois de la guerre, tandis que les seconds sont noyés sans autres forme de procès : personne ne connaîtra leur lutte ni leur sort). En voici un extrait à travers

lequel on peut juger et de l'ambiguïté de la reconnaissance de la résistance italienne, et de la qualité esthétique du film, considéré, par son rythme, ses tournages en extérieurs, avec des acteurs non professionnels et le travail de la lumière naturelle, comme le véritable chef-d'œuvre néoréaliste de Rossellini. Très apprécié de la critique, en particulier française, il eut moins de succès que *Rome, ville ouverte* parce qu'il n'utilisait pas, comme ce dernier, les procédés du cinéma populaire,

### Extrait *Paisa*

On pourrait conclure, non plus sur les effets des films sur la représentation de la guerre, voire sur sa conduite (après tout Rossellini cherche à faire dédouaner l'Italie fasciste auprès des Alliés vainqueurs) mais sur les effets de la guerre sur le cinéma : en Italie au moins, le désastre a favorisé (pour un temps) la réflexion esthétique sur un art qui, à travers la fiction et la reconstitution, donne toute son épaisseur au réel.

Mais il n'en est pas partout de même. Ainsi le film qui sera présenté tout à l'heure *La bataille du rail* (1945), malgré son intérêt, n'a pas montré la même puissante originalité. Premier long métrage de la Coopérative Générale du Cinéma français, il est inséré dans l'action même de la résistance : le générique mentionne les organismes de résistance Ciné-Union et Résistance-Fer, et l'aval du CNR et de la SNCF qui donnent au film une estampille officielle (politique grâce au CNR, qui représente la Résistance, technique grâce à la SNCF, pour laquelle René Clément a déjà préparé un documentaire en 1942, *Ceux du rail*). Le film présente d'abord l'activité de Résistance-Fer entre 1940 et 44 (passages d'hommes et de tracts, sabotages, voire attentats), puis il raconte comment cheminots et maquisards s'y prirent pour bloquer les convois allemands qui devaient ravitailler le Front de l'Atlantique après le débarquement. Il s'agit avant tout de montrer comment un groupe de travailleurs « Les Cheminots de France », véritable héros collectif, participe à la Libération de la France, devoir impératif. Cette représentation d'une résistance héroïque et homogène a obtenu le prix du meilleur film et de la mise en scène au premier festival de Cannes, et le premier rang dans un sondage public effectué en 1946. Il constitue toujours une figure emblématique de la Résistance française, même si son propos est limité (puisqu'il ne présente qu'un groupe appartenant à la même entreprise) voire orienté : la SNCF est en effet fortement syndicalisée, les communistes y jouent un rôle important (on en voit de petites traces dans les discours qui commencent par « camarades » ou par le bref aperçu d'une faucille et d'un marteau sur une des wagons du train de la victoire à la fin du film). Tout le monde participe à la lutte, ouvriers, contremaîtres et cadres, et seuls quelques peureux ou quelques soumis obéissent (malgré eux) aux Allemands. Cependant, on remarque deux parties très différentes dans le film : cela tient au fait que le projet initial est celui d'un documentaire sur la résistance, qui a ensuite été transformé en un long métrage. La différence stylistique est très forte : la première partie, qui s'achève lorsque la radio annonce le débarquement, est constituée de scènes très « démonstratives », souvent accompagnées de commentaire off, avec des textes et des affiches, et montées suivant un principe d'opposition et de contrastes de lignes, de lumière, d'angles de prise de vue, d'échelles de plans, avec de fréquents effets de montage alterné qui évoquent de manière évidente l'influence de l'école soviétique (voir en particulier la séquence des otages, qui utilise aussi le pathos eisenstenien) ; la seconde partie, beaucoup plus linéaire, ressemble à une course-poursuite entre les résistants et le convoi blindé allemand, avec des moments d'angoisse très tendus et des phases d'attente et de décompression. On a un peu l'impression qu'on passe d'un modèle de montage conflictuel (première partie) à un modèle d'organisation narrative plus linéaire, le premier envoyant à la tradition soviétique, le second

au modèle américain, comme si, en se développant en longueur, le film trahissait par son style hétérogène, des hésitations entre les deux modèles d'organisation socio-politiques (démocratique et communiste) qui se proposent aux Européens libérés.

### Livres utilisés

- Jean-Pierre Bertin-Maghit, *le Cinéma français sous l'occupation*, Paris, PUF, 1994
- Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1993
- Pierre Cadars et Francis Courtade, *Le cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972
- Cinema, Storia e Resistenza* (a cura di E. Chanoux,) Milano, 1987
- Joseph Daniel, *Guerre et Cinéma, grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Armand Colin, 1972
- Christian Delage, *La vision nazie de l'Histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.
- Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, 1999
- A. L. Kennedy, *The Life and Death of Colonel Blimp*, London, BFI, 1997
- Michèle Lagny, *Visconti cinéaste*, Paris, Durante BIFI, 2002
- Maria Landy, *British Genres, Cinema and Society, 1930-1960*, Princeton University Press, 1991
- Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'Ombre, la seconde guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS Éditions, 1997
- Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7 : Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*, Paris, CNRS Éditions, 2000
- Philippe Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, Paris, Nathan, 1996
- Dana Polan, *Power and Paranoia, History, Narrative and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Enrique Skenadje-Askénazi, *Roberto Rossellini et la Seconde Guerre mondiale, Un cinéaste entre propagande et réalisme*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies*, London New York, Routledge, 1991
- Pierre Sorlin, « Guerra e resistenza », in *Storia del Cinema Mondiale*, to. I, *L'Europa, Miti, luogui, divi*, sous la direction de Gian Piero Brunetta, Torino, Einaudi, 1999.