

films en classe

documentaire
HISTOIRE

L'héroïque cinématographe

Comment filmer la Grande Guerre?



SCÉRÉN
CNDP-CRDP

Sommaire

Présentation	1
Références aux programmes	3
Découpage du documentaire	5
Pistes pédagogiques	10
Fiche 1 : Filmer en guerre	12
Fiche 2 : Filmer la guerre	16
Fiche 3 : Filmer les combattants	22
Fiche 4 : Filmer une guerre totale.....	26
Fiche 5 : Filmer pour ne pas oublier : la construction d'une mémoire	29

L'héroïque cinématographe

Comment filmer la Grande Guerre ?

« Un film historique n'est pas une tentative de reconstitution fidèle d'un événement réellement arrivé, mais une mise en scène fictionnelle ou documentaire, avec ses raccourcis, ses simplifications, à partir des représentations, symboliques ou authentiques, que la société fait à un moment donné¹. »

Présentation du documentaire

Ce documentaire fait parler deux opérateurs, l'un français et l'autre allemand, à travers la lecture de leurs journaux de guerre fictifs, entre 1914 et 1918, basés sur de vraies notes de tournages et d'archives européennes. Ces opérateurs, qui filment le conflit pour le compte des actualités cinématographiques de leurs pays, nous font découvrir comment se construit le langage du film d'actualité durant ce premier conflit mondial. Ce documentaire éclaire cette période où quelques « tourneurs de manivelle » posent pour la première fois la question de « comment filmer la guerre » et donnent naissance au cinéma d'actualité. Les opérateurs notent ce qu'ils filment, ce qu'ils en pensent et les questions qu'ils se posent, dont certaines résonnent encore aujourd'hui. L'image se dote alors d'un nouveau statut que lui procure l'homme avec sa caméra, celle de la « vérité pure », car « la guerre est vue de face, sans détour, l'objectif est objectif » pensent-ils. L'image cinématographique « prise sur le vif » donne l'impression que l'information s'est rapprochée du réel.

1. Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008.

Les auteurs de *L'Héroïque Cinématographe* – Laurent Véray, maître de conférences à Paris X où il enseigne l'histoire du cinéma, et Agnès de Sacy, scénariste – disposent des carnets de tournage et des lettres des opérateurs de la Section cinématographique des armées (SCA) créée en 1915 par Jean-Louis Croze. Bien qu'ils soient des personnages fictifs, les deux opérateurs s'inspirent d'authentiques témoignages et de réelles données historiques.

Quel intérêt pour l'enseignant ?

Les documentaires en histoire sont devenus aujourd'hui monnaie courante à la télévision et au cinéma, et la Grande Guerre n'échappe pas à la règle. *L'Héroïque Cinématographe* est-il un « énième » documentaire fiction sur la Première Guerre mondiale ? Le travail de Laurent Véray et Agnès de Sacy offre un matériau unique pour l'enseignant. Les images choisies, souvent inédites, sont de natures très diverses. On y voit des scènes de foules en liesse le jour de la déclaration de la guerre et des premiers départs pour le front – avec leur cliché de fleurs au fusil ; d'autres scènes sont véritablement mises en scène, celles qui témoignent de la vie ordinaire d'un régiment dans les Vosges par exemple, destinées à reconforter l'arrière, ou encore des films de propagande où sont reconstitués des combats héroïques (Léonce Perret). Ces images s'intercalent avec des photos et des scènes du front, des colonnes de prisonniers filmées sous leur meilleur angle ou de grands blessés exhibant leurs plaies cicatrisées à la gloire de la science chirurgicale à Lyon. Au final, elles sont très différentes de celles auxquelles le cinéma et la télévision nous ont habitués.

Le travail des deux auteurs invite à réfléchir également sur la nature et le statut des images. Ce documentaire fiction est unique par sa rigueur scientifique et par les sources utilisées et identifiées, à l'heure d'une image devenue objet du quotidien, omniprésente dans les programmes scolaires, quelle que soit la période étudiée. Il offre à l'enseignant et aux élèves la possibilité de s'interroger sur le statut de l'image – « vérité pure » selon les opérateurs ou bien reconstituée, illustrative et/ou objective – et rejoint les problématiques actuelles. De leur conception jusqu'au choix du public à qui elles s'adressent, les images questionnent : « La caméra, avec sa capacité à reproduire le mouvement et la durée, était-elle l'instrument le plus approprié pour donner une image exacte du premier grand conflit militaro-industriel² ? »

2. Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, op. cit.

Références aux programmes et niveaux concernés

Programme collège (en vigueur jusqu'en 2012)

- Collège – Classe de 3^e

Le documentaire peut être utilisé dans le cadre de l'étude du premier thème d'histoire pour aborder la question du caractère total de la guerre ainsi que les souffrances et les difficultés rencontrées par les populations :

A – 1914-1945 : GUERRES, DÉMOCRATIE, TOTALITARISME

1 – LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE ET SES CONSÉQUENCES (4 à 5 heures)

Après avoir situé chronologiquement les grandes phases militaires du conflit, on insiste sur le caractère total de cette guerre (économie, société, culture), sur les souffrances des soldats et les difficultés des populations.

Le bilan de la guerre inclut les révolutions de 1917 en Russie, la vague révolutionnaire qui suit et son écrasement.

Nouveau programme collège (à partir de 2012)

- Collège – Classe de 3^e

Le documentaire peut être utilisé à plusieurs occasions dans les deux premières parties du programme :

– dans la première partie, en évoquant les progrès technologiques importants (ex. : le cinéma) ou ceux de la médecine à travers l'exemple de l'hôpital de Lyon et les débuts de la chirurgie réparatrice ;

I – UN SIÈCLE DE TRANSFORMATIONS SCIENTIFIQUES, TECHNOLOGIQUES, ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

Thème 1 – LES GRANDES INNOVATIONS SCIENTIFIQUES ET TECHNOLOGIQUES
CONNAISSANCES

Des évolutions scientifiques et technologiques majeures depuis 1914.

DÉMARCHES

L'étude est conduite à partir de l'exemple de la médecine pour faire apparaître l'accélération des transformations scientifiques et technologiques.

CAPACITÉS

Décrire l'évolution d'un aspect de la médecine **et expliquer** son impact sur les sociétés.

– dans la deuxième partie, dans le cadre de l'étude de la Grande Guerre, en s'appuyant sur les images qui évoquent la bataille de Verdun, qu'elles soient reconstituées ou réelles.

II – GUERRES MONDIALES ET RÉGIMES TOTALITAIRES (1914-1945)

Thème 1 – LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE : VERS UNE GUERRE TOTALE (1914-1918)
CONNAISSANCES

La Première Guerre mondiale bouleverse les États et les sociétés :

– elle est caractérisée par une **violence de masse**,

- avec **la révolution russe**, elle engendre **une vague de révolutions en Europe**,
- elle se conclut par des traités qui dessinent **une nouvelle carte de l'Europe, source de tensions.**

DÉMARCHES

Après la présentation succincte des trois grandes phases de la guerre on étudie **deux exemples de la violence de masse** :

- La Guerre des tranchées (Verdun),
- le génocide des Arméniens.

L'étude s'appuie sur **la présentation de personnages et d'événements significatifs.**

L'étude de la nouvelle carte de l'Europe met en évidence quelques points de tensions particulièrement importants.

CAPACITÉS

Connaître et utiliser les repères suivants.

- La Première Guerre mondiale : 1914 -1918, la bataille de Verdun : 1916 ; l'armistice : 11 novembre 1918
- La Révolution russe : 1917
- La carte de l'Europe au lendemain des traités

Décrire et expliquer la Guerre des tranchées et le génocide des Arméniens comme des manifestations de la violence de masse.

Lycée général et technologique

- *Nouveau programme de Première (rentrée 2011-2012)*

Le documentaire est exploité dans le cadre du thème « Violence des guerres mondiales et espoir de paix » dont la mise en œuvre a été très peu retouchée par rapport à l'ancien programme. La différence repose sur le fait que ce thème est désormais le même pour les premières ES/L et les premières S.

Thème 2 - LA GUERRE AU XX^e SIÈCLE (16-17 heures)

QUESTION

Guerres mondiales et espoirs de paix

MISE EN ŒUVRE

- La Première Guerre mondiale : l'expérience combattante dans une guerre totale.
- La Seconde Guerre mondiale : guerre d'anéantissement et génocide des Juifs et des Tziganes.
- Les espoirs d'un ordre mondial au lendemain des conflits : la SDN et l'ONU.

QUESTION

De la guerre froide à de nouvelles conflictualités

MISE EN ŒUVRE

- La guerre froide, conflit idéologique, conflit de puissances: un lieu (Berlin 1945-1989), une crise (Cuba 1962), un conflit armé (la guerre du Viêtnam).
- De nouvelles conflictualités depuis la fin de la guerre froide : un conflit armé (la guerre du Golfe 1990-1991) ; un lieu (Sarajevo 1992-1995) ; un acte terroriste (le 11 septembre 2001).

Lycée général et technologique

• Première, série STG

Le documentaire est exploité dans la deuxième partie du programme d'histoire autour de la notion de guerre totale.

II - GUERRES ET PAIX (1914-1946)

QUESTION

A - L'Europe au cœur des grands affrontements : les bouleversements territoriaux liés aux deux guerres mondiales, les totalitarismes contre les démocraties, les génocides.

On présente les événements militaires des deux guerres essentiellement à l'aide de cartes.

La Première Guerre mondiale marque durablement les sociétés par le renforcement de l'État et par l'expérience de la violence. On posera la question du consentement et des opinions.

Notions : Guerre totale, Bellicisme, Pacifisme, Résistance.

Découpage du documentaire

1. Filmer pour ne pas oublier (Fiche 5)

Minutage	Contenu
00:00 » 02:13	En ouverture, l'image d'une bataille extraite du film de Léon Poirier, <i>Verdun, souvenirs d'histoire</i> (1931), d'abord sans commentaires, puis le narrateur dévoile qu'il s'agit d'une reconstitution d'après-guerre : « La véritable bataille est restée invisible. » Présentation des enjeux et de la problématique du documentaire : comment filmer la guerre ?

2. Filmer l'entrée en guerre (Fiche 1)

02:14 » 04:07	<u>L'opérateur allemand</u> filme la joie des Berlinoises à la déclaration de la guerre : foule nombreuse qui acclame le passage des troupes en arrière-plan. 7 août 1914 : il filme le défilé d'un régiment d'infanterie, « civils et militaires, hommes et femmes marchent tous dans le même sens joyeux et désordonné ». Un enfant porte le fusil d'un soldat avec fierté. Les soldats allemands qui défilent, ainsi que ceux qui sont dans le train, en tenue de civil, font de nombreux signes à la caméra.
04:08 » 04:44	<u>L'opérateur français</u> filme (de face), le 6 septembre 1914, à la caserne de Vincennes, à deux pas des studios Pathé, le départ des soldats partant au front : « Émus et fiers, ceux qui restent serrent la main de ceux qui partent. » Il évoque l'impossibilité d'aller au front.
04:45 » 05:06	« Seule la fiction présentait la guerre. » La guerre n'est montrée qu'à travers une fiction de Léonce Perret, <i>Une Page de gloire</i> (1915), où l'on voit des soldats français charger un ennemi qu'on ne voit pas, sur une musique patriotique.

3. Filmer en guerre, c'est filmer ce que l'on peut voir (Fiche 1)

05:07 » 07:42	<p><u>L'opérateur français</u>. Création de la Section cinématographique des armées (SCA) : c'est la naissance, selon ses créateurs, « d'un langage de vérité pure ».</p> <p>Puis, en avril 1915, l'opérateur français, trépied, bobines et caméra sur le dos (50 kg en tout), part vers l'Alsace. Il filme Joffre qui remet des décorations (premier reportage officiel, quatre opérateurs sur le terrain, angles de vue différents).</p> <p>« Nos "poilus" en Alsace » (6 min 26 s) : dans les Vosges, l'<u>opérateur français</u> réalise des petites reconstitutions (le secteur est calme) et montre les soldats réalisant des exercices militaires ; ils camouflent un canon puis tirent.</p>
07:43 » 09:18	<p><u>L'opérateur allemand</u>. Première mission officielle pour le département presse du grand état-major du Reich.</p> <p>Le 8 janvier 1915, sous la neige, l'opérateur allemand filme une revue de régiment par Guillaume II sur le front de l'Est. Il décrit également la vie ordinaire et « héroïque d'un régiment » ainsi que la « camaraderie autour du feu ». Il demande aux soldats de jouer leur propre rôle.</p>
09:19 » 11:10	<p>Un dimanche près du front.</p> <p><u>L'opérateur français</u> filme une messe et la vie ordinaire des soldats au front (scène d'hygiène).</p> <p>Puis il filme un fantassin, jeune cultivateur de l'arrière-pays niçois, en plan resserré, qui lui demande de prévenir sa mère lorsque le film passera dans sa ville.</p> <p>Il filme une colonne de soldats qui font des signes à la caméra.</p>
11:11 » 12:34	<p><u>L'opérateur allemand</u> s'interroge pour savoir comment montrer 65 000 prisonniers russes, « un tel troupeau humain ». Il se décide pour un panoramique.</p>

4. Filmer la véritable bataille qui reste invisible (Fiche 2)

12:35 » 14:11	<p>Le 27 juin 1915, l'<u>opérateur français</u> a été informé du lieu de la bataille avant son déclenchement (la bataille de Reichackerkopf, vallée de Munster, Alsace).</p> <p>Il s'est perché à l'aube sur le toit d'une maisonnette dans l'axe des positions ennemies. À 8 heures précises, le bombardement commence. Il filme les obus tombés sur la crête et voit un paysage qui se consume.</p>
---------------	---

5. Filmer l'ennemi, c'est filmer des morts, des prisonniers comme des trophées (Fiche 3)

14:12 » 16:22	<p>L'<u>opérateur français</u> filme un défilé de prisonniers allemands de la bataille de Reichackerkopf au milieu des civils.</p> <p>Puis il évoque les consignes de la propagande : « Il faut filmer les Boches comme des trophées, qu'ils soient vivants ou qu'ils soient morts. » On filme les cadavres. À l'arrière, les salles applaudissaient précieusement le narrateur. L'opérateur se questionne sur la façon de filmer les prisonniers en filmant une colonne de prisonniers allemands près de Verdun : « La plongée, la perspective évoquaient la défaite. » Mais lorsqu'il filme en plan rapproché, la problématique change : « Leur visage faisait réfléchir », « comment peut-on haïr un homme exténué qui vous regarde dans les yeux ? »</p>
---------------	--

6. Filmer l'arrière, c'est réaliser des films de propagande... (Fiche 4)

16:23 » 19:07	<p>Le 18 octobre 1915, l'<u>opérateur allemand</u> réalise des vues pour montrer la vitalité de l'économie allemande aux pays neutres : « la preuve par l'image ».</p> <p>Sortie d'usine de guerre (17 » 00 s).</p> <p>L'opérateur allemand est accompagné d'un homme des services de la propagande du Reich, identifiable par son brassard : « Herr P. ».</p> <p>« Il organise et régent le champ de prises de vues. Il dicte les comportements à adopter devant la caméra. » Puis aux mines de Charleroi, toujours avec Herr P., le film a pour but de montrer l'humanité avec laquelle sont traités les prisonniers.</p>
---------------	---

7. ... mais aussi filmer la vie ordinaire des combattants (Fiche 3)

19:08 » 21:11	<p>L'<u>opérateur français</u> filme l'enterrement d'un lieutenant français : « Le colonel a compris, il m'a laissé filmer, c'est rare », puis montre également un spectacle donné aux soldats dans un village presque détruit au pied d'une église, <i>Carmen</i>, avec un final surprenant, « l'entrée en scène d'un dernier personnage, la gnôle ».</p>
---------------	--

8. Filmer une grande offensive, la Somme : « (r)établir la vérité pure » (Fiche 2)

21:12 » 22:28	<p>L'<u>opérateur allemand</u> filme sur la Somme les soldats allemands qui aident les civils à partir avant le déclenchement de la bataille : les soldats aident les civils à monter dans des trains (l'opérateur est dans le wagon pour réaliser les images).</p>
---------------	---

22:29 » 26:29	<p>Photo d'un opérateur dans les tranchées.</p> <p>Le 1^{er} juillet 1916, dans la Somme, l'<u>opérateur français</u> est autorisé à filmer au moment d'un assaut : « Images uniques, elles n'eurent pas d'équivalent du reste de la guerre. »</p> <p>Explosion dans le ciel, des soldats se déplacent dans les tranchées ou dans les boyaux, les soldats sortent de la tranchée.</p> <p>Pendant la riposte, l'opérateur se terre dans la tranchée et filme des explosions qu'il observe à l'horizon ainsi que les soldats allemands qui se rendent.</p> <p>La zone reconquise : « errance après la bataille ».</p> <p>Plus tard, sur le champ de bataille, il filme les corps des soldats alignés le long d'une route : « ce qui reste des corps ». Ces images ont été immédiatement censurées à Paris.</p>
26:30 » 28:08	<p><u>L'opérateur allemand</u> présente un film intitulé <i>Nos héros sur la Somme</i>, en réponse aux images des Alliés.</p> <p>Première production de la BUFA (Bureau du film et de l'image, créé en juin 1916), le nouveau service de propagande, le film a été présenté le 21 janvier 1917 à Berlin « avec grand orchestre et tenue de gala ».</p> <p>Il a été l'un des sept opérateurs désignés pour ce tournage d'une reconstitution de combat sur un terrain de manœuvre.</p> <p>L'accueil est triomphal dans les journaux : « C'est la guerre authentique celle d'aujourd'hui, vue de face et sans détour, l'objectif est objectif. » Les journalistes ne voient pas qu'il s'agit de combats reconstitués. Pourtant, la caméra est hors des tranchées, exposée à l'ennemi ou même face aux combattants.</p>

9. Filmer pour montrer ? (Fiches 1, 3 et 4)

28:09 » 29:29	<p>Photos (opérateur, soldats vus de dos).</p> <p><u>L'opérateur français</u> projette les images du combat qu'il a filmées sur le mur d'une ferme qui lui sert d'écran aux rescapés de la bataille.</p> <p>Images du film diffusées au ralenti. Malaise dans le public : aucun des hommes présents à l'image n'est revenu vivant, puis diffusion d'un film de propagande de Léonce Perret (de 29 min 3 s à 29 min 29 s), <i>Poilus de la revanche</i> (1916), où le personnage principal, le soldat Jean Baudry, enseveli jusqu'à la taille par l'éclatement d'un obus, se met à chanter la <i>Marseillaise</i> pour encourager ses camarades qui poursuivent l'attaque.</p>
29:30 » 31:17	<p><u>L'opérateur français</u>, en permission, séjourne quelque temps à Paris : « Je me sens étranger à tout ça. » Il évoque son mal-être dans ce lieu où les hommes et les femmes sont inconscients de la dureté des combats. Solitude. Il entre dans un cinéma et découvre Musidora, la belle voleuse, qui lui redonne le sourire.</p>

31:18 » 32:29	<u>L'opérateur français</u> assiste à la projection d'un reportage sur le vainqueur de Verdun. Sur un scénario de Croze, son chef au cinéma des armées, le général Pétain est mis en scène et goûte au pinard des hommes. Il semble prendre véritablement conscience du parti qu'il peut tirer de la caméra et des images.
32:30 » 33:07	<u>L'opérateur allemand</u> reproduit dans son carnet la lettre écrite le 4 juillet 1917 par Ludendorff, chef d'état-major des armées, dans laquelle il exige que le cinéma soit utilisé avec l'efficacité « d'une arme de guerre » dans tous les domaines.
33:08 » 35:58	<u>L'opérateur allemand</u> est sur un sous-marin et assiste aux arraisonnements et naufrages de navires. Il évoque les difficultés techniques pour filmer (lumière insuffisante). Il filme « le vrai spectacle de la guerre ».

10. Filmer après la bataille autrement : « la bataille qui passe » (Fiche 4)

35:59 » 38:33	<u>L'opérateur français</u> est envoyé à Lyon, dans un centre de prothèses maxillo-faciales, pour réaliser un film destiné à « vanter les progrès de la science ». Le directeur de l'établissement, le docteur Ponte, a tout organisé et présente des patients qu'il a opérés (« gueules cassées »).
38:34 » 39:36	Octobre 1917, <u>l'opérateur français</u> est de retour au front et décide de filmer autrement, sans trépied. Images réalisées par Albert Samama-Chikli, opérateur d'origine tunisienne, qui porte sa caméra sous le bras et tente de filmer en courant mais les images obtenues, beaucoup trop instables, sont inutilisables.
39:37 » 41:01	Le 27 octobre 1917, <u>l'opérateur français</u> filme le retour de l'offensive du fort de la Malmaison. Défilé de blessés (images au ralenti).

11. Filmer la défaite, filmer la victoire (Fiche 5)

41:02 » 42:11	Le 15 novembre 1918, <u>l'opérateur allemand</u> , en Alsace, filme depuis un balcon une longue colonne de fantassins. La guerre est perdue : « Je filme la défaite. »
42:12 » 43:20	Perché sur une voiture, <u>l'opérateur français</u> filme les fêtes de la victoire à Strasbourg.
43:21 » 44:10	De retour en Allemagne, <u>l'opérateur allemand</u> évoque la colère qu'il ressent : misère, enfants nourris à la soupe populaire : « Je tourne la manivelle pour l'avenir. »
44:11 » 46:52s	<u>L'opérateur français</u> évoque l'évolution de son métier durant les quatre années de guerre. « En début de guerre, nous, les opérateurs, faisons peur aux autorités. Pour les mêmes raisons, ils ont réussi à faire de nous des complices. » Pétain reçoit son bâton de maréchal. « Les mythes s'écrivent aujourd'hui avec la caméra. » Images de soldats devant la caméra. Images de civils et de militaires (au ralenti) sortant d'un bâtiment.

12. Générique : 46:53 » 47:37

Pistes pédagogiques

Nous proposons d'utiliser le documentaire autour de cinq propositions pédagogiques qui ne sont que quelques pistes possibles d'exploitation, tant les thèmes abordés sont divers et les sources originales.

Comment alors aborder la Grande Guerre en utilisant *L'Héroïque Cinématographe* ?

La démarche proposée dans le livret consiste à exploiter le documentaire à partir de courts extraits soigneusement choisis pour leur durée, leur originalité et non à partir de la diffusion de celui-ci dans sa totalité. À chaque extrait développé correspond une fiche dite « fiche élève » comprenant une série de questions (maximum 5 par fiche) et une « fiche professeur » contenant des éléments de correction mais surtout des informations permettant à l'enseignant de contextualiser les images : acteurs, lieux, dates, réalisateur, etc.

La première fiche, nous l'avons appelée « **Filmer en guerre** ». Si les programmes ne parlent pas, ou peu, des conditions de réalisation, il semble, peut-être encore plus aujourd'hui, important de s'interroger sur cet aspect. Les contraintes rencontrées par les opérateurs, liées au poids du matériel et aux risques encourus, sont à l'origine des images que l'on peut voir ou ne pas voir du conflit et donc d'un conflit en général. Cette fiche montre aux élèves que les difficultés techniques ont donné naissance à des images bien spécifiques, celles des coulisses de la guerre, et en très grande quantité : remise de médailles, entraînement des soldats, les artilleurs et leurs canons, etc. Cette fiche et sa problématique peuvent s'inscrire dans une réflexion plus globale sur la nature des images qui nourrissent de plus en plus les programmes scolaires, et en particulier celui d'histoire lorsqu'il aborde le ^{xx}e siècle. Ce sont bien les progrès techniques – l'utilisation d'un matériel plus léger et plus précis – qui expliquent le passage d'une guerre invisible à une guerre visible, sans pour autant changer le statut de l'image que les opérateurs cherchent à lui donner à savoir une valeur de vérité.

La deuxième fiche, « **Filmer la guerre** », met en relief, parmi la grande variété des images produites pendant la Première Guerre mondiale, de vraies images, prises sur le vif, et jusqu'ici inexistantes pour « établir ou rétablir la vérité pure », comme le pensent les opérateurs de l'époque. Le premier extrait tourné par un opérateur français montre des obus qui tombent sur une crête lors de la bataille de Reichackerkopf en Alsace, le 27 juin 1915. Informé du lieu de l'attaque, il filme le bombardement depuis le toit d'une maisonnette, dans l'axe des positions ennemies. Images peu spectaculaires car dépourvues des représentations de la guerre fournies par les reconstitutions de l'époque, elles résument pourtant tous les enjeux qui existent autour de l'image et la difficulté de rendre visible la guerre.

Le deuxième extrait, animé du même désir, correspond à la bataille de la Somme. Le 1^{er} juillet 1916, l'opérateur français est autorisé à filmer au moment d'un assaut : « Images uniques, elles n'eurent pas d'équivalent du reste de la guerre. » Il montre des soldats sortant de la tranchée, puis à l'abri de celle-ci, filme au loin les explosions et le retour des prisonniers.

La troisième piste pédagogique aborde le thème proposé par les programmes officiels : « **Filmer les combattants** ». L'idée ici n'est pas de reprendre les éléments connus de tous et omniprésents dans les manuels (notamment sur les conditions de vie des poilus et leurs difficultés), mais plutôt de s'attacher à d'autres aspects abordés par le documentaire. Les images choisies par Laurent Véray offrent la possibilité d'approcher l'idée d'un vécu plus complexe qu'il n'y paraît chez les combattants. En effet, ces derniers revêtent des statuts multiples : ils peuvent être tour à tour un prisonnier, un blessé ou tué, un embusqué, un permissionnaire, avec des conditions de vie qui changent également en fonction de sa position sur le front. Ces différents témoignages posent ainsi la question de savoir comment filmer le combattant ? Quelle image doit-on, peut-on ou veut-on donner du combattant de la Grande Guerre ?

L'avant-dernière piste pédagogique, intitulée « **Filmer une guerre totale** », a pour objectif d'aborder la notion de « guerre totale » présente dans les programmes de collège et de lycée, en analysant trois extraits qui permettent de saisir certains aspects de sa définition, comme la transformation des économies en économie de guerre (côté allemand), l'utilisation de la propagande ou bien encore la violence des combats à travers la visite du centre de prothèses maxillo-faciales de Lyon et la vision de ses « gueules cassées ». Dans le premier extrait daté du 18 octobre 1915, l'opérateur allemand, accompagné d'un homme des services de propagande du Reich identifiable par son brassard « Herr P. », réalise des vues pour montrer la vitalité de l'économie allemande aux pays neutres : « la preuve par l'image ». La violence du conflit peut se lire dans le deuxième extrait montrant les opérations faites par le docteur Ponte sur les blessés, avant d'y voir les progrès scientifiques réalisés dans le domaine de la chirurgie réparatrice.

La dernière piste explorée s'intitule « **Filmer pour ne pas oublier, la construction d'une mémoire** ». Les images de la bataille filmée en ouverture du documentaire sont finalement des images provenant du film de Léon Poirier, *Verdun, souvenirs d'histoire*, réalisé en 1931. Il s'agit ici d'une fiction d'après-guerre ; « la véritable bataille est restée invisible », comme le précise le narrateur. L'enjeu est ici d'aborder la question de la mémoire et de définir quelle mémoire se fige alors sur la pellicule des opérateurs de cinéma : celle de l'entrée en guerre ? celle des combats et de leurs violences ? celle des vainqueurs ou des vaincus ?

FICHE 1 : FILMER EN GUERRE (FICHE ÉLÈVE)

Supports

- 2 extraits :
 - Chapitre 2 : *Filmer l'entrée en guerre* (02:14 ▶ 05:06)
 - Chapitre 3 : *Filmer en guerre, c'est filmer ce que l'on peut voir* (05:07 ▶ 12:34)
- Fiche n° 1

Autres possibilités (documents alternatifs)

- Chapitre 9 : *Filmer pour montrer ?*

Extrait de 33:08 ▶ 35:58: l'opérateur allemand est dans un sous-marin.

Problématique

Dans quelle mesure les conditions de prise de vue commandent-elles les images filmées ?

Consigne

Après avoir observé les documents et regardé les extraits correspondants du documentaire, vous répondrez aux questions suivantes.

EXERCICE

Questions

1. Complétez le tableau ci-dessous.

	Opérateur français	Opérateur allemand
Nature des images (reportage, film de fiction, etc.)		
Année		
Lieu		
Comportement, attitudes (soldats, officiers, etc.)		
Techniques (plan, point de vue, etc.)		

2. Quelles sont les contraintes techniques pour les opérateurs de la Grande Guerre ? En quoi justifient-elles la nature des images produites ?

Les images produites pendant la Grande Guerre sont de natures très variées et sont loin de refléter la réalité. Laurent Véray, historien du cinéma, distingue trois sortes d'images : les « images fictives », les « images effectives codifiées » et les « images effectives peu codifiées ». Il précise que les images fictives sont celles où l'opérateur dispose d'une grande liberté d'action, c'est-à-dire qu'il peut inventer une narration, organiser son sujet, le mettre en scène pour le rendre plus clair ou lui donner plus de force dramatique. Dans le deuxième cas, il assiste à un événement sur lequel il ne peut pas intervenir directement, si ce n'est en sélectionnant un point de vue et des cadrages. Enfin, dans le troisième cas, l'opérateur fait face à une situation périlleuse : ne pouvant la saisir dans sa globalité, il doit se contenter de filmer tant bien que mal ce qu'il voit. L'image ainsi obtenue est approximative.

Filmer en guerre, c'est être confronté à des difficultés d'ordre technique évoquées par les opérateurs eux-mêmes. Le poids de l'équipement, environ 50 kg, et les questions de sécurité expliquent que les opérateurs ne filmaient pas sur la ligne de feu. Avant 1916, ils ne peuvent se rendre en premières lignes. C'est pourquoi on ne voit rien des combats, ou seulement des bombardements et des explosions lointaines, des canons qui tirent. Ainsi les images les plus courantes concernent-elles les coulisses de la guerre : les transports de troupes, les défilés, les visites des généraux ou de personnalités politiques sur le front, la vie quotidienne des soldats dans les cantonnements. Ici, les lieux évoqués, Berlin, Vincennes, sont des lieux où le risque pour l'opérateur est faible, ce qui explique l'existence de ces images.

Les extraits choisis illustrent ces différents types d'images puisque l'on retrouve des reportages officiels (remise de décorations par Joffre en Alsace en 1915, la première mission officielle pour le département presse du grand État du Reich), des images de reconstitution (artilleurs en Alsace) et un film de fiction de Léonce Perret (1880-1935) intitulé *Une Page de gloire*, tourné en 1915. Le cinéma a toujours cherché à représenter les événements et les acteurs du passé. Il demeure l'une des formes privilégiées de transmission de l'histoire et contribue parfois à ancrer certains faits dans la mémoire collective tout en créant une distorsion importante de la réalité. Sans oublier que les vues animées de la guerre intéressaient également les sociétés commerciales qui cherchaient à répondre à la demande du public de l'arrière, curieux de découvrir ce qui se passait sur le front. Sous la pression de personnalités cinématographiques comme Léon Gaumont et Charles Pathé, le ministre de la Guerre, Alexandre Millerand, en accord avec les militaires, décide de créer deux structures chargées de prendre des vues de guerre.

La première, la Section cinématographique de l'armée (SCA), est créée en mars 1915 par les ministères de la Guerre, de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et des Affaires étrangères : c'est la naissance, selon les opérateurs eux-mêmes, « d'un langage de vérité pure ». La seconde, la Section photographique de l'armée (SPA), est fondée un mois plus tard, en avril. Ces deux sections fusionnent en 1917 et donnent naissance à la Section photographique et cinématographique, la SPCA (fusion réalisée par Lyautey, alors ministre de la Guerre). Les objectifs sont clairs : « permettre la réunion d'archives aussi complètes que possible concernant toutes les opérations militaires » et « rassembler, pour la propagande française à l'étranger, des clichés et des films susceptibles de montrer la bonne tenue des troupes, leur entrain et les actions héroïques qu'elles accomplissent »³. On estime que, de 1915 à 1919 (année de sa dissolution), la SPCA aurait tourné au moins 930 films, une production qui atteste bien de l'intérêt politique et militaire du cinéma. La censure est appliquée et sa structure puisqu'en juin 1916 est créée la première Commission nationale d'examen et de contrôle cinématographique⁴.

Filmer en guerre, c'est aussi produire des films patriotiques, dont le nombre augmente de façon exponentielle jusqu'en 1916, date des premiers signes d'usure. Ces films reposent sur des procédés, des codes narratifs et des formes esthétiques historiquement déterminés qui, à l'époque, sont connus du public, comme le rappelle Laurent Véray⁵. Le cinéma patriotique est lié à une tradition représentative d'inspiration héroïque qui trouve son origine dans les modèles culturels issus du XIX^e siècle. C'est justement le cas de l'extrait diffusé dans le documentaire provenant de l'un des films de Léonce Perret. De 1914 à 1919, ce dernier tourne de nombreuses fictions glorifiant le sentiment national : des « cinémadrames patriotiques » comme les désigne Gaumont. Dans *Une Page de gloire*, réalisé en 1915, il met en scène des individus (des femmes ou des soldats), insouciants du danger et toujours prêts au suprême sacrifice. Le film raconte l'histoire d'une jeune mère qui décide de partir au front pour montrer à son mari l'enfant qu'elle vient de mettre au monde. Dans l'extrait diffusé, il y a un plan d'ensemble représentant un groupe de soldats français encerclés qui résistent avec acharnement aux Allemands (qu'on ne voit pas). La formation défensive des soldats autour de leurs officiers rappelle le travail d'un peintre, Adolphe Yvon, illustrant en 1855 un épisode très connu de la guerre de Crimée, *Combat*

3. Lemaire Françoise, « Sources cinématographiques de la bataille de Verdun », Collectif, *Verdun et les batailles de 14-18*, Institut Jean Vigo, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 69, Perpignan, novembre 1998.

4. Elle est reconstituée en 1939, pour les mêmes besoins. Dans les années 1960, l'organisme devient l'Établissement cinématographique des Armées (ECA). En 1969, il prend le nom d'Établissement cinématographique et photographique des Armées (ECPA). En avril 2001, l'ECPA devient l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD).

5. Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, op. cit.

dans la gorge de Malakoff. Dans ce tableau, la figuration de la bataille consiste à accumuler sur une même image les phases successives de l'affrontement. Le dispositif scénique utilisé par Perret est presque identique et la composition du plan est caractéristique. Il n'y a pas de profondeur de champ et les personnages ont tous des poses conventionnelles : un officier debout, au centre de l'image, un pistolet dans une main et le drapeau de son régiment dans l'autre ; un autre officier, à l'arrière-plan, brandit son sabre vers l'avant ; tous les deux sont au milieu de leurs hommes qui, armés de fusils à baïonnette, font feu sur l'adversaire alors qu'en bas à gauche, un clairon sonne la charge. Tout cela indique une forme de théâtralisation comparable au tableau d'Adolphe Yvon. La composition des plans chez Léonce Perret est très novatrice. Si on analyse un deuxième extrait – celui où l'héroïne ouvre la porte pour sortir de la grange dans laquelle elle était cachée avec son enfant –, le cinéaste utilise le procédé de la mise en abîme qui permet au spectateur de découvrir ce qui se passe derrière elle, en l'occurrence ici une bataille dans un village. Dès lors, cette scène que la jeune femme adossée au mur est en train de regarder, nous la voyons avec elle. Léonce Perret parvient également à jouer sur les éclairages : nous sommes d'abord dans l'obscurité totale, puis, une fois la porte ouverte, la lumière pénètre dans l'espace en contre-jour ; l'image est alors divisée en deux zones éclairées différemment : celle située au premier plan (dans laquelle se trouve la femme) est sombre, tandis que l'autre, au fond (où le combat fait rage), est illuminée⁶.

Ainsi, les contraintes techniques rencontrées par les opérateurs expliquent les différents types d'images produites tout au long de la Grande Guerre. De même que la prise de conscience, très rapide, du pouvoir de l'image sur les populations justifie la mise en place de structures spécifiques au sein de l'Armée pour « gérer » ces productions (SCA puis SPCA). Le cinéma n'est pas en reste et voit dans ce conflit un champ infini de sujets possibles, ce qui explique le grand nombre de films patriotiques tournés durant cette période. Les représentations que les films proposent, qu'ils soient officiels ou bien fictionnels, sont des visions des événements historiques qui changent en fonction des contextes de réalisation et des tentatives de reconstruction mémorielle.

6. *Ibid.*, p. 37.

Supports

- 2 extraits :
 - Chapitre 4 : *Filmer la véritable bataille qui reste invisible* (12:35 ▶ 14:11)
 - Chapitre 8 : *Filmer une grande offensive : la Somme : (r)établir la vérité pure* (21:12 ▶ 28:08)
- Fiche n° 2

Autres possibilités (documents alternatifs)

Chapitre 10 : *Filmer après la bataille autrement : la bataille qui passe ?*

Extrait de 38:34 ▶ 39:36 : l'expérience menée par un opérateur français, Albert Samama-Chikli. Il porte sa caméra sous le bras et tente de filmer en courant.

Problématique

Dans quelle mesure les batailles commandent-elles les images filmées par les opérateurs sur la ligne de front ?

Consigne

Après avoir observé les documents et regardé les extraits correspondants du documentaire, vous répondrez aux questions suivantes.

FICHE 2 : FILMER LA GUERRE (FICHE PROFESSEUR)

Filmer la guerre, c'est tenter de capter sur le vif des images du front – lieu jusque là inaccessible pour les opérateurs pour des raisons de sécurité – afin de rendre compte du réel avec exactitude. Ces images rares ou inédites, présentées dans le documentaire, sont donc une ressource précieuse pour l'historien et le professeur. C'est pourquoi les deux extraits provenant de la bataille de Reichackerkopf (1915) et de la bataille de la Somme (1916) sont mis en lumière par le biais de la fiche et son questionnement.

Lorsque la guerre est déclarée, le 1^{er} août 1914, les armées françaises et allemandes se dirigent vers la frontière franco-allemande, longeant la crête des Vosges. Après plusieurs mois de mouvements, une ligne de front se dessine. Dans la région de Munster, sur le Reichackerkopf, se déroulent les premiers combats entre les belligérants. Les Allemands repoussent les Français au-delà du col du Sattel qui marquera, tout au long de la guerre, une barrière naturelle entre les positions allemandes du Reichackerkopf et les positions françaises établies sur le massif du Gaschney, jusqu'au Sattelkopf. Composé de deux sommets d'altitude moyenne (768 et 778 mètres), ce secteur constitue, du fait de sa position géographique, un lieu stratégique de première importance qui lui vaut rapidement de devenir une zone d'affrontements sanglants.

En février 1915, les Allemands lancent une attaque massive sur tout le front de la vallée et s'emparent du Reichackerkopf puis, durant les mois de mars et avril 1915, les attaques et les contre-attaques se succèdent de part et d'autre. Les chutes de neige et les dégels successifs accentuent les difficultés déjà rencontrées par les combattants. De nouvelles attaques françaises tentent de reprendre ces deux sommets en mai, juin et juillet 1915, sans succès. La ligne de front se stabilise ensuite et restera, jusqu'à l'armistice, l'enjeu de combats plus sporadiques, causant encore de nombreux blessés et tués. En 1918, deux divisions américaines viennent relever les troupes françaises sur ce secteur du front des Vosges.

C'est dans ce contexte que l'opérateur français filme, au mois de juin 1915, des obus tombés dans ce secteur. Ces images saisissantes du bombardement de la ligne de front contrastent avec la nature de celles jusqu'alors produites sur ce conflit. Aux images traditionnelles de cérémonies ou de reconstitution viennent s'ajouter, pour la première fois, des images, certes lointaines, du front. Le contraste est saisissant entre un réel, cette « vérité pure », empreint d'une certaine lenteur, marqué par l'absence de combattants et l'impossibilité pour le spectateur de se projeter ou même de s'identifier, et les films de fiction dont les reconstructions mémorielles s'appuient sur des codes de lecture appartenant au siècle précédent. Ces images nouvelles nous questionnent plus qu'elles ne nous apportent de

réponses. Sont-elles alors représentatives de ce qu'est la Grande Guerre, pour un soldat, en 1915 ? pour un non-combattant ? pour un opérateur ? Dès lors, ne faut-il pas d'abord répondre à la question « quelle guerre filmer » avant de vouloir filmer la guerre ? Les images du bombardement de la crête des Vosges, filmées de loin par l'opérateur français, ne sont-elles pas plutôt les images d'une guerre qui devient une guerre industrielle, qui brutalise les corps, traumatise les esprits et modifie les pratiques funéraires. Images certes moins spectaculaires que celles prises sur le champ de bataille de la Somme en 1916, lorsque l'opérateur saisit le moment unique de l'assaut, mais tout autant précieuses par les informations fournies.

L'opérateur Albert Samama-Chikli (photographe, ami des frères Lumière, grand voyageur), qui s'est enrôlé dans les rangs de la SCA, tente à plusieurs reprises de filmer la guerre autrement. Il porte sa caméra sous le bras tout en courant dans la tranchée mais les images obtenues, beaucoup trop instables, sont inutilisables. Aujourd'hui, elles changent de statut et montrent les limites de l'usage d'un appareil de prise de vue sur le théâtre des hostilités ainsi que les conditions très contraignantes de la guerre moderne. Les opérateurs vont alors chercher à tirer le meilleur parti possible de la « vision bloquée » - celle de la caméra plantée sur son trépied dans la tranchée, l'objectif braqué sur le *no man's land* -, d'où les innombrables panoramiques droite gauche ou gauche droite, voire les deux, l'un après l'autre, qui ont été réalisés.

Pourquoi des images de la bataille de la Somme et non pas de Verdun ?

Laurent Véray apporte une réponse à cette question dans le dossier qui accompagne son film *La Somme*, visible à l'histoire de Péronne. La bataille de la Somme constitue une occasion de choix. En effet, Britanniques et Français sont persuadés qu'une attaque, forcément victorieuse, occasionnerait une rupture du front susceptible de modifier le cours de la guerre. C'est pourquoi les autorités dépêchent sur place de nombreux opérateurs, dont quelques-uns sont autorisés à se rendre en premières lignes. À Verdun, l'offensive surprise déclenchée par les Allemands en février 1916 ne permettait pas un tel dispositif. À cela s'ajoute le fait qu'à partir de 1916, les films intègrent des approches plus réalistes du conflit, sous forme de reportages. Il s'agit de montrer davantage la guerre : volonté commune aux « professionnels de l'image » et aux civils qui souhaitent plus d'informations sous forme animée de cette guerre.

Le film le plus exceptionnel est tourné par Émile Pierre, de la firme Éclipse, devant le village de Dompierre. Il montre des soldats dans une tranchée, qui mettent leur baïonnette au canon (absente du documentaire) puis s'élancent en courant, par vagues successives, sur le terre-plein surplombant la tranchée, avant de disparaître dans le *no man's land*. Le combat en lui-même reste hors champ, et ceci pour deux

raisons. La première relève des conditions techniques de réalisation. L'obligation de filmer debout, la lourdeur et l'encombrement du matériel de prises de vue, l'exposition aux tirs ennemis ne permettaient pas de filmer le combat. Néanmoins comme Laurent Véray l'indique dans son ouvrage⁷, ces plans ont eu un fort retentissement et ils ont été utilisés dans la quasi-totalité des documentaires sur la Grande Guerre, justement à cause de leur côté exceptionnel. La deuxième raison découle de la position qu'ont prise les autorités militaires, réticentes à voir sur les lignes de front un nombre conséquent de photographes, d'opérateurs, et craignant l'utilisation de ces documents filmiques à des fins d'espionnage.

Ainsi, malgré les moyens et les volontés, aucune image ne montre vraiment la bataille. Certes, pour la première fois, les Français parviennent à filmer une attaque, mais les images sont limitées à quelques moments de cette bataille : sortie des tranchées et retour des blessés. Mais tous ces films obtenus sur le front de la Somme marqueront néanmoins une rupture car, compte tenu de leurs lacunes, ils brisent les espoirs de ceux qui pensaient que seul le cinéma était capable d'enregistrer intégralement l'histoire du conflit, et de constituer ainsi des archives pour le futur. Ainsi les images disponibles sont majoritairement celles qui rendent compte des conséquences de la guerre, comme lorsque l'opérateur français filme les corps des soldats alignés le long d'une route. Comment filmer alors la guerre quand elle demeure toujours « invisible » ? Comment filmer la guerre lorsque le visible est insoutenable et donc in-montrable ? L'horreur n'est-elle pas là, sur cette route, filmée par un lent panoramique qui saisit ce qui reste des corps ? Alors, comment filmer la guerre ? et pour qui ? les combattants, leurs familles ? avec le risque qu'au détour d'une actualité diffusée dans une salle, ils reconnaissent un fils, un mari, un voisin mort. Ces images sont ainsi parfois immédiatement censurées à Paris.

Les images allemandes de cette bataille sont différentes. L'opérateur allemand explique que son film, intitulé *Nos héros sur la Somme (Bei Unseren Helden an der Somme)*, est une réponse aux images des Alliés. Sept opérateurs ont été désignés pour le tournage et la reconstitution du combat sur un terrain de manœuvres. Le film constitue la première production du BUFA (Bild und Filmant, Bureau du film et de l'image), créé en juin 1916 et dépendant du Grand quartier général et du ministère des Affaires étrangères. Le film, un montage d'éléments disparates regroupant des images authentiques et des reconstitutions d'assauts, présenté le 21 janvier 1917 à Berlin « avec grand orchestre et tenue de gala », est un succès. L'accueil est triomphal dans les journaux, « c'est la guerre authentique, celle d'aujourd'hui, vue de face et sans détour, l'objectif est objectif ».

7. Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, op. cit.

Les journalistes ne voient pas qu'il s'agit de combats reconstitués ; la caméra est pourtant hors des tranchées, exposée à l'ennemi ou même face aux combattants. Filmer la guerre se révèle donc compliqué et le résultat décevant, ce qui amène Laurent Véray à se demander si la caméra, avec sa capacité à reproduire le mouvement et la durée, est l'instrument le mieux approprié pour donner une image exacte du premier grand conflit militaro-industriel ?

Supports

- 2 extraits :
 - Chapitre 5 : *Filmer l'ennemi, c'est filmer des morts, des prisonniers comme des trophées* (14:12 ▶ 16:22)
 - Chapitre 7 : *... mais aussi filmer la vie ordinaire des combattants* (19:08 ▶ 21:11)
- Fiche n° 3

Autres possibilités (documents alternatifs)

- Chapitre 3 : *Filmer en guerre, c'est filmer ce que l'on peut voir*, notamment la reconstitution en Alsace (06:26), ainsi que le reportage tourné par l'opérateur allemand le 8 janvier 1915 (07:43 ▶ 09:18).
- Chapitre 9 : *Filmer pour montrer ?* (28:09 ▶ 32:29)

Problématique

Dans quelle mesure les images filmées permettent-elles d'approcher ou de comprendre le vécu du combattant ?



Consigne

Après avoir observé les documents et regardé les extraits correspondants du documentaire, vous répondrez aux questions suivantes.

EXERCICE

Questions

1. Comment l'ennemi est-il filmé par l'opérateur français ? Pourquoi ?

Comment filmer l'ennemi	Plan de caméra utilisés	Interprétation (sens des images)
 <p data-bbox="132 539 447 600">Prisonniers allemands après la bataille de Reichackerkopf (15:20)</p>		
 <p data-bbox="138 834 440 895">Prisonniers allemands près de Verdun (16:09)</p>		

2. Quelles sont les activités des soldats en dehors des combats ?

La question des combattants est au cœur des programmes de collège et de lycée. Notre objectif, en prélevant dans le documentaire quelques extraits, est d'enrichir cet aspect. L'originalité des sources utilisées – telles les images de colonnes de prisonniers allemands après la bataille de Reichackerkopf, l'enterrement d'un lieutenant français ou bien le spectacle de théâtre donné aux soldats français au repos dans un village presque détruit – offre de multiples angles pour approcher le combattant, français ou allemand. Son vécu est, nous semble-t-il, plus complexe que ne le laissent entrevoir certains manuels scolaires ou documentaires qui le réduisent souvent à un univers composé de boue, d'assauts inutiles et de poux. Les images issues du documentaire de Laurent Véray nous questionnent plus sur la manière de filmer le combattant, et notamment lorsque celui-ci endosse le statut d'ennemi, que sur ses conditions de vie dans la tranchée.

Dans les vues documentaires, l'objectif, en montrant les colonnes de prisonniers, est de prouver l'efficacité des opérations alliées. Pour autant, les images filmées, et surtout l'angle de vue choisi, peuvent modifier le sens de la lecture et bouleverser les clichés établis. Ces hommes ne ressemblent plus aux « monstres sanguinaires », « ces coupeurs de mains », qu'une certaine propagande tient à présenter d'un bout à l'autre du conflit. La caméra parvient ici à leur donner différents statuts, simplement selon la position prise par l'opérateur. Le combattant peut être tour à tour ce prisonnier qui symbolise la défaite ou un être en chair et en os dont le visage filmé en plan rapproché soulève la question « comment haïr un homme exténué qui vous regarde dans les yeux » ? Les choix des plans faits par l'opérateur dans le positionnement de son trépied et de sa caméra – plongée, perspective, plan rapproché – peuvent faire naître une ambiguïté dans l'interprétation et le sens de l'image produite. Une lecture émotionnelle est alors possible chez le spectateur et le sentiment désiré et produit ne répond plus aux objectifs premiers, celui de désigner un ennemi, responsable de la guerre, et que l'on doit détester.

Les images réalisées par les opérateurs, pendant la Grande Guerre, posent également la question de leur destination et du public visé, ainsi que celle de leur impact sur les combattants eux-mêmes et la perception de l'arrière. En effet, l'image donnée du combattant, notamment dans les films de fiction, fait-elle l'unanimité ? Les premiers à les rejeter sont les combattants eux-mêmes. Ces derniers découvrent les films patriotiques lors de leurs permissions et sont scandalisés par la façon dont leurs expériences sont relatées. Dans un autre extrait sur lequel peut également s'appuyer l'enseignant qui provient d'un autre film de Léonce Perret réalisé en 1916, *Poilus de la revanche*, l'image donnée est très loin de la réalité. Là, le personnage principal, Jean Baudry, enseveli jusqu'à la taille

par l'éclatement d'un obus, se met à chanter la *Marseillaise* pour encourager ses camarades qui poursuivent l'attaque. Croire que ces films ne sont que le fruit de la propagande gouvernementale destinée à soutenir le moral à l'arrière est faux. Le contrôle des autorités sur la production des actualités et des documentaires de guerre est indéniable ; en revanche, leur ingérence dans la réalisation des fictions est très limitée, voire inexistante. Ce patriotisme, qui emprunte à la peinture les représentations de la bataille, s'inscrit en réalité dans une longue tradition d'images de gloire militaire et découle d'une élaboration collective exprimant un large consensus au sein de la communauté nationale.

Dans le deuxième extrait, le documentaire aborde deux autres aspects du vécu du combattant, ceux du deuil et des activités lors des temps de repos. L'opérateur français filme l'enterrement d'un lieutenant français. Le deuil devient le quotidien de milliers de soldats et de familles. Comme l'explique Annette Becker, durant tout le conflit, loin de se banaliser, la mort reste insupportable et conduit à des besoins spirituels nouveaux. Dès lors, ses représentations sont codifiées afin de n'être jamais trop cruelles. Ainsi, seules sont montrées les cérémonies funéraires et les tombes aménagées, comme c'est le cas ici.

L'opérateur saisit également un moment rare avec sa caméra en filmant un spectacle donné aux soldats français dans un village presque entièrement détruit, au pied d'une église. Il évoque ce final surprenant et l'entrée en scène d'un dernier personnage, la gnôle. En effet, l'usage de l'alcool est omniprésent sur le front et se retrouve également dans la plupart des carnets, souvenirs, mémoires et romans de guerre, comme le rappelle Frédéric Rousseau dans *La Guerre censurée* (Seuil, coll. « Points histoire », 2003, 460 pages). L'auteur y évoque ce qu'il nomme « le bouclier alcoolique ». Il explique que la raison en est simple : « Le combattant a besoin de ce dopage pour combattre et l'armée a besoin de combattants ; en effet, l'alcool guérit la peur et, avec la gnôle, aucun courage ne manquait. »

Filmer les combattants s'avère une opération plus compliquée qu'il n'y paraît. La gêne procurée par la caméra fait que l'opérateur se trouve confronté à la difficulté de pouvoir capter le réel, c'est-à-dire le quotidien du combattant. Ce qui entraîne le fait que ce dernier est souvent obligé de jouer son propre rôle.

FICHE 4 : FILMER UNE GUERRE TOTALE (FICHE ÉLÈVE)

Supports

- 2 extraits :
 - Chapitre 6 : *Filmer l'arrière, c'est réaliser des films de propagande* (16:23 ▶ 19 min 07 s)
 - Chapitre 10 : *Filmer après la bataille autrement : « la bataille qui passe »* (35:59 ▶ 38:33)
- Fiche n° 4

Autres possibilités (documents alternatifs)

- Chapitre 9 : *Filmer pour montrer ?* (33:08 ▶ 35:58). L'opérateur allemand assiste à des arraisonnements et naufrages de navires.

Problématique

Dans quelle mesure les images permettent-elles de saisir la guerre totale ?

Consigne

Après avoir observé les documents et regardé les extraits correspondants du documentaire, vous répondrez aux questions suivantes.

EXERCICE

Questions

1. Identifiez la nature des images.
2. Complétez le tableau ci-dessous.

	UNE GUERRE TOTALE	
	L'opérateur français	L'opérateur allemand
Une mobilisation humaine sans précédent à l'avant et à l'arrière		
Une mobilisation économique totale		
La mobilisation des esprits : entre censure et « bourrage de crâne »		
Une guerre européenne puis mondiale		

3. À partir de vos réponses et de vos connaissances, en quoi peut-on dire que la Grande Guerre est une guerre totale ?

FICHE 4 : FILMER UNE GUERRE TOTALE (FICHE PROFESSEUR)

Les images retenues peuvent constituer un angle d'entrée pour aborder ce qu'est une guerre totale ; elles ne sont donc ni exhaustives ni illustratives mais bien une source qu'il faut questionner.

Le premier extrait permet d'aborder deux aspects de la définition de guerre totale, le passage d'une économie « classique » à une économie de guerre, et la propagande. Le 18 octobre 1915, l'opérateur allemand réalise des vues pour témoigner aux pays neutres de la vitalité de l'économie allemande : « la preuve par l'image ». Il est accompagné d'un homme des services de propagande du Reich, identifiable par son brassard : « Herr P. », qui organise et régent le champ des prises de vues. L'angle choisi permet d'aborder la question des économies et de leur nécessaire transformation pour s'adapter à la guerre et ses besoins. Le film réalisé doit alors montrer la capacité du pays à relever le défi que représente la prolongation du conflit. Les images se veulent rassurantes et montrent l'organisation, le bon fonctionnement des services, l'abondance de canons et des munitions entre autres.

Lorsque s'ouvre le conflit, le cinéma se trouve mobilisé au même titre que la presse pour soutenir l'effort de guerre des pays engagés. Fictions, dessins animés et actualités spécifiques sont conçus et réalisés pour « montrer » la guerre, les combats, le quotidien des soldats et aussi pour mobiliser les populations de l'arrière dans le soutien au conflit, tout en entretenant la haine de l'ennemi. Tous les gouvernements ont recours au cinéma et aux images, par exemple dans le cadre des campagnes en faveur des emprunts nationaux ou bien pour vanter la vitalité de leurs économies en filmant leurs usines et leurs ouvriers (à partir de 1916, le filmage du travail des femmes, dans les usines et dans les champs, devient courant). Ces films sont projetés dans les salles de l'arrière pour inciter les spectateurs à acheter des bons de la Défense, à rassurer les populations non combattantes, ou bien pour les informer.

Les autorités, qui n'avaient aucune expérience en la matière, prennent peu à peu conscience de la portée sociale des images et tentent de les maîtriser. Ils cherchent à les utiliser pour l'encadrement de l'opinion. La photographie et le cinématographe sont alors intégrés pour la première fois aux techniques de propagande modernes. Le cinéma devient partie intégrante de la guerre totale. En France, la création de la Section cinématographique des armées confirme à la fois les attentes du public en matière d'images de guerre, et la volonté des autorités civiles et militaires d'en contrôler la production et la diffusion. Autant de procédés et de thèmes qui sont repris à l'occasion de tous les conflits du ^{xx}e siècle, la Grande Guerre ouvrant ainsi le siècle de la « communication ». La censure est d'abord exercée, concernant

les actualités, par les autorités locales (les préfets et les maires). Puis, à partir d'avril 1915 et jusqu'en mars 1917, c'est le bureau de presse, qui a été créé par le ministère de la Guerre au début des hostilités pour contrôler les textes et les images devant être rendus publics, qui en est chargé. À partir de mars 1917, les bandes d'actualité sont supervisées par une nouvelle commission composée de civils et de militaires appartenant à la SCA, aux ministères de la Guerre, des Affaires étrangères et des Beaux-Arts.

Dans le deuxième extrait, un opérateur français filme, dans un centre de prothèses maxillo-faciales à Lyon, les patients opérés par le docteur Ponte, directeur de l'établissement, pour montrer au public les progrès réalisés dans le domaine de la chirurgie réparatrice. Ces « gueules cassées » qui apparaissent à l'écran, en plan rapproché, témoignent de la violence du caractère total de ce premier conflit planétaire. Ces combats, qui sont restés invisibles pour l'œil de la caméra, ont pourtant marqué toutes les sociétés européennes et mondiales de nombreuses blessures et cicatrices : amputés, traumatisés, mutilés, mais aussi villages et paysages détruits que, cette fois-ci, la caméra et son opérateur ont immortalisés.

FICHE 5 : FILMER POUR NE PAS OUBLIER : LA CONSTRUCTION D'UNE MÉMOIRE (FICHE ÉLÈVE)

Supports

- 2 extraits :
 - Chapitre 1 : *Filmer pour ne pas oublier* (00:00 ▶ 2:13)
 - Chapitre 11 : *Filmer la défaite, filmer la victoire* (41:02 ▶ 46:52)
- Fiche n° 5

Autres possibilités (documents alternatifs)

Au choix tant les exemples sont nombreux dans le documentaire.

Consigne

Après avoir observé les documents et regardé les extraits correspondants du documentaire, vous répondrez aux questions suivantes.

Problématique

Dans quelle mesure les images filmées participent-elles à la construction d'une mémoire de la Grande Guerre ?

EXERCICE

Questions

1. Qu'est-ce qui trahit l'authenticité ou l'inauthenticité de ces vues (prises de vues, cadrages, raccords, explosions...)
2. Complétez le tableau ci-dessous à l'aide du deuxième extrait.

	Opérateur français	Opérateur allemand
Comment les opérateurs filment-ils la fin de la guerre (plans, lieu...) ?		
Justifiez la phrase suivante : « Les mythes s'écrivent aujourd'hui avec la caméra. »		

FICHE 5 : FILMER POUR NE PAS OUBLIER : LA CONSTRUCTION D'UNE MÉMOIRE (FICHE PROFESSEUR)

L'auteur du documentaire a montré que, dans les années 1920, on assiste au retour en force du discours sur la « nature objective » des vues documentaires auxquelles on accorde une importance fondamentale pour transmettre la mémoire du conflit. La production de nouveaux films de guerre s'accompagne également, à la fin de ces années et au début des années 1930, de nombreuses réflexions sur la fonction sociale et éducative du cinéma. Le projet mené par Léon Poirier s'inscrit dans ce contexte. Il souhaite se démarquer des productions américaines qui offrent selon lui une vision trop simpliste et trop partielle de la réalité. Léon Poirier préfère insister sur la dimension historique du récit. Il réalise son projet en 1928 dans un film intitulé, *Verdun, visions d'histoire*.

Pour les Français, qu'ils soient combattants ou à l'arrière, la bataille de Verdun, que les Allemands ont déclenchée en février 1916, devient rapidement le symbole de la Grande Guerre et occupe une place centrale dans la mémoire collective. La population tout entière est convaincue qu'en défendant Verdun, c'est la France que l'on défend contre l'envahisseur allemand.

La réalisation du film débute en 1927, à la croisée de commémorations importantes : l'inauguration de l'ossuaire de Douaumont et le dixième anniversaire de l'armistice. Léon Poirier reconstitue l'événement en s'appuyant sur le destin de personnages symboliques, choisis dans les deux camps. Ces derniers sont incarnés par des acteurs français et allemands qui s'expriment chacun dans leur langue respective (à l'époque c'est une grande première). La structure du film est chronologique et retrace l'intégralité de la bataille. Sa réalisation s'adresse « à tous les martyrs de la plus affreuse des passions humaines : la guerre » (premier intertitre du film). Des anonymes y croisent des figures réelles telles que le colonel Driant, le général Pétain, le Kronprinz, le Kaiser). Le film délivre également la pensée des anciens combattants : la peur de l'oubli. Léon Poirier se donne donc comme objectif de fixer, notamment dans l'imaginaire des plus jeunes, une représentation fidèle de la guerre pour aider à mieux la condamner. C'est pourquoi, le film affiche une vraie « prétention historique », pour reprendre l'expression de Laurent Véray. Le film et son contexte donnent également de précieux renseignements. Léon Poirier attribue l'entière responsabilité du conflit à l'impérialisme et au militarisme allemands et à la volonté hégémonique de Guillaume II. Par contre, la vision de l'ennemi se modifie : ce dernier n'est plus présenté de manière caricaturale. Depuis Locarno (1925) et l'admission de l'Allemagne à la SDN un an plus tard, le « processus de démobilisation culturelle » a eu lieu et ce nouvel état de fait se retrouve dans le film de Léon Poirier. L'ennemi apparaît alors comme un adversaire dont on respec-

te le courage et les souffrances. De plus, ajoutons qu'il existe plusieurs versions de ce film, une version française dans laquelle la défaite du Kaiser est présentée comme un acte de libération révolutionnaire du peuple allemand, et une version allemande, beaucoup plus courte, dans laquelle cette vision disparaît.

Léon Poirier effectue un long travail de reconstruction historique. Il incorpore dans son film des images d'archives pour montrer les principaux responsables militaires français et allemands. Parfois, il en fabrique d'autres : il remplace en quelque sorte les images réelles absentes, notamment les combats. Laurent Véray nous apprend par exemple que « le cinéaste ne parvenant pas à trouver de plans de Pétain à son quartier général, il décide de lui demander de venir poser devant sa caméra à la mairie de Souilly. Celui-ci accepte, et l'histoire est rejouée ».

La nouveauté de son film réside aussi dans le filmage de la bataille : sa mise en scène est fondée sur le mouvement. Pour la première fois, les images de combat sont filmées du point de vue des soldats. Pour renforcer cette impression d'être au plus près du réel, Léon Poirier tourne sur les lieux mêmes, dans la région de Verdun, mais aussi sous les voûtes du fort de Vaux. Il reconstitue de véritables explosions d'obus pour être au plus près de la réalité des combats qui ont eu lieu dix ans plus tôt dans ce secteur. L'effet produit est tel que certaines images de son film sont encore aujourd'hui utilisées par des documentaristes pour illustrer les combats de la Grande Guerre.

En 1931, Léon Poirier fait un deuxième film, *Verdun, souvenirs d'histoire*. Il y ajoute la nouvelle technique d'enregistrement du son pour augmenter le réalisme. Un extrait en est présenté dans le documentaire *L'Héroïque Cinématographe*.

Le dernier extrait montre la fin de la guerre et soulève chez les opérateurs de nombreuses questions quant à leur rôle. Le 15 novembre 1918, en Alsace, l'opérateur allemand filme en plongée, depuis un balcon, une colonne de fantassins qui défile : il « filme la défaite ». Il prend conscience de la lenteur de la colonne lorsque deux petites filles entrent dans le champ de la caméra et marchent à côté d'elle : « le poids de quatre années de guerre », dit-il. Plus tard, à Berlin, il filme la misère (enfants nourris à la Soupe populaire), ce qui provoque en lui de la colère, avec le sentiment de tourner la « manivelle pour l'avenir ». Anticipe-t-il les débats à venir des Allemands confrontés à la défaite et la mise en place de la République ?

Quant à l'opérateur français, il assiste aux fêtes de la victoire qu'il filme depuis le toit d'une voiture. Contraste saisissant par rapport aux images allemandes empreintes d'une lenteur accentuée par un plan fixe alors ; ici le mouvement domine. Vient alors le temps des interrogations : que va-t-il rester de ces quatre ans, se demande-t-il ? quel rôle ont joué les opérateurs durant ce conflit ? d'abord craints puis complices (Pétain reçoit son bâton de maréchal)... : « Les mythes s'écrivent aujourd'hui avec la caméra. »

Film *L'héroïque cinématographe*

Écrit et réalisé par : Laurent Véray et Agnès de Sacy
Production exécutive : Juliette Guigon et Patrick Winocour
Montage : Françoise Bernard
Musique : Stéphane Bartoli et Martin Wheeler
Design sonore : Martin Wheeler
Mixage : Nathalie Vidal
Conformation : Christine Laurain et Nicole Agostini
Étalonnage : Frédéric Debièvre
Synthétiseur : Léopold Francowiak et Christophe Gautier
Assistant montage : Nicolas Desprès
Coordination de production avec l'Allemagne :
Monica Woltering
Recherche documentaire en Allemagne : Jean-Paul Georgen
Traduction : Caroline Tudika

Durée : 48 minutes

Crédits photo :

1^{er} de couv. : Opération cinématographique, (W.191),
près de Fouillères (Somme), 21.10.1916.

© Collection BDIC – MHC

4^e de couv. : Opérateurs allemands, 08.07.1917.

© Bundesarchiv

Livret pédagogique

Livret rédigé par Frédéric Durdon
Secrétariat d'édition : Nathalie Bidart
Iconographie : Laurence Geslin
Mise en pages : Samuel Baluret
Imprimerie : Jouve

Réalisation et édition du DVD

Responsable édition audiovisuelle : Patrice Desenne
Unité de production audiovisuelle SCÉRÉN/CNDP :
Dominique Moullé
Chef de projet DVD : Muger Enea
Assistante de production : Virginie Héricourt
Création graphique : Julien Lassort
Encodage : François Meslin
Authoring : François Lavignotte
Pressage : QOL

Directeur de collection : Daniel Ellezam

Chef de projet : Marie-Christine Bonneau-Darmagnac

Copyright CNDP, 2010

COLLÈGE ET LYCÉE

1914-1918. Deux opérateurs de cinéma – l'un français et l'autre allemand – suivent le déroulement de la guerre pour le compte des actualités filmées, de part et d'autre de la ligne de front. Chacun tient un carnet de bord dans lequel il consigne ses réflexions et ses commentaires sur ce qu'il filme et sur la façon dont il le filme.

Le film retrace cette période où quelques pionniers inventent le cinéma d'actualité et se posent pour la première fois la question : comment filmer la guerre ?