

Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran »,
CinémAction, 113

Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4e trim. 2004, 280 p.

Gérald Arboit



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5709>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.5709](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5709)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 413-415

ISBN : 978-2-86480-868-8

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Gérald Arboit, « Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran », *CinémAction*, 113 », *Questions de communication* [En ligne], 8 | 2005, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 08 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5709> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.5709>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2021.

Tous droits réservés

Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran », *CinémAction*, 113

Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4e trim. 2004, 280 p.

Gérald Arboit

RÉFÉRENCE

Sébastien DENIS, dir., « L'armée à l'écran », *CinémAction*, 113. Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 4e trim. 2004, 280 p

- 1 Cette livraison de la revue *CinémAction* a pour but de faire découvrir les différents aspects de la présence des militaires au cinéma et à la télévision. En effet, entre apologie nationaliste et résistance antimilitariste, l'armée a été largement utilisée à l'écran comme vecteur d'idéologies qui dépassaient la simple figure du soldat. Mais, des comédies troupières des années 30 aux films de science-fiction contestataires, en passant par les vidéos d'artistes et les mélos guerriers, le soldat laisse trop souvent le pas à la guerre, amenant ainsi l'armée – institution humaine en mouvement, comme les sociétés dont elle n'est que l'extraction –, à s'effacer devant les conflits qu'elle devait mener. En 29 contributions forcément inégales, la revue aborde d'abord l'armée comme une « mythologie nationale », avant de décliner, en contrepoint de cette image « légale » du militaire, une iconographie crépusculaire, une vision du « pacifisme et [de l'] antimilitarisme » (p. 3) et d'aborder, pour finir, la « mise en scène » que les processus de communication imposent aux armées.
- 2 « Le cinéma, divertissement de masse par excellence, se propose au début du siècle comme le vecteur idéal des idéaux nationalistes auprès du peuple » (p. 49). Ainsi, au commencement du cinéma, comme au commencement de l'armée du reste, était la geste épique du soldat. Ce que note Sébastien Denis en ces termes : « Et si le rôle du soldat est de se battre pour une nation, le soldat de cinéma est quant à lui le support de bien des idéologies, et par là même d'autant de stéréotypes » (p. 8). Personnification du destin d'un pays, il en véhicule autant la grandeur que les reniements, en fonction

des périodes temporelles dans lesquelles le cinéma le projette. Qu'il s'agisse du cinéma américain – avec toutes les réserves que suscite l'analyse de Michel Cieutat, largement fondée sur l'ouvrage de Jean-Michel Valantin (*Hollywood, le Pentagone et Washington. Les trois acteurs d'une stratégie globale*, Paris, Éd. Autrement, 2003 ; pour une critique de cet ouvrage, voir Arboit G., *Questions de communication*, 2004, 5, pp. 411-412) –, du cinéma britannique – avec tous les contrastes qu'offre Elisabeth de Cacqueray –, du cinéma soviétique, allemand, italien ou espagnol – véritables entreprises de reconstruction historique, ainsi que le montrent Marcel Martin, Roland Schneider, Christel Taillibert et Emmanuel Larraz –, « la figure du militaire est étonnement riche en potentiel de représentation artistique et [...] elle a été source d'inspiration pour les grands réalisateurs » (p. 29).

- 3 Au-delà des mythologies nationales et des envolées lyriques de certaines représentations de la guerre, « l'armée à l'écran » montre le lien indéfectible qui lie l'institution militaire à la nation. Là réside une constante de tous les cinémas, en dépit des reconstructions soviétiques et des manipulations nazies ou fascistes. L'image cinématographique des militaires confrontés au double piège de la conscription et du colonialisme – comme dans le cinéma français –, ou celle de l'héroïsation individualo-collective, se résument en une représentation sociale de la société nationale. Le corps militaire exposé au public est agité des mêmes maux que la société qui le reçoit. Démocratique ou totalitaire, l'« armée à l'écran » présente universellement les mêmes caractères. Les appelés, ces soldats non professionnels, se ressemblent étrangement, le cinéma américain poussant la caricature jusqu'à un « amalgame social » (p. 16). Pour les États-Unis, Michel Cieutat écrit : « Au pays de la démocratie, l'homme ordinaire [...] constituait à lui seul la souche même du système démocratique ». Ce à quoi répondent, comme en écho, la démonstration des « stéréotypes de l'identité nationale "positive" » et victorienne (p. 24) d'Elisabeth de Cacqueray, et celle des « genres filmiques aux contours bien affirmés » – « comique traditionnel des vaudevilles troupiers », « genre tragique, à la manière noble d'Edouard Detaille et d'Alphonse de Neuville » et « registre mondain » – du cinéma français (p. 103).
- 4 Même si le soviétisme, le nazisme et les fascismes méditerranéens semblent leur préférer « la glorification de la "virilité" » (p. 43) et du sacrifice, les « qualités que l'on voudrait présenter comme celles de la nation dans son ensemble » (p. 55), la narration présente universellement l'image d'un soldat non professionnel. Il y a comme une méfiance à l'égard du « maître de guerre », dont le film éponyme de Clint Eastwood (1994) ne donne lieu à aucune analyse, alors qu'il aurait pu permettre une intéressante mise en contre-point des *Bérets verts* de John Wayne (1968). Les officiers sont « tantôt imbus de leur personne, colériques, tyranniques, injustes [...], tantôt lâches [...] ou ivrognes » (p. 14), voire « visent plus une réussite personnelle que le bien de la nation » (p. 75). Si « l'image du militaire britannique au tournant du [XIX^e] siècle est [...] essentiellement celle de l'officier gentleman, comme si le soldat n'avait pas d'image » (p. 132), dans les premiers temps du cinéma français, l'officier est présenté « aux prises avec une réalité amoureuse dépassant ses compétences de tacticien guerrier » (p. 71).
- 5 Plus généralement, les hommes qui ont fait le choix de servir la patrie paraissent manichéens, souvent porteur d'expériences (dé)passées, comme le modèle de ces colonels Blimp que décrit Dominique Sipièrre, « la guerre perdue mais glorieuse [...]. Une guerre de *Gentlemen* » (p. 144). Les cinéastes, scénaristes et réalisateurs confondus, ne peuvent donner prise à une vision crépusculaire du métier des armes où la guerre, et

non l'armée, débouche « sur l'erreur fratricide [...], l'absurdité de la situation des soldats » (p. 139). Les films de l'ancien combattant qu'est Samuel Fuller montrent « des personnages en état de guerre [...], la référence absolue, l'image paroxystique et concentrée de la condition humaine ». Ils se rattachent aux constructions cinématographiques apocalyptiques de Stanley Kubrik, de Francis Ford Coppola ou de Terrence Mallick, plutôt qu'à celles du pacifisme, voire de l'antimilitarisme, comme chez Lewis Milestone, Georg Wilhelm Pabst ou, plus proche de nous, Alexei Balabanov, Luis Garcia Berlanga, Antonio Giménez Rico, sans oublier Jacques Prévert, René Vautier, Yves Boisset, Nico Patakis et Laurent Heynemann. Encore que le regard du cinéma français porté sur son armée résulte plutôt d'une rancœur envers les errements de la conscription : avant d'être réalisateurs ou scénaristes, les cinéastes français ont d'abord été des appelés du contingent. Avec toute la charge d'antimilitarisme que cela comporte... Le traitement de la guerre d'Algérie par Justine Hiriart montre bien qu'au-delà du « blanc d'images [pouvant] produire la sensation d'une guerre difficile à représenter » [phrase incomplète], c'est toujours la même logique militante, c'est-à-dire sociétale, qui est mise en avant. Comme le note Benjamin Stora (p. 117), cette difficulté marque les années 1954-1962. Elle marque aussi les années du hors-champ – « des rescapés (pieds-noirs, parfois, mais le plus souvent appelés ou soldats) » (p. 118) – de la décennie qui suit l'indépendance algérienne, puis les tentatives de contextualisation que l'on trouve à partir de 1972. Quant à « l'armée, en tant que corps social cohérent et solidaire, [elle] n'apparaît jamais » chez les réalisateurs de gauche ou de droite qui se penchent sur cette « sale guerre ». Ils n'en « parlent pas, ou à mots couverts » et s'ils en parlent, c'est « par l'alentour » (pp. 120). Elle n'apparaît pas non plus dans le comique troupier qui connut son heure de gloire en France, notamment dans l'entre-deux-guerres, et qui disparaît avec la suspension du service national, comme le note Raymond Lefèvre. Finalement, le cinéma offre une image de l'« armée à l'écran » qui évolue selon les guerres qui sont menées et de la propagande mise en œuvre. Plus largement, les guerres portées à l'écran deviennent des images d'une société idéale. Parallèlement, les cinémas américain, britannique, allemand et soviétique s'emparent de la Seconde Guerre mondiale, soutenus par un enthousiasme populaire autant que par des raisons idéologiques. Pourtant, à chaque fois, c'est le point de vue du soldat-citoyen qui est mis en avant.

- 6 Dans cette livraison de *CinémAction*, la multiplicité des champs disciplinaires mobilisés n'arrive pas toujours à mettre en évidence la problématique choisie. Une méconnaissance du milieu militaire – ou une vision intellectuelle stéréotypée – amène parfois à traiter d'un autre sujet, « la guerre à l'écran ». La facilité peut aussi amener à préférer une démarche descriptive plutôt qu'analytique, ou à dresser une succession de notices de films d'où la réflexion semble absente. En outre, des points de vue peuvent sembler inattendus, comme pour « Les trompettes de la renommée. La musique et l'armée à Hollywood », de Gérard Dastugue, « La fleur à la caméra. Le cinéma fantastique et de science-fiction classique désarmé », d'Isabelle Marinone, ou encore « La guerre mise en jeu », de Fanny Lignon. Puis, il y a cette contribution consacrée à « L'art armé, ou la présence militaire dans l'art contemporain » par Stéphane Sauzedde, et la conclusion sans appel de ce dernier, après huit pages de démonstration : « En ce qui concerne la construction d'une réflexion réellement politique, critique, et pourquoi pas subversive sur ce qu'est aujourd'hui le militaire, cela se joue ailleurs et l'art contemporain l'a bien compris » (p. 216). Dans un beau portrait de Jean Renoir, Daniel Serceau pose certainement les vrais questions qui auraient dû sous-tendre cette

étude : « La simple présence d'un uniforme [...] suffirait-elle à discourir sur l'armée ? Ou la seule mention d'une fonction passée ? [...] C'est toute la question posée par les approches d'ordre thématique et la confusion qu'elles maintiennent généralement entre la notion de "sujet", au sens événementiel du mot, et celle de "sujet" au sens, cette fois, de la réflexion portée par un film ». Comme dans un avertissement à Patricia Caillé – qui se penchait sur *Un héros très discret* (1996) – de Jacques Audiard, il affirmait : « N'en déplaise à Bourdieu, un film ne se pense pas, ou ne se pense pas seulement, en termes de stratégies de pouvoir, d'articulation par rapport à un milieu, de place à y tenir. [...] On ne comprendra jamais rien au cinéma tant que l'on se contentera d'en contempler et d'en commenter l'"extériorité" (son sujet au sens événementiel) » (p. 94-96). Et tant que l'on en reste aussi, comme le notait préliminairement Sébastien Denis, à « un occidentalisme prononcé » (p. 9)...

AUTEURS

GÉRALD ARBOIT

CÉRIME, université Strasbourg 3 Gerald.Arboit@urs.u-strasbg.fr