

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION HISTORIQUE AU CINÉMA À TRAVERS *BARRY LYNDON* ET
L'ANGLAISE ET LE DUC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
ÉRIC LACOMBE

FÉVRIER 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais sincèrement remercier mes deux directeurs, monsieur Pascal Bastien, professeur en histoire à l'Université du Québec à Montréal et madame Joanne Lalonde, professeure en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal pour leur très grande contribution à mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
PROLOGUE.....	4
<i>Barry Lyndon</i>	8
<i>L'Anglaise et le duc</i>	13
CHAPITRE I ÉCRITURE DE L'HISTOIRE.....	17
1.1 Représentation.....	18
1.2 Reconstitution et explication.....	33
1.3 Narration.....	34
1.4 Réalisme et authenticité.....	36
1.5 Événement, mise en intrigue et temporalité.....	37
CHAPITRE II HISTOIRE ET CINÉMA.....	42
2.1 Techniques et représentation (cinéastes historiens).....	43
2.2 Effet de réalisme et matérialité (narration).....	54
2.3 Réflexion sur l'histoire par les cinéastes.....	62
2.4 L'historicité-cinéma et l'esthétique.....	67
CHAPITRE III REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE PAR LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE.....	70

3.1	La notion d'auteur.....	70
3.2	Théories sur l'auteur au cinéma.....	73
3.3	Utilisation du langage cinématographique.....	75
3.3.1	Théories.....	76
3.3.2	Description des scènes dans <i>Barry Lyndon</i>	77
3.3.2.1	Jeu à la bougie.....	77
3.3.2.2	La rencontre entre Lady Lyndon et Barry Lyndon.....	80
3.3.2.3	La bagarre.....	83
3.3.2.4	Le duel final.....	84
3.3.3	Description des scènes dans <i>L'Anglaise et le duc</i>	89
3.3.3.1	Le 10 août 1792.....	89
3.3.3.2	Le 3 septembre 1792.....	91
3.3.4	Le plan-tableau.....	94
3.3.4.1	À l'intérieur du plan.....	98
3.4	Esthétisme et effet de la représentation.....	100
3.4.1	Historique des théories sur la réception.....	100
3.4.2	Réalisme et cinéma.....	104
3.4.3	Spectateur et représentation de l'histoire.....	108
	ÉPILOGUE : MÉTAHISTOIRE.....	111
	CONCLUSION.....	120
	APPENDICE A	
	THE MINNESOTA	
	DECLARATION.....	122

APPENDICE B

VISION FILMIQUE DE L'HISTOIRE TIRÉ DU LIVRE DE MARC

FERRO.....124

LEXIQUE.....125

BIBLIOGRAPHIE.....128

LISTE DES FIGURES

Figure (hors texte)	Page
3.1 Constable, <i>Dedham Lock and Mill</i> (1820) / <i>Barry Lyndon</i>	94
3.2 Hogarth, <i>Marriage-à-la-mode</i> (1742) / <i>Barry Lyndon</i>	94
3.3 Lépicié, <i>L'intérieur d'une douane</i> (1775) / <i>L'Anglaise et le duc</i>	94
3.4 Ragueneau, <i>Le Pont-Marie</i> (1757) / <i>L'Anglaise et le duc</i>	94
3.5 Watteau, <i>Perspective</i> (1716) / <i>Barry Lyndon</i>	94

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1	Vision filmique de l'histoire selon les théories de Marc Ferro.....63
3.1	Relation temporelle dans le film L'Anglaise et le duc de Éric Rohmer...97

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous proposons de discuter le rapport entre le cinéma et l'histoire. Plus précisément, nous tenterons de tisser des liens entre deux films historiques peu orthodoxes, soit *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick et *L'Anglaise et le duc* de Éric Rohmer et l'écriture de l'histoire. En fait, c'est la représentation historique dans ces films situés au XVIII^e siècle qui servira de point de départ à la recherche. De plus, nous allons aussi traiter de la connaissance du langage cinématographique comme prérequis à toute tentative de compréhension de la représentation de l'histoire au cinéma.

Notre travail va se diviser en trois chapitres agrémentés d'un prologue et d'un épilogue. Le prologue servira de mise en place des sources, soit les films comme tels. Nous allons les décrire et surtout décrire la réception de ces films à leur sortie en salles. Le premier chapitre traitera spécifiquement de l'écriture de l'histoire et du travail de l'historien. Lors du second chapitre, nous allons faire entrer les deux cinéastes étudiés et tenter de démontrer comment, le temps de ces films, ils ont pu traiter de l'histoire au cinéma d'une manière semblable à celle des historiens de l'écrit. Le troisième chapitre discutera du langage cinématographique (mis en parallèle avec le *linguistic turn* dont nous parlerons au premier chapitre) et de son importance pour saisir la représentation historique des films. Ce chapitre se placera aussi du côté de la réception du spectateur. Enfin, l'épilogue proposera une analyse métahistorique du film historique en général et des deux films étudiés en particulier.

En débutant ce mémoire, nous poserons deux hypothèses. La première visera à démontrer si et comment les deux cinéastes en cause (Stanley Kubrick et Éric Rohmer) peuvent être considérés, à la lumière de leur utilisation des sources, comme des historiens dans leur travail cinématographique. La seconde hypothèse visera à montrer si et comment la connaissance préalable du langage cinématographique est une condition *sine qua non* de la compréhension de la représentation historique dans le cas de ces deux films en particulier.

À la suite de cette recherche, nous pouvons dire que ces deux cinéastes ont proposé une approche certes différente mais tout à fait valide de la représentation historique par leur utilisation des sources qui privilégie un retour au passé sans médiation vers notre époque contemporaine. Les films présentent et « représentent » le passé comme si le cinéma avait existé au XVIII^e siècle. De plus, la maîtrise du langage cinématographique de ces réalisateurs fait que la connaissance de ce langage est nécessaire au spectateur qui veut comprendre leur représentation du passé. Contrairement aux films qui ont utilisé l'aide d'historiens, ces films présentent l'histoire sans recours à la « démonstration » historique mais présentent l'histoire de manière brute, à l'aide des sources et des « ressources » cinématographiques.

MOTS-CLÉS : DIX-HUITIÈME SIÈCLE – CINÉMA HISTORIQUE – ROHMER – KUBRICK – TOURNANT LINGUISTIQUE

INTRODUCTION

L'histoire et le cinéma ont toujours été intimement liés et ce, dès les débuts du septième art. Des péplums muets italiens aux superproductions hollywoodiennes, ce lien s'est développé peu à peu, tissant des ramifications profondes. À travers tout cela se sont glissées certaines œuvres marquantes qui peuvent, d'une manière ou d'une autre, être considérées comme des représentations convaincantes du passé. Certaines ont d'ailleurs été supervisées par des historiens. On n'a qu'à penser au *Retour de Martin Guerre* (1982), au *Nom de la Rose* (1986) et à *La Passion Béatrice* (1987). D'autres films ont soulevé l'histoire de manière indépendante (ou sous l'impulsion d'un cinéaste) comme le *Napoléon* d'Abel Gance (1927) ou les films iconoclastes de Peter Watkins¹ mais aussi à des films voulant faire « revivre » littéralement le passé. C'est de ce type de films dont il sera question dans ce mémoire. *Barry Lyndon* (1975) du cinéaste américain Stanley Kubrick et *L'Anglaise et le duc* (2001) du réalisateur français Éric Rohmer seront étudiés. Avant d'aller plus avant, nous allons éclaircir quelques points. Tout d'abord en exposant la procédure de cette recherche, puis en faisant un résumé de tout ce qui entoure ces deux films (histoire, production, réception critique).

Deux hypothèses sont au fondement de cette recherche. La première est que les deux cinéastes étudiés peuvent être considérés, du moins le temps de chacun des films (*Barry Lyndon* pour Stanley Kubrick et *L'Anglaise et le duc* pour Éric Rohmer), comme historiens. C'est-à-dire qu'ils ont utilisé des procédés d'écriture et de représentation similaires aux historiens pour faire « revivre » le passé. La seule différence est qu'ils ont travaillé dans le monde de l'image et du son au lieu de travailler dans le monde de l'écrit. C'est d'ailleurs sur le mode de la représentation historique que la qualité de leur travail d'historien sera jugée.

¹Pensons notamment à *Culloden* (1964), film recréant la bataille de Culloden comme si la télévision avait existé à l'époque ou à *La Commune (1871)* (2000), film fleuve de 555 minutes traitant de cette période historique.

La seconde hypothèse postule que pour bien comprendre le cinéma historique proposée par les deux cinéastes étudiés, le spectateur (et/ou le lecteur) doit avoir une connaissance assez grande du langage cinématographique, de la « matière » cinématographique pour pouvoir ensuite se concentrer sur ce qu'il y a d'historique dans chaque film.

Notre mémoire débutera par un prologue où nous allons présenter nos positions théoriques et où nous allons faire une brève description des deux films étudiés. Cette description se fera en trois temps: un aperçu de la genèse et de la production des films, un résumé de la diégèse et de l'intrigue des films et un aperçu de la fortune critique, de la réception de chaque film.

La démonstration sera ensuite divisée en trois chapitres distincts. Le premier traitera de l'écriture de l'histoire comme telle. Il servira d'assise au reste de la démonstration dans la mesure où le métier d'historien sera défini de même que les défis et les limites qu'il comporte. Cette partie sera elle-même divisée en plusieurs sous-parties. La première parlera de la représentation, élément primordial de la présente recherche. D'autres sous-parties traitant de la reconstitution et de l'explication, de la narration, du réalisme et de l'authenticité, de l'événement, de l'intrigue et de la temporalité viendront appuyer celle de la représentation. C'est sous le regard de ces éléments de discours que se forgera la seconde partie de ce texte.

Le second chapitre du travail précisera en plus grand détail notre première hypothèse, soit celle du cinéaste-historien. En effet, nous allons faire un rapprochement entre l'histoire et le cinéma, entre l'histoire et les deux films mis à l'étude, en nous référant aux points de la première partie. Une première sous-partie se concentrera sur les techniques et la représentation de l'histoire en tentant de voir comment Stanley Kubrick et Éric Rohmer s'y sont pris pour devenir historiens de l'image, comment ils ont réussi à faire transparaître l'histoire, le passé dans leur pellicule cinématographique. La deuxième sous-partie discutera de l'approche narrative des cinéastes et de l'importance des codes narratifs pour bien transmettre le passé. Le réalisme cinématographique et narratif sera aussi étudié. Une troisième sous-partie discutera en particulier de la réflexion historique des cinéastes. Les

théories de Marc Ferro et de Gil Bartholeyns seront mises de l'avant. La quatrième et dernière sous-partie portera sur l'historicité-cinéma et l'esthétique.

Dans le cadre du troisième chapitre de ce texte, nous allons faire un bond vers la matière vivante du film, soit son langage cinématographique. Ce sera alors le début de la vérification de notre seconde hypothèse. Pour ce faire, nous allons débiter par discuter de la notion d'auteur et des théories sur l'auteur au cinéma. Cela nous permettra par la suite de décrire le langage cinématographique de quelques scènes des deux films étudiés afin de démontrer comment la connaissance du langage cinématographique peut aider à la connaissance de l'histoire et de sa représentation dans les films. Le langage cinématographique comme tel sera utilisé afin de permettre une étude, une description des scènes plan par plan. Nous étudierons aussi à partir des scènes la théorie du plan-tableau. Finalement, nous nous concentrerons sur la réception au cinéma. Nous ferons l'historique des théories de la réception. Il sera également question du réalisme au cinéma (de façon différente que dans le second chapitre) et de la relation entre le spectateur et la représentation de l'histoire.

Enfin, comme ce texte possède un prologue, il présentera aussi un épilogue. Dans cette partie du texte, nous nous concentrerons sur le cinéma en tant qu'outil de connaissance métahistorique, un bon moyen de comprendre l'importance de notre seconde hypothèse, soit le fait que, pour saisir ces films dans leur historicité, il faut d'abord assimiler les rouages du texte cinématographique.

PROLOGUE

En tout premier lieu, il serait pertinent de définir ce que nous entendons par un film historique. Il s'agit d'une œuvre cinématographique dont le contenu ou l'histoire représentée se déroule dans le passé, qu'il soit proche ou lointain. Il y a alors manifestement « interprétation » et « représentation » du passé. Nous pouvons par la suite utiliser la définition de Natalie Zemon Davis décrivant le terme de film historique : « By history films I mean those having as their central plot documentable events, such as a person's life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action. »¹ Dans le cadre de ce mémoire, les deux cas de figure seront à l'étude, car tout d'abord, *L'Anglaise et le duc* se base sur les écrits d'une personne réelle, Grace Elliott et sur les événements reliés à une époque bien précise, la Terreur. D'un autre côté, *Barry Lyndon* offre une histoire inventée et fictive tirée du roman de William Makepeace Thackeray ayant l'Histoire comme point de vue ultime.

Il faut enfin ajouter une deuxième définition en se concentrant sur l'hypothèse reliée à ce mémoire. En effet, nous allons étudier deux films réalisés par des cinéastes qui, contrairement à d'autres, n'ont pas été conseillés par des historiens pour rendre leurs films historiquement crédibles. *Ils ont plutôt opté pour la relation entre le temps et les sources.* Comme il en sera fait mention lors de cette recherche, les deux réalisateurs (Kubrick et Rohmer) ont réalisé des films en s'improvisant eux-mêmes, le temps de la production de ces films, historiens. Ils ont agi avec les sources visuelles de façon semblable à ce que l'historien peut faire avec des sources littéraires. Ils ont également utilisé des sources littéraires puisque leurs films s'inspirent de sources écrites. *Ils sont allés au-delà de « l'interprétation » des sources pour les utiliser comme telles, à l'état brut.* Contrairement à des cinéastes voulant, à l'aide de chercheurs en histoire, « crédibiliser » leur œuvre (qui n'est bien souvent au départ qu'un pur divertissement²), Rohmer et Kubrick ont plutôt proposé des films mettant l'histoire

¹Natalie Zemon Davis, « « Any Resemblance to Persons Living or Dead » : Film and the Challenge of Authenticity », *The Yale Review*, Vol. 76, (1987), p. 459.

²À titre d'exemple, citons Jacques Le Goff pour *Le Nom de la Rose* de Jean-Jacques Annaud ou encore Natalie Zemon Davis pour *Le Retour de Martin Guerre* de Daniel Vigne.

au devant de toute chose. C'est pourquoi on peut dire qu'ils ont réalisé de « véritables » *films historiques*, le fondement filmique permettant d'appuyer le fondement historique et intellectuel.

Ce texte est une réflexion sur la représentation historique au cinéma et sur le langage cinématographique nécessaire à la compréhension de cette représentation. Nous tenterons de dégager, à partir de ces deux films et de connaissances connexes, des pistes de réflexion pour une compréhension « ...de la représentation cinématographique de l'Histoire. »³ Parallèlement, nous allons nous pencher sur la représentation sous un angle typiquement historique. En effet, l'autre but de cette démonstration sera d'exemplifier comment les cinéastes en cause, Éric Rohmer et Stanley Kubrick peuvent être considérés, sous certains auspices, comme des historiens. Pour ce faire, nous allons commencer par nous baser sur les écrits de certains penseurs qui ont développé les positions sur la représentation historique et l'écriture de l'histoire. Puis, nous allons extrapoler cela au monde du cinéma. Suivra ensuite une partie entièrement consacrée au langage cinématographique et à sa réception par le spectateur. D'ailleurs, l'une des hypothèses de cette recherche sera de tenter de démontrer comment et surtout pourquoi le spectateur de cinéma qui regarde en l'occurrence un film historique doit avoir les connaissances nécessaires du langage cinématographique afin de bien pouvoir comprendre les « ressorts » historiques que tissent le film. Nous allons aussi profiter du fait que le film de fiction comme outil de compréhension historique n'a pas eu le type d'attention formelle qu'il aurait dû recevoir de la part des historiens.⁴

Avant de décrire les deux films en cause dans ce mémoire, nous allons nous arrêter quelques instants sur le travail d'historien en prenant pour exemple celui de Natalie Zemon Davis et ses échanges avec Robert Finlay en rapport avec l'adaptation de Davis de l'histoire du *Retour de Martin Guerre*.⁵ En faisant cela, nous tenterons de faire un premier constat de

³Gil Bartholeyns, « Représentation du passé au cinéma : Entre historicité et authenticité », *Diogenes*, no 189, printemps 2000, p. 41.

⁴Robert Brent Toplin, « The Filmmaker as historian », *American Historical Review*, vol. 93, no 5, décembre 1988, p. 1210.

⁵Cette histoire a aussi fait l'objet d'un film, comme nous en avons déjà discuté. Il a été réalisé par Daniel Vigne en 1982 et mettait en vedette Gérard Depardieu. La supervision historique venait de Davis elle-même et le scénario a été écrit en collaboration avec Jean-Claude Carrière.

ce qu'est le travail de représentation et d'écriture historique. Davis étant une historienne universitaire, nous allons aussi pouvoir comparer sa méthode à celles utilisées par Rohmer et Kubrick (que nous verrons plus particulièrement au chapitre 2).

Débutons par le texte de Robert Finlay qui commente de façon souvent critique ce qu'a fait Davis. Il commence par la louer d'une certaine façon en disant que cela fait consensus que *Le Retour de Martin Guerre* est une rareté, un travail universitaire sophistiqué qui a un attrait pour la masse, une étude fidèle aux standards académiques tout en ayant les couleurs et les péripéties d'un conte.⁶ Il mentionne aussi que Davis n'a pas été tout à fait satisfaite de l'adaptation cinématographique de son œuvre, disant que les motivations du peuple du XVI^e siècle n'étaient pas représentées adéquatement. Elle voulait ouvrir la voie aux possibilités et aux « peut-être »⁷ utilisés par les historiens qui ne peuvent expliquer adéquatement des sources qui les laissent perplexes. Pour ce faire, elle a puisé dans l'anthropologie, la critique littéraire et l'ethnographie pour produire une reconstitution en partie imaginée par elle : « what I offer you here is in part my invention, but held tightly in check by the voices of the past. »⁸ Sa grande originalité est d'écrire que la femme de Martin Guerre, Bertrande, est complice du charlatan Arnaud du Tilh et non victime (Arnaud s'est longtemps fait passer pour Martin Guerre avant que le vrai Martin ne revienne et ne le prenne en flagrant délit d'adultère). La source principale de Davis est l'*Arrêt mémorable* écrit par Jean de Coras lors du procès. Davis s'inspire du texte de Coras mais l'inverse par la suite en disant que Bertrande non seulement savait qu'Arnaud était un imposteur, mais qu'elle l'a aidé à conduire son imposture pendant plusieurs années (l'histoire habituelle voulait que Bertrande fût une victime). Elle réinterprète donc le passé en changeant une donne historique qui ne peut être prouvée. Finlay rend d'ailleurs son jugement le plus dur sur le texte de Davis à ce propos :

⁶Robert Finlay, "The Refashioning of Martin Guerre", *American Historical Review*, Vol. 93, No 3, juin 1988, p. 554.

⁷*Ibid.*, Il s'agit d'une traduction de *perhapses*.

⁸*Ibid.*

« What Davis terms « invention », the employment of « perhaps » and « may-have-beens » is, of course, the stock in trade of historians, who are often driven to speculation by inadequate and perplexing evidence. Depth, humanity and color in historical reconstruction are the products of imagination and do not flow from a vulgar reasoning upon data. But speculation, whether founded on intuition or on concepts drawn from anthropology and literary criticism, is supposed to give way before the sovereignty of the sources, the tribunal of the documents. The historian should not make the people of the past say or do things that run counter to the most scrupulous respect for the sources. »⁹

On peut donc alors se demander si le travail de Davis n'est pas un trop "imaginé". En effet, cette propension à l'invention de certaines situations à l'intérieur d'un cadre historique peut laisser à son tour perplexe.¹⁰ Mais laissons à Davis le soin de répliquer.

Elle débute elle aussi par encenser son critique, mentionnant que Finlay soumet d'importantes questions à propos de la méthode historique et de l'interprétation. Elle affirme cependant que leur jugement historique diffère. En effet, selon elle, alors qu'elle voit des complexités et des ambivalences un peu partout, Finlay veut tout voir d'un œil clair et simple, il veut des réponses et des vérités absolues sans ambiguïtés.¹¹ Cela est pour elle le cœur de leurs différences idéologiques et méthodologiques. Elle trouve même Finlay inattentif : « These are Finlay's understandings, not mine. They come in part from his inattentiveness to the whole argument of my book and his deafness to my authorial voice. »¹² Elle donne la raison suivante qui prouve selon elle l'efficacité de sa méthode : elle permet au lecteur de déchiffrer au choix le sens réel des sources en laissant un vide entre ce qu'elle voulait accomplir et ce que les sources pouvaient laisser entendre avec certitude.

⁹*Ibid.*, p. 571.

¹⁰Faisons ici une comparaison avec ce qu'a pu faire Robert Bresson dans son film *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) où tous les dialogues du film proviennent des minutes du procès de Jeanne la pucelle. De plus, comme nous allons le voir plus loin (chapitres II et III), Éric Rohmer et Stanley Kubrick, bien qu'ils aient des éléments fictifs dans leurs œuvres, se sont situés du côté d'un recours spécifique et systématique aux sources.

¹¹Natalie Zemon Davis, "On the Lame", *American Historical Review*, Vol. 93, no. 3, Juin 1988, pp. 572-574.

¹²*Ibid.*, p. 598.

Barry Lyndon

Ce film date de 1975 et fut réalisé par Stanley Kubrick. Le réalisateur américain rêvait de produire un film sur Napoléon. Il avait même un classeur relatant les événements de la vie de l'Empereur à chaque jour de sa vie. Le projet a failli se réaliser (avec Jack Nicholson dans le rôle-titre) mais la maison de production (MGM) a décidé de se retirer au dernier moment à cause du coût monumental du projet (Kubrick voulait une armée réelle de 50 000 hommes pour la figuration)¹³. Kubrick s'est finalement résigné et a commencé à penser à son projet suivant : *A Clockwork Orange*. Cependant, sa passion pour la réalisation d'un film historique, ou du moins ayant le passé comme situation temporelle, n'était pas rassasiée et tout de suite après l'adaptation du roman d'Anthony Burgess, Kubrick a cherché un roman historique qu'il pouvait adapter. Il a arrêté son choix sur *The Luck of Barry Lyndon* de W.M.Thackeray. Il en a produit une œuvre personnelle qui, contrairement au roman, offre une lecture froide, distante et sérieuse du XVIII^e siècle britannique.¹⁴ Voici d'ailleurs un bref résumé de l'intrigue.

Redmond Barry, jeune Irlandais d'origine modeste, tente par tous les moyens d'acquérir un titre de noblesse et de grimper les rangs de l'aristocratie. Lorsqu'il se marie avec la veuve Lady Lyndon et acquiert le nom de Barry Lyndon, ce n'est pas assez pour lui, il doit acquérir un titre pour lui et son jeune fils. Mais tout se détruit autour de lui, son fils meurt dans des circonstances tragiques, son alcoolisme le rend de plus en plus renfermé et ses montées de violence envers son beau-fils Lord Bullingdon empêchent définitivement ses chances de gravir les échelons de la vie sociale, il est même ridiculisé. Le film utilise les orgueils britanniques de l'époque pour représenter de manière sardonique la futilité de ces recherches de prestige.

La production de *Barry Lyndon* a débuté à l'automne 1973 et a duré huit mois et demi (250 jours de tournage). Le film avait un budget initial de 2,5 millions de dollars mais,

¹³*The Stanley Kubrick Archives*, Londres, Taschen, 2005, pp. 430-439.

¹⁴Le roman de Thackeray était beaucoup plus picaresque et teinté d'un humour caricatural.

au final, en a coûté plus de 11 millions.¹⁵ La raison de ce budget si astronomique? La volonté assidue de la part de Kubrick de tourner dans de réels châteaux d'époque (donc des coûts de locations énormes) comme le Cahir Castle et le fait (un peu comme Akira Kurosawa¹⁶) qu'il voulait le nombre juste de figurants pour ses scènes de batailles, même si cela devait se chiffrer à des milliers de figurants!

Abordons maintenant la question de la réception du film en 1975. Débutons par quelques critiques positives du film en commençant par celle de Matt Zoller Seitz. Celui-ci parle de l'influence du film sur certains grands cinéastes: « [Martin] Scorsese in *the Age of Innocence* and *Casino*, Keith Gordon in *A Midnight Clear*, Michael Mann in *The Last of the Mohicans* and Terrence Malick in *Days of Heaven* and *The Thin Red Line*. »¹⁷ La grande maîtrise de la lumière et de l'éclairage dans le film fut sans doute la plus grande influence de l'œuvre de Kubrick sur ces films. On n'a qu'à penser aux deux films de Malick cités pour comprendre le lien de parenté. Il fait aussi le dithyrambe de Kubrick lorsqu'il mentionne que le réalisateur a été l'un des rares Américains à présenter le passé sans l'altérer pour le rendre plus admissible à un public du XXe siècle. Le passé dans *Barry Lyndon* est donc un temps étranger, ce qu'il se doit d'être s'il se veut adéquat dans sa représentation. Seitz mentionne également que *Barry Lyndon* fut incompris lors de sa sortie en 1975, étant un échec commercial au box office: « the film's very existence seemed to defy what people thought they knew about Kubrick's intentions, tastes and talents. »¹⁸ Il fait ici une comparaison avec les films précédents du réalisateur, *Dr. Strangelove : or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *2001 : A Space Odyssey* (1968) et *A Clockwork Orange* (1971), films en phase avec le « zeitgeist » mondial de l'époque. En effet, *Dr. Strangelove* et la menace nucléaire reliée à la Guerre froide, *2001* et la conquête de l'espace, *A Clockwork Orange* et la montée de la violence urbaine, tous ces éléments étaient effectivement en phase avec les préoccupations de la plupart des sociétés occidentales de l'époque. *Barry Lyndon*,

¹⁵Rodney Hill, "Barry Lyndon", *The Stanley Kubrick Archives*, Londres, Taschen, 2005, p. 432.

¹⁶Cinéaste japonais (1910-1998) qui a réussi le tour de force d'imbriquer les cultures japonaise et occidentale dans son cinéma. Parmi les nombreux films de samouraïs qui ont fait sa renommée et où il a utilisé un nombre considérable de figurants, citons *Les Sept samouraïs* (1954), *Kagemusha* (1980) et *Ran* (1985).

¹⁷Matt Zoller Seitz, « Kubrick's Ruthless *Barry Lyndon* », *New York Press*, vol. 13, no. 16, 19 avril 2000, p. 2.

¹⁸*Ibid.*, p. 1.

avec son intrigue située dans un passé passablement lointain et son style plus près du cinéma *européen* contemplatif et intellectuel, montrait donc une rupture.

Les films précédents semblaient socialement *pertinents*, en lien avec l'actualité mondiale politique et sociale de l'époque où ils ont été tournés, ce que *Barry Lyndon* n'était pas, du moins à premier abord. Seitz argumente le fait que le rythme lent du film, son effet de distanciation « surprenante » (« He distances us from what's happening by his shooting style--long takes, hypnotic music, slow zooms to reveal massive landscapes... »¹⁹) sont des effets contraires à ce que les spectateurs sont habitués de voir au cinéma, alors que l'on essaie habituellement de tout nous faire comprendre le plus rapidement possible. Ce style permet aussi d'éviter les clichés d'association au personnage principal, de romance mièvre et d'héroïsme si souvent attachés à ce type de film. Kubrick a ici pris un genre cinématographique habituellement associé au monde du divertissement pour en faire une œuvre où le spectateur peut apprécier les dimensions intellectuelles du film.²⁰

Concentrons-nous maintenant sur la critique de John Hofsess qui saisit toute la portée de « cinéma total »²¹ qui sous-tend le film *Barry Lyndon* : « What he [Kubrick] achieves in such moments of the film might be called cinematic gestalts--inspired combinations of words, images, music and editing rhythms, creating a kind of artistic experience that no other medium can convey. »²² *Barry Lyndon* est alors considéré à titre d'exemple de la spécificité du cinéma comme medium artistique. Négative ou positive, la critique semble unanime à l'idée selon laquelle l'œuvre de Kubrick aura été l'une de celles qui aura le plus fait avancer le cinéma comme technique d'expression artistique.

¹⁹*Ibid.*, p. 3.

²⁰R. Hill, *loc. cit.*, p. 437.

²¹Par « cinéma total », nous entendons un cinéma qui opère à tous les niveaux de son langage. Le montage, la musique, la longueur des plans, les couleurs, le jeu des acteurs, tout concourt à amener vers une compréhension « totale » du cinéma par la diégèse.

²²John Hofsess, « How I Learned to Stop Worrying and Love *Barry Lyndon* », *The New York Times*, 11 janvier 1976, p.4. On peut aussi comparer cela à une forme d'extase cinématographique où, pour paraphraser le cinéaste russe Andreï Tarkovski, le temps est « sculpté », où l'on entre en relation avec le moment présent de ce qui se déroule sur l'écran dans une communion de respect entre le spectateur et l'artiste. Peut-on alors parler de *compréhension* entre le spectateur et l'artiste?

Une critique récente de J. Hoberman du *Village Voice* (lors d'une rétrospective consacrée à Kubrick) vient mettre à jour la réception critique du film à l'époque de sa sortie : «Heralded by a worshipful *Time* cover story, the movie received notices ranging from the ecstatic to the brutally dismissive.»²³ Certains critiques trouvaient le film magnifique sur le plan plastique et esthétique mais trop détaché de ses personnages. Pour eux, le film était plus respectable qu'admirable. Pour Hoberman, le film du cinéaste américain, qu'il considère comme son chef-d'œuvre, représente la fin du XVIII^e siècle comme étant un monde « en été sans fin hanté par la mort ».²⁴

Discutons maintenant, puisque le film a reçu un accueil mitigé à sa sortie en salle, des réceptions négatives face au film. Parmi celles-ci, il faut bien sûr parler de Pauline Kael, la plus vindicative des critiques américaines à propos des films de Stanley Kubrick. Pour elle, Kubrick est un cinéaste trop « visuel » et pas assez « dramaturge ». Elle refuse de voir dans le cinéma (comme la plupart des critiques américains) un médium d'abord visuel et ensuite dramaturgique, au besoin. Son texte, paru dans le *New Yorker*, est particulièrement acerbe et négatif face au film. Dans son texte, elle affirme que le film de Kubrick n'est pas réussi parce que les scènes sont développées « visuellement » et non à partir d'un texte dramatique: «Kubrick has worked them out visually [les séquences et les scènes], but dramatically, they're hopeless...he's reaching for a truth that he thinks lies beyond dramatization.»²⁵

D'autre part, on peut dire que la critique de Pauline Kael est une bonne manière de « nous informer sur l'incompréhension dont firent preuve les générations passées... »²⁶ face à un film maintenant reconnu par plusieurs (dont la revue française sur le cinéma *Positif*²⁷) comme l'une des grandes réussites du cinéma des dernières décennies.

La grande partie des critiques négatives face au film concernait sa longueur, sa lenteur et l'attention disproportionnée accordée à l'esthétique du film. Comme le dit Hans

²³J. Hoberman, « Endless Summer », *Village Voice*, 19-25 avril 2000, p. 33.

²⁴*Ibid.*, p. 33-34.

²⁵Pauline Kael, « Kubrick's Gilded Age », *The New Yorker*, 29 décembre 1975, p. 138-139.

²⁶Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *L'histoire de l'art*, no 35-36, oct. 1996, p. 6.

²⁷« Nos dix films préférés du demi-siècle », *Positif*, no. 500, octobre 2002.

Feldmann dans son article par ailleurs favorable au film de Kubrick : « The preliminary reviews of the film almost unanimously praise its technical brilliance, but as often as not, the reviewer ends by yawning with boredom. Is it, after all, anything more than a three-hour slide show for art-history majors? »²⁸ Ce mémoire va s'évertuer à prouver le contraire. Le film de Kubrick est plus que cela s'il s'agit peut-être, comme l'a dit William Stephenson, du « film expérimental le plus cher jamais réalisé »,²⁹ c'est aussi une représentation du XVIII^e siècle britannique et surtout une œuvre cinématographique qui utilise l'Histoire comme moyen de tenter de découvrir les motivations humaines. En bref, il s'agit d'un film qui est présenté comme une porte ouverte sur le passé afin de mieux comprendre l'âme des êtres, de mieux comprendre les rouages de la société aristocratique de l'époque par une représentation étoffée de l'histoire.

En guise de conclusion sur cette revue critique du film de Kubrick, disons qu'aux Oscars de 1976, il a remporté quatre statuettes (cinématographie, costumes, bande originale, décors) alors que le cinéaste américain a reçu trois nominations (réalisateur, scénariste, producteur). *Barry Lyndon* a aussi été proclamé le meilleur film de l'année par le National Board of Review et reçu le Donatello du meilleur film européen. Il faut rajouter à cela toute l'envergure du film depuis lors³⁰ alors que des critiques comme Todd McCarthy de *Variety* ont changé leur point de vue sur le film. En effet, McCarthy, qui avait rejeté le film lors d'un premier visionnement, s'est rétracté par la suite :

« I can think of just one instance of having completely reversed my opinion of a film that I had previously weighed in on in print—Stanley Kubrick's *Barry Lyndon*. On first viewing, its overall point and meaning eluded me, and I was not able to appreciate anything beyond its pictorial and musical qualities; it was only on second viewing that its staggering, Stroheimesque stature as a corrosive contemplation of the foolishness of most human endeavour became abundantly clear. »³¹

²⁸Hans Feldmann, « Kubrick and his discontents », *Film Quarterly*, Vol. 30, No 1, Automne 1976, p. 12.

²⁹William Stephenson cité par Lara Fitzgerald et Christopher James Keep, « *Barry Lyndon* démembré : la perte de l'histoire dans le film de Stanley Kubrick », *Cinémas*, vol. 4, no 1, 1993, p. 24.

³⁰Comme la grande majorité des films de Kubrick, d'ailleurs.

³¹Todd McCarthy, "Some films are worth a second look", *Variety*, 11 Octobre 2001, cité dans R. Hill, *loc. cit.*, p. 438.

Nous pouvons ainsi constater la pérennité d'une oeuvre aussi prégnante que *Barry Lyndon*. Sa portée historique, de par le propos de son réalisateur, reste des plus pertinentes, comme nous le verrons au cours de ce texte.

L'Anglaise et le duc

C'est en lisant le résumé des mémoires de Grace Elliott qu'Éric Rohmer a décidé de réaliser un film sur une période qu'il décrit lui-même comme étant celle que les Français ignorent de façon subconsciente : la Terreur. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Rohmer s'intéresse à ce processus historique. Cela

nous paraît...tout à fait caractéristique... : la Terreur...est perçue comme ce moment privilégié de la Révolution où le discours façonne l'événement et où l'image définit l'idée ; le film devient la représentation de la représentation, jeu de miroirs démultipliés où sont convoquées les notions de modèle et de récupération.³²

Surtout reconnu pour ses drames et comédies de la vie quotidienne française (*Ma Nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1970), *La Femme de l'aviateur* (1981) ou encore *Le Rayon vert* (1986)), Rohmer a aussi touché au film dit « historique » comme *La Marquise d'O* (1976) et *Perceval le Gallois* (1978). Ce n'est donc pas si surprenant de le voir s'attaquer à un sujet de ce genre. Rohmer, un peu comme Kubrick d'ailleurs, prend son temps pour cerner un sujet. Il a donc attendu que la technologie puisse lui permettre de reproduire le passé sans que cela paraisse naïf : « J'ai donc attendu que toutes ces choses, qui à l'époque, étaient très coûteuses et ne pouvaient pas être reproduites sur pellicule, soient d'usage commun...à ma connaissance, on n'a pas jusqu'ici essayé de reconstruire Paris en incrustation. »³³ C'est donc à ce moment (celui de la technologie numérique) qu'il a entrepris de réaliser *L'Anglaise et le duc* en filmant la Révolution et la Terreur à travers les yeux de son personnage principal, Grace Elliott. Celle-ci est témoin de la Révolution par bribes. Ces

³²Laurent Bazin, « D'une dictature à l'autre : Images cinématographiques de la Terreur », *Proceedings of the Western Society for French History*, vol. 17, 1990, p. 200.

³³Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson, « Je voulais que la réalité devienne tableau », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, no 559, juillet-août 2001, p. 52.

bribes finissent par signifier un tout cohérent qui nous permet de comprendre l'attitude de violence et de mort dans la Terreur. Voici un court résumé de l'intrigue du film.

Lady anglaise farouchement royaliste et ancienne maîtresse du Prince de Galles, Grace Elliott a quitté son île pour le vieux continent français et les faveurs du prince Philippe, duc d'Orléans et cousin du roi Louis XVI, qu'il déteste. Au moment où commence la Révolution, leur liaison est terminée et, malgré les idées républicaines du duc, ils restent profondément liés. Elle lui conseille de quitter la Révolution alors que lui, lui suggère de quitter la France. Mais le contexte politique trouble et agité de l'époque va assombrir leur amitié, rendant leurs relations tantôt tendres, tantôt orageuses. En 1792, elle doit quitter la France à pied. Seulement un mois après, elle revient cependant afin de sauver le Gouverneur des Tuileries. Celui-ci s'interpose à son tour pour sauver Grace. En 1793, si Grace parvient à convaincre le duc de l'aider à sauver un proscrit, en revanche elle ne pourra pas le dissuader de voter la mort du roi. Elle est furieuse. En avril, il la prévient d'une recherche contre elle. Elle est arrêtée et amenée devant le Comité. Le duc est aussi suspect.

Ce film est un portrait tantôt intimiste, tantôt grandiose (dans les quelques scènes extérieures) de l'époque de la Terreur en France (1793-1794). Ce qui en fait un film si particulier est sûrement le « kinescopage » utilisé par Éric Rohmer pour représenter le passé.

Examinons maintenant la réception critique du film de Rohmer lors de sa sortie en 2001. Ce film singulier a suscité toutes sortes de réactions. Des positives : « Les dialogues de *L'Anglaise et le duc* ne manquent ni de style, ni de sel, ni d'intelligence, et sont au service total d'une histoire, elle-même au service de l'Histoire »³⁴ mais aussi de moins élogieuses : « « *The Lady and the Duke* », which drags on for over two hours, is an experiment in shooting a period film on a shoestring that turns out to be more interesting than actually entertaining. »³⁵ Si dans l'ensemble, le film de Rohmer a été loué pour son approche technologique et scénaristique, certains y ont vu un attermoisement lent et sans réelle progression narrative. Peu auront néanmoins su voir autant toute la portée et l'importance du

³⁴Marie Marvier, *Synopsis*, septembre 2001 p. 56.

³⁵Lou Lumenick, « Rohmer's Lady in some digital distress », *New York Post*, 10 mai 2002 p. F7.

film que Marc Fumaroli, historien de la littérature. Pour lui, le film est « plus qu'une simple reconstitution historique : (c'est) une phénoménologie de la première Terreur moderne... laissant le soin au spectateur (de) tirer les conclusions sur la nature politique de la liberté. »³⁶

C'est cependant le toujours perceptif J. Hoberman du *Village Voice* qui a eu la meilleure remarque critique sur ce film : « The period is filtered through artifice; similarly, Rohmer's scrupulous structure and attention to narrativity gives a material weight to Grace's distinctive voice as a writer. »³⁷ Voilà un beau récapitulatif du film : une œuvre méticuleusement mise en artifice par l'utilisation de décors virtuels nous livrant une histoire magnifiquement mise en place.

Le fameux Roger Ebert, dans sa critique, en vient à approuver la raison pour laquelle ce film (et *Barry Lyndon*, d'ailleurs) a été choisi dans le cadre de ce mémoire : « *The Lady and the Duke* is the kind of movie one imagines could have been made in 1792. »³⁸ C'est en effet un point de vue intéressant. Le film, bien qu'il utilise des moyens technologiques d'avant-garde (nous en reparlerons plus avant dans le mémoire) nous montre une société et une héroïne dans ce qui est, sans doute, le plus près dans la représentation historique de l'époque représentée.

Il est cependant certain que ce genre de film ne peut plaire à tous et chacun. Tel est le cas d'Anthony Sitruk dans la revue spécialisée *FilmdeCulte* qui pose un jugement sévère : « Il est triste de voir le cinéaste le plus constant du cinéma français réaliser son plus mauvais film...on peut reprocher à *L'Anglaise et le duc* ce que les anti-Rohmer lui reprochent bien souvent à tort : de faire du théâtre filmé. Cette fois-ci, ils auront raison. »³⁹ En effet, le film de Rohmer, du moins dans ses nombreuses scènes intérieures, est très statique mais il rappelle aussi le dernier film de Dreyer, *Gertrud*. Ce film, aussi filmé en de longs plans statiques faits de dialogues et représentant les mésaventures d'une femme de la haute classe a été rejeté par

³⁶Marc Fumaroli, « Cinéma et terreur », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, p.42.

³⁷J. Hoberman, « Viva Revolution », *The Village Voice*, 8-14 mai 2002, p. 35.

³⁸Roger Ebert, « The Lady and the Duke », *Chicago Sun Times*, 7 juin 2002, p. 44.

³⁹Anthony Sitruk, « L'Anglaise et le duc », *FilmdeCulte*, septembre 2001, p. 2.

un peu tout le monde lors de sa sortie en 1964, sauf par Jean-Luc Godard qui l'avait comparé en folie et en beauté aux dernières œuvres de Beethoven. Malgré ces lectures négatives du film de Rohmer, nous pouvons y voir une réelle volonté de regarder, de circonscrire « autrement » l'histoire au cinéma.

Nous allons maintenant nous concentrer, lors du premier chapitre de cet ouvrage, sur l'écriture de l'histoire (en se concentrant plus particulièrement sur le *linguistic turn*) avant de voir comment cette écriture se transpose au cinéma dans le cadre du second chapitre. Enfin, lors de notre dernier chapitre, nous allons tenter de développer sur les rouages du langage cinématographique et comment ce langage peut permettre de mieux comprendre la représentation de l'histoire au cinéma. Nous ajouterons un épilogue sur la métahistoire et la capacité du cinéma historique à proposer un aspect pédagogique.

CHAPITRE I

ÉCRITURE DE L'HISTOIRE

Ce chapitre interrogera la question de la représentation dans une perspective de l'écriture de l'histoire. Il s'agit de démontrer comment l'histoire est représentée par des penseurs et des chercheurs, comment ils en arrivent à distinguer à l'intérieur des traces du passé, des preuves du passé, et à dégager l'important du superflu. Les notions de narration, d'événement, de mise en intrigue, de réalisme et d'authenticité viendront compléter cette réflexion en incorporant certaines théories permettant de mieux penser la représentation historique. Nous tenterons également d'appréhender la notion d'imagination et de créativité dans le travail de l'historien à travers une discussion sur le *linguistic turn*. De plus, une section consacrée aux concepts ambigus de reconstitution et d'explication sera également développée.

Nous allons démontrer comment la représentation est fondée sur la cueillette ou réunion de sources et comment il faut tenir compte du passé dans toute sa « réalité », s'immiscer dans cette réalité afin d'en bien faire ressortir le plus significatif. Le chercheur en histoire, et cela est notre posture théorique, doit recréer le passé. Il doit, pour ce faire, éviter de l'interpréter sous les auspices de notre regard contemporain mais plutôt chercher à comprendre l'outillage mental de l'époque qu'il étudie. Comme le dit Lucien Febvre :

Chaque époque se fabrique mentalement son univers. Elle ne le fabrique pas seulement avec tous les matériaux dont elle dispose, tous les faits (vrais ou faux) dont elle a hérité ou qu'elle vient d'acquérir. Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique...tout ce qui la distingue des époques précédentes.¹

Il faut donc chercher le sens proposé par les contemporains pour ce qui survit de la vision qu'ils ont de leur époque. En même temps, *une distance dans la forme* doit accompagner ce rapprochement du fond. En d'autres termes, l'historien devra, pour se rapprocher de son

¹Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle : La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 12.

objet, s'en tenir à une certaine distance de ton. C'est cela qui permet à l'historien de garder une certaine objectivité tout en explorant « culturellement » son sujet.

1.1 Représentation

Tout travail d'historien comporte une sorte de transmutation du passé en un tout le plus cohérent possible. Dans cette transmutation, il y a une partie subjective qui ne prend jamais plus d'espace et d'importance que la partie objective de la recherche de l'historien (bien qu'elle la devance parfois). Elle existe néanmoins, rendant possible cette osmose entre le passé et l'historien. Ce tout, combiné des lectures, des travaux et des interprétations personnelles du chercheur en histoire est ce que l'on peut usuellement appeler la représentation de l'histoire. La représentation est la manière dont l'historien en vient à remettre en place les pièces d'un casse-tête afin de lui permettre de mieux comprendre une société ou une situation donnée. N'ayant pas été présent au moment des événements du passé qu'il tente de décrire et d'interpréter, le chercheur doit se faire une sorte d'image mentale de ce qui s'est produit à telle ou telle époque donnée. L'historien recoupe les traces et « reconstruit » ce qui lui semble s'être passé, d'où une part de subjectivité inhérente à toute recherche historique.

Selon Reinhart Kosseleck, la représentation est la manière dont l'histoire raconte et décrit.² On peut donc dire qu'elle est la mise en forme de l'histoire par les historiens qui tentent de la rendre vraisemblable et intelligible par le biais du langage. La représentation possède une grande part d'abstraction, elle est en quelque sorte un ensemble de structures temporelles et spatiales qui cohabitent sans jamais être totalement en phase. À cette abstraction se joint donc une mouvance insaisissable qui rend la représentation aussi ardue que jouissive pour celui qui tente de disséquer cette même représentation. Cette mouvance, c'est la modification dans la matérialité des sources au fil des générations.

²Reinhart Kosseleck, *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, E.H.E.S.S., 1990, p.133.

D'ailleurs, comme dernier point servant de départ à cette discussion sur la représentation en histoire, il ne faut pas perdre de vue la matérialité des sources de l'historien,³ car si l'historien se « représente » le passé, le passé se « représente » lui-même au fil des générations, au fil des évolutions culturelles d'une part, et des avancées technologiques d'autre part. Nous touchons là un point crucial de la science historique, car il faut toujours que l'historien agisse en ayant conscience de cette force qui traverse les âges et qui fait que le passé se construit par lui-même car après chaque texte écrit, après chaque progrès technologique rendant le travail de recherche plus facile, le passé dans son ensemble se modifie légèrement. Cependant, au bout d'une ou deux générations, cette modification s'agrandit pour laisser place à une réorientation parfois totale. La représentation de l'histoire allemande, par exemple, a changé du tout au tout entre 1914 et 1945. Après les deux guerres mondiales, la Shoah et le nazisme, il n'était plus du tout possible de regarder l'histoire allemande de la même façon. Il en va de même pour l'historiographie marxiste depuis la chute du mur de Berlin. Elle a basculé et perdu son fondement initial à la suite d'un événement marquant, qui a « définitivement » modifié la façon de penser l'histoire.

Revenons quelque peu sur la notion de progrès technologique. En effet, cela est très important lorsque l'on tient en compte la matérialité des sources de l'historien. Par exemple, l'invention de l'imprimerie par Gutenberg a été un grand pas en avant dans la progression du savoir et la production des sources. Un texte pouvait dès lors être reproduit beaucoup plus rapidement. Il en va de même pour les avancées technologiques de notre époque, qui a vu, par exemple, l'arrivée des sources sonores, voire même visuelles. S'il faut toujours appréhender ces sources avec beaucoup de précaution, elles sont tout de même des sources à l'enveloppe nouvelle et dont l'interprétation est radicalement différente. Interpréter un discours du Général de Gaulle de façon sonore ou visuelle est une tâche bien différente que de tenter d'interpréter le même discours saisi par le texte.

³Qui fait partie de cette mouvance dont nous venons juste de parler.

Il en va de même des archives visuelles, des documentaires et des films de fiction, propres aux XX^e et XXI^e siècles. Prenons ici l'exemple des documentaires de propagande de Leni Riefenstahl (par exemple, *Le Triomphe de la volonté* (1935)). Les regarder aujourd'hui avec tout notre recul nous offre une lecture bien différente de l'analyse que pouvaient en faire les Allemands durant le Troisième Reich. Ils sont si loin de notre réalité qu'ils ont une part de fiction ancrée en eux. C'est par la « lecture » du visuel que nous pouvons les décortiquer et leur donner sens. Ce sont là des exemples de cette nouvelle forme de la matérialité de la source historique que sont les archives visuelles. Hayden White a même poussé la réflexion, alors qu'il discutait de sources écrites, jusqu'à soutenir « que la distinction entre discours « réaliste » et discours de « fiction » est désormais caduque. »⁴

Il reste que l'historien doit interpréter ces sources, de même que les représentations historiques qui en découlent, en employant la même rigueur objective. Cela peut aussi nous amener à nous poser des questions sur les sources orales. Par exemple, est-ce que le témoignage d'un vétéran de la Guerre du Vietnam porte le même poids de crédibilité que l'œuvre de fiction *Platoon* (1986) d'Oliver Stone? Est-ce que ces sources peuvent être considérées sur le même pied qu'une source écrite? Ce texte tentera de prouver la viabilité de sources historiques non conventionnelles.

Tentons maintenant de débroussailler d'autres structures relatives au concept de représentation en histoire. Pour Paul Ricoeur, la représentation est l'aboutissement de l'histoire des mentalités par une représentation des faits assertés.⁵ Ces faits sont analysés sous l'auspice des différentes pratiques sociales et les représentations reliées à ces pratiques. Il y a donc eu glissement indicible entre le vocabulaire des mentalités vers celui de la représentation. C'est la représentation en histoire qui permet de mieux expliciter « la plurivocité, la différenciation, la temporalisation multiple des phénomènes sociaux. »⁶ La représentation peut être vue sous deux paradigmes bien différents, soit l'objet d'histoire ou

⁴Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, p. 26.

⁵Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 303.

⁶*Ibid.*, p. 292. Voir aussi Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, novembre-décembre 1989, no 6.

encore l'outil d'histoire. La représentation ne repose pas uniquement sur les acteurs sociaux mais aussi sur celle qui est pratiquée par ces mêmes acteurs.⁷ En effet, la représentation est un « moment » bien défini dans le temps, bien circonscrit où les agents sociaux tentent de se comprendre eux-mêmes et prennent le monde qui les entoure comme représentation.⁸

L'histoire peut (et nous le verrons plus en détails lorsque nous discuterons du *linguistic turn*) emprunter à d'autres domaines discursifs afin de bien rendre la représentation « historicisée » du passé, comme la sociologie (ne parle-t-on pas « d'agents sociaux »?), l'économie ou l'anthropologie. Selon Gil Bartholeyns : « ...pour historiciser, on répond souvent à des modèles non-historiques ».⁹ Il faut donc suivre la voie ouverte par certains chercheurs tels que Louis Marin, Carlo Ginzburg ou encore Roger Chartier. La représentation possède cependant des limites (comme celles inhérentes à la représentation historique de la Shoah) de même qu'elle doit être relativisée en tout temps et ce à partir du langage même. Il faut donc bien se dire qu'il ne faut pas « assimiler « l'idée de représentativité à celle de totalité de la manifestation. » »¹⁰ Il est donc impossible de représenter le passé dans son entièreté.

Une autre limite à la représentation est certes son ambiguïté inhérente et le flou qui semble l'entourer. Il ne faut pas que l'on veuille faire dire trop de chose à la représentation. On ne peut combiner à la fois ses deux fonctions, soit la fonction taxinomique (« l'inventaire des pratiques sociales régissant les liens d'appartenance à des lieux, des territoires, des fragments de l'espace social... »¹¹) et la fonction régulatrice (appréciation et estimation des valeurs socialement partagées et fracture dans la fragilité des allégeances multiples des agents sociaux). La représentation est par sa définition même un choix entre ces deux fonctions, puisque lorsqu'elle veut dire trop, elle devient alors un résidu du concept de « vision du monde », un ancêtre de celui de mentalité qui précède donc déjà la représentation.

⁷*Ibid.*, p. 349.

⁸*Ibid.*, p. 301.

⁹Gil Bartholeyns, « Représentation du passé au cinéma : Entre historicité et authenticité », *Diogène*, no 189, printemps 2000, p. 55.

¹⁰A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 43 cité par F.-A. de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004.

¹¹P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 294.

Paul Ricoeur élabore de façon plus complexe le concept de représentation en parlant de « représentance » :

Le mot « représentance » condense en lui-même toutes les attentes, toutes les exigences et toutes les apories liées à ce qu'on appelle par ailleurs l'intention ou l'intentionnalité historique : elle désigne l'attente attachée à la connaissance historique des constructions constituant des reconstructions du cours passé des événements.¹²

Formulée autrement, l'idée de Ricoeur désigne « la capacité du discours historique à représenter le passé... »¹³

Il s'agit ni plus ni moins de « la relation d'adéquation présumée entre la représentation historique et le passé. »¹⁴ Ricoeur exhibe ici une autre correspondance à la notion de représentation en histoire en la qualifiant d'image représentant une chose absente. Cette chose absente qui est elle-même divisée en deux schèmes, soit la disparition et l'existence au passé. Les choses du passé n'existent plus, mais elles ont déjà été présentes. C'est ce qui fait que la notion de représentance expose donc la dialectique propre à la représentation, soit la présence et l'absence. L'image visible désigne donc l'absence oblique.¹⁵

Penchons-nous à présent sur l'action de « faire mémoire ». En effet, faire mémoire, c'est avoir la prétention et l'ambition de « représenter *en fidélité* le passé ». ¹⁶ En fait, la fidélité de la représentation historique est une étape préliminaire à celle de tentative de vérité en histoire. La mémoire est donc visée par l'historien de façon intentionnelle :

...la représentation au plan historique ne se borne pas à conférer un habillage verbal à un discours dont la cohérence serait complète avant son entrée en littérature, mais qu'elle constitue une opération de plein droit qui a le privilège de porter au jour la visée référentielle du discours historique. ¹⁷

¹²*Ibid.*, p. 359.

¹³*Ibid.*, p. 306.

¹⁴*Ibid.*, p. 366.

¹⁵*Ibid.*, p. 297.

¹⁶*Ibid.*, p. 296.

¹⁷*Ibid.*, p. 304.

Dans un autre ordre d'idées, nous pouvons avancer que le travail de l'historien est de se préoccuper des voix de l'époque qu'il étudie. Par voix, il faut désigner les opinions et les points de vue de l'époque qui peuvent être et sont le plus souvent contradictoires. Selon Roger Chartier, l'historien doit prendre en considération « qu'il n'est pas de pratique ni de structure qui ne soit produite par les représentations, contradictoires et affrontées, par lesquelles les individus et les groupes donnent sens au monde qui est le leur. »¹⁸ Il faut donc que la représentation tienne compte de la vie du passé et de la réalité quotidienne des gens qui ont habité cette époque. Le passé devient alors comme un pays ou un continent étranger, une géographie, un autrefois,¹⁹ auquel l'on ne peut accéder qu'à travers les traces et les sources qu'il nous a laissées. Il faut, en quelque sorte « ressusciter » le passé de ses cendres, des connaissances qu'il peut nous apporter. Le « langage » (comme pour un pays *étranger*, l'historien doit apprendre le langage du passé) des époques étudiées est aussi essentiel. Pour bien exprimer notre propos, nous pouvons ici paraphraser Robert Darnton lorsqu'il mentionne que : « l'historien devrait donc pouvoir découvrir la dimension sociale de la pensée et obtenir le sens des documents en les liant au monde de significations environnant, passant du texte au contexte et vice versa, jusqu'à ce qu'il se soit frayé un chemin à travers un monde mental étranger. »²⁰

En évoquant les idées que nous venons d'identifier, nous ne pouvons passer sous silence le *linguistic turn* ou tournant linguistique, courant de pensée impliquant tous les travaux portant sur l'histoire et accordant une importance certaine à la question du langage et du discours dans la philosophie de l'histoire. Cette théorie privilégie l'histoire intellectuelle et l'analyse du discours aux dépens de l'histoire dite « sociale » et même de l'histoire dite classique tout court.²¹ Afin d'en bien comprendre les rouages, faisons un bref retour sur le *linguistic turn*. Il a eu comme point de départ certaines implications philosophiques, allant du structuralisme au poststructuralisme et à ses positions nominalistes, relativistes et sceptiques.

¹⁸Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, novembre-décembre 1989, no 6, p. 1508.

¹⁹G. Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 59.

²⁰Robert Darnton, *Le Grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 12.

²¹C'est un peu ce que ce mémoire propose, puisque nous allons tenter d'étudier le discours des deux cinéastes permettant une meilleure compréhension de leur pratique.

Des penseurs comme Hayden White ou Dominick La Capra ont érigé l'histoire comme un genre littéraire et non plus comme une science (ou du moins plus près de la littérature que de la science). Vu sous cet angle, la critique textuelle prend beaucoup d'importance. Les principaux théoriciens furent Johann Georg Hamann, Wilhelm von Humboldt puis plus tard, Judith Butler, Julia Kristeva, Michel Foucault et Jacques Derrida. D'autres, comme Hayden White, prônent un discours de théorie critique par le biais d'une analyse textuelle.²² On peut tenter de résumer la pensée des partisans du *linguistic turn* par cette phrase de Gérard Noiriel, s'inspirant des travaux de Dominick LaCapra : « toute réalité est médiatisée par le langage et les textes, donc toute la recherche historique est dépendante de la réflexion sur le discours. »²³ De même, présupposant que le monde de la philosophie a lui aussi connu un « tournant linguistique », les partisans de cette théorie vont aussi s'inspirer des philosophes : « ...le détour par la philosophie était nécessaire pour que les historiens ne soient plus dépendants des théories élaborées par les sciences sociales et puissent enfin penser par eux-mêmes. »²⁴ Il en sera de même dans ce travail, puisque les écrits de Roland Barthes, par exemple, seront mis à contribution.

Le *linguistic turn* ne peut se poser au-delà des principaux modes cognitifs et les historiens n'ont pas pu, malgré tous leurs efforts, « s'affranchir des modèles extérieurs à leur discipline. »²⁵ Déjà en s'inspirant du modèle philosophique, certains historiens se sont « appropriés » les théories d'une autre sphère de connaissance. On peut faire le même constat avec le monde de l'anthropologie. On ne peut donc nier qu'en « valorisant l'auteur au détriment du chercheur, le *LT* a considérablement accentué l'atomisation de la discipline historique. »²⁶ Cette assertion ne nous concerne néanmoins pas complètement car nous allons, au cours de cette recherche, nous pencher tout autant sur le chercheur que sur l'auteur. Disons tout simplement que nous allons nous inspirer du *linguistic turn* sans pour autant tenir sa ligne de pensée pure et dure. Il est cependant clair que, selon le raisonnement inhérent à notre recherche, *l'historien est à la fois un chercheur et un auteur.*

²²Ou encore analyse de l'image cinématographique dans le cas qui nous préoccupe.

²³Gérard Noiriel, *Sur la « crise de l'histoire »*, Paris, Belin, 1996, p. 137.

²⁴*Ibid.*, p. 141.

²⁵*Ibid.*

²⁶*Ibid.*, p. 143.

Pour poursuivre dans la même veine, nous allons maintenant nous pencher sur un aspect important de notre discours, soit l'imagination de l'historien au service de son propos. En effet, l'historien use de son imagination créatrice pour produire un texte tentant de recréer l'histoire, le passé tel qu'il s'est réellement déroulé. Comme le dit Paul Ricoeur en émettant l'hypothèse suivante : « ...l'historien, en tant qu'il fait de l'histoire, ne mimerait-il pas de façon créatrice, en la portant au niveau du discours savant, le geste interprétatif par lequel ceux et celles qui font l'histoire tentent de se comprendre eux-mêmes et leur monde? »²⁷ L'historien, et là nous nous référons à Jacques Le Goff, utilise donc son imagination, « ...celle qui consiste à animer ce qui est mort dans les documents (...) et qui rend concret le passé. »²⁸

La subjectivité de l'historien, vue sous cet angle, prend alors toute son importance. S'il se doit de rapporter fidèlement et objectivement le passé à travers les sources, le chercheur n'ayant pas été « physiquement » au moment et à l'endroit qu'il étudie, doit « actionner » son imagination afin de combler les interstices entre les sources. Afin d'amener le passé à une sorte de concrétion, de produire un sens des traces du passé, l'historien amalgame les étapes de sa recherche que sont scripturalité, explication compréhensive et preuve documentaire et ce, par la force de sa créativité.²⁹ Ce puisement dans l'imagination par l'historien est l'un des fondements du *linguistic turn*. L'imagination amène alors l'historien, tout en restant près de ses sources, à patauger dangereusement dans la fiction. Il y a danger car la représentation historique se sert des mêmes matériaux intellectuels et idéologiques pour faire avancer sa structure narrative que le fait le récit de fiction.

En restant toujours prudent, l'historien amène cependant, à travers les structures profondes de son imagination et de l'imagination présente dans les sources étudiées, le propos historique vers ce que l'on pourrait appeler une « fiction verbale »³⁰ proche d'un récit de fiction. L'histoire entre alors en conflit avec la philosophie de l'histoire et les historiens

²⁷Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 295.

²⁸Jacques Le Goff, « Histoire », *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 208 dans F.-A. de la Bretèque, *op. cit.*, p. 43.

²⁹Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 363.

³⁰*Ibid.*, p. 324.

professionnels comme Michelet ou Braudel peuvent alors être cités d'un même souffle avec les Burckhardt, Hegel, Marx, Nietzsche, Croce³¹, auteurs et penseurs qui ont inscrit une vision narrative à l'échelle du monde dans leurs écrits. L'historien « crée » alors autant qu'il codifie un passé, *le* passé qu'il veut rendre. Il faut cependant que le récit historique se démarque quelque peu du récit fictionnel pour que celui-ci *devienne* à proprement parler historique. C'est alors le moment référentiel qui doit distinguer l'histoire de la fiction.³² Pour réussir cet exploit, l'historien doit reconstruire, remembrer les traces disparates du passé et être très vigilant à toutes les étapes du processus historique. L'historien peut ainsi utiliser son imagination, donc la fiction mais ne doit pas se laisser emporter par elle.

Un bon moyen de garder le cap pour le chercheur est de choisir judicieusement les témoins du passé qui décrivent les événements. Le témoignage du passé est un domaine glissant car on peut faire dire bien des choses aux archives et à ceux qui les exposent. Cependant, comme le dit Paul Ricoeur : « ...nous n'avons pas mieux que le témoignage et la critique du témoignage pour accréditer la représentation historique du passé. »³³ Le chercheur doit donc critiquer et trouver la clé de la vérité dans l'amoncellement de témoignages transréférentiels qui se présentent à lui sur une époque donnée.

C'est le pacte implicite qui se noue entre le lecteur et l'historien qui différencie ainsi le récit historique du récit de fiction. Il s'agit d'un pacte de créance où le lecteur qui lit un récit historique s'attend à lire un texte plausible, admissible, probable, honnête et véridique³⁴ rapportant des événements qui se sont réellement déroulés alors que dans le texte de fiction, le lecteur fait « comme si » les événements s'étaient réellement produits. Pour résumer la situation, disons tout simplement que le contraste entre le récit historique et le récit de fiction tient dans la « ...prétention de vérité du côté de l'histoire et (...) la « suspension volontaire de la méfiance » du côté de la fiction. »³⁵

³¹*Ibid.*

³²*Ibid.*, p. 328.

³³*Ibid.*, p. 364.

³⁴*Ibid.*, p. 339.

³⁵*Ibid.*, p. 312.

Revenons maintenant à la matérialité du texte historique, entre ce que Roger Chartier appelle le « monde du texte » et le « monde du lecteur ». Reprenant en quelque sorte les théories de Roland Barthes,³⁶ il discute de la relation entre la matérialité de l'œuvre et sa réception, élément des plus importants lorsque l'on parle de représentation historique. Cette relation ne peut produire quelque chose de fertile que si la source décortiquée par l'historien façonne un sens, ou plutôt si l'historien est capable de déchiffrer le sens de cette source. Ici nous entrons dans un monde incertain, celui de la capacité pour une société de déchiffrer le passé. L'exemple de la pierre de Rosette est assez représentatif.

Comme le dit J.A.G. Pocock :

C'est cette continuité (parfois nommée, de façon abusive, « tradition ») que l'historien doit étudier s'il veut comprendre les actions et réactions, innovations et événements, changements et évolutions qui constituent l'histoire du discours, sans nier le fait que le texte, pris comme artefact isolé, peut lui fournir des indications précieuses sur le cours de l'histoire des langages dans lesquels il est écrit.³⁷

Autrement dit, l'historien doit prendre en compte le mouvement de la pensée sur tel ou tel sujet qu'il étudie afin de bien comprendre l'objet qu'il veut interpréter et déconstruire de façon à en connaître tous les tenants et les aboutissants. Il doit aussi tenter de connaître le degré d'importance de l'objet étudié pour l'époque contemporaine à sa création et pour les époques subséquentes. Est-ce que l'objet³⁸ « déifié » (ou vilipendé) lors de sa création a continué au fil des années (voire des siècles) d'avoir la même importance pour le milieu qui lui est propre ? Encore une fois, référons-nous à Pocock :

L'historien se penche... sur d'autres textes, écrits et publiés en réaction, directe ou indirecte au texte de départ. Il a avant tout besoin de comprendre comment les innovations du premier auteur ont été isolées du reste de ses actes de langage et se sont imposées au lecteur avec une force suffisante pour engendrer chez eux des réponses conformes à ces innovations.³⁹

³⁶Entre autres, sa fameuse phrase où il proclame la mort de l'auteur et la naissance du lecteur.

³⁷J.A.G. Pocock, *Vertu, commerce et histoire*, Paris, PUF, 1986, pp. 45-46.

³⁸Par objet, nous voulons identifier tout artefact que l'historien peut étudier (livre, texte, film, pièce ou tout autre objet visant à la connaissance du passé).

³⁹J.A.G. Pocock, *op. cit.*, p. 35.

Donc, l'historien doit comprendre un réseau de textes ou d'objets pour finir par saisir toute la portée de l'objet d'origine. L'objet dans son unicité importe, mais le « réseautage » de cet objet avec le reste (ou une partie significative) de la production environnante importe tout autant. De plus, le chercheur doit aussi se pencher sur ce que les autres, les contemporains ont pensé de l'objet. En d'autres mots, il doit s'imbiber de sa critique.

Pour continuer notre discussion sur la matérialité du texte et des sources et leur corrélation avec la représentation en histoire, il faut se pencher sur la « matérialité » comme telle. En effet, un texte ou une source quelle qu'elle soit, peut passer par plusieurs mains au travers des décennies, voire des siècles. Ceux qui la manipulent ou l'analysent ne sont pas toujours fiables et le sens primaire et originel d'un texte peut en être altéré. Nous en revenons donc ici au concept de sens, crucial dans la représentation historique. Il faut ainsi réitérer la théorie de Chartier et de Barthes selon laquelle l'auteur est en péril lors de la représentation historique. En effet, si le sens que l'auteur voulait donner à son œuvre est perverti en cours de chemin, qu'en est-il de sa primauté? Il nous faut ici nous ranger du côté de Michel De Certeau: l'historien « ne saisit jamais l'origine mais seulement les stades successifs de sa perte. »⁴⁰ L'historien ne peut reconstituer le passé dans son ensemble puisqu'il n'y était pas lorsque les événements qu'il interprète se sont déroulés.⁴¹ Il ne peut que tenter de représenter le passé en partie en tentant de le rendre le plus authentiquement possible, en sachant qu'il est toujours "transformé" par les relectures du passé que les autres chercheurs ont fait auparavant.

Il faut donc que le chercheur tente le plus possible de faire une analyse globale du passé car s'il se penche trop sur la « petite histoire », il ne pourra dégager un sens intégral du passé. Nous en revenons donc sempiternellement au sens. Cependant, et soyons bien clairs là-dessus, la microhistoire peut être extrêmement précieuse au chercheur car elle permet de cerner certains points théoriques bien précis qu'il veut défendre ou tout bonnement découvrir.

⁴⁰Michel De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.

⁴¹Nous pouvons, en aparté, inclure la représentation du présent qui pose elle aussi bien des problèmes. Le journalisme nous a dernièrement montré comment il est difficile de représenter le présent de manière correcte et facile de le représenter de façon tronquée...

À cet égard, il devient important d'approfondir la notion d'échelle en histoire et plus précisément la micro et la macrohistoire. L'échelle en histoire exprime l'idée que le chercheur observe la réalité de son objet, de sa source sous une approche intime (microhistoire) ou sérielle et quantitative (macrohistoire). « La notion d'échelle est empruntée à la cartographie, à l'architecture et à l'optique. »⁴² Cela est donc une preuve de plus que l'histoire peut aller chercher dans d'autres disciplines les outils de sa recherche.

La macrohistoire, celle qui dépeint de larges périodes historiques, fonctionne à grand renfort de stimuli visuels, de visions synoptiques.⁴³ Il s'agit d'un champ visuel, d'un « regard » sur le passé, sur l'histoire à grands traits. On peut comparer la méthode macrohistorique à la vue à travers un télescope alors que dans le cas de la microhistoire, qui se fie plus sur des stimuli lisibles, la comparaison valable serait celle du microscope.

Les historiens pionniers de la microhistoire furent presque tous originaires d'Italie. Les plus importants furent sans doute Alban Bensa, Mauricio Gribaudi, Simona Cerutti, Giovanni Levi, Sabina Loriga et Edoardo Grandi.⁴⁴ Cependant, lorsque l'on parle de microhistoire, il faut nécessairement discuter de l'apport de l'Italien Carlo Ginzburg, sans doute celui qui poussé le plus loin les théories de cette démarche historiographique. Selon lui, la microhistoire est possible vu « la rareté des témoignages sur les comportements et les attitudes, dans le passé, des classes subalternes. »⁴⁵ La microhistoire permet donc de faire l'histoire à petite échelle des classes subalternes, de la culture populaire. L'historien a alors accès à un ensemble de connaissances jusqu'alors négligées du corpus scientifique de l'histoire. L'outillage de l'historien est alors aussi plus complet, car il étudie autant la culture savante que la culture populaire. Comme le disent Carlo Ginzburg et Carlo Poni :

⁴²Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 269

⁴³*Ibid.*, p. 362.

⁴⁴*Ibid.*, p. 268.

⁴⁵*Ibid.*, p. 272.

L'analyse micro-historique a donc deux faces. Mise en œuvre à petite échelle, elle autorise souvent une reconstitution du vécu inaccessible aux autres approches historiographiques. Elle se propose d'autre part de repérer les structures invisibles selon lesquelles ce vécu est articulé.⁴⁶

La variation d'échelles est depuis ancrée dans la recherche historique. Il va sans dire que la recherche peut et doit en quelque sorte s'étaler sur plus d'une échelle afin de percevoir les us et coutumes des différentes strates d'une société donnée. Il y a donc « ...enchevêtrement de la petite histoire dans la grande histoire ».⁴⁷ Ce mélange et ce changement d'échelle favorisent l'apparition et l'articulation de nouveaux phénomènes.

En plus, la microhistoire, analyse à petite échelle des données historiques d'un village ou d'un microcosme sociétal, nage dans l'incertitude de son objet d'étude. On peut dire que c'est sa raison d'être. La rareté de l'objet étudié et son caractère instable font toute l'importance de cette recherche microhistorique. Cette vision à petite échelle permet de voir des choses impossibles à voir sur de grands pans de l'histoire. L'interaction vécue par les protagonistes d'un petit groupe permet parfois d'en apprendre plus sur une société que le registre royal. C'est ce qu'Edoardo Grendi a nommé l' « exceptionnel normal », où la représentativité d'un échantillon circonscrit de sources ou d'individus enseigne à l'historien des faits généralisables.⁴⁸ Les grandes qualités de l'échelle microhistorique ne doivent cependant pas faire oublier l'échelle macrohistorique, encore très utile et pas du tout abolie. Un amalgame judicieux des deux est plutôt à souhaiter. Il faut cependant savoir où s'arrêter dans le monde de la microhistoire (comme dans celui de la macrohistoire, d'ailleurs) : « ...il faut admettre la nécessité de s'arrêter quelque part. »⁴⁹ Que ce soit dans l'infiniment grand ou dans l'infiniment petit, l'historien doit faire preuve de jugement face à une propension à aller trop loin.

⁴⁶Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La microhistoire », *Le Débat*, no 17, 1981, p. 136.

⁴⁷P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁸*Ibid.*, p. 277.

⁴⁹*Ibid.*, p. 286.

La microhistoire est primordiale pour un type bien précis de recherche historique et cela peut parfois être intégré à une recherche plus exhaustive. Prenons l'exemple du cinéaste qui peut utiliser des procédés « microhistoriques » dans son film pour en solidifier la représentation du passé. En pratiquant la microhistoire, l'historien peut en quelque sorte établir la « biographie »⁵⁰ de son objet. D'ailleurs, tout comme Richard Rorty, il faut « ...rejeter les oppositions stériles entre « explication » et compréhension », « approche micro » et « approche macro », etc., en soulignant que chaque perspective peut avoir son intérêt en fonction du problème que l'on étudie. »⁵¹ Nous en revenons donc à notre discours précédent, soit celui qui vise à une pluralité d'échelles dans la recherche de l'historien.

Chaque recherche initiée par l'historien produit un type de recherche spécifique. La personnalité de l'historien est donc ici primordiale. En effet, c'est son cheminement et ses inclinaisons personnelles et professionnelles (en accordant qu'il lui faut quand même une méthode adéquate) qui dicteront le choix de sa recherche. Alors il faut se poser la question à savoir :

si l'incertitude apparente de l'objet...ne constitue pas (un trait) de nature de la quête pratiquée par ceux qui refusent de considérer la recherche historique comme un processus cumulatif et qui posent comme essentiel l'engagement de la personne de l'historien dans sa propre recherche.⁵²

Se poser des questions sur son objet, le décortiquer le plus « profondément » possible, cela demande donc un investissement de la part de l'historien, autant d'un point de vue épistémologique que personnel.

Dans un autre ordre d'idées, il est intéressant de se pencher brièvement sur la fonction du sens⁵³ dans la représentation puisqu'il semble être si crucial. On peut tout d'abord dire que l'historien, lorsqu'il « représente » le passé, va au-delà de l'explication et de

⁵⁰Carlo Ginzburg et Carlo Poni, « La micro-histoire », *Le Débat*, no 17, 1981, p. 135.

⁵¹Richard Rorty, *Conséquence du pragmatisme*, Paris, Seuil, 1993, p. 354.

⁵²Alain Corbin, « Le vertige des foisonnements. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, 1992, p. 104.

⁵³Ici, nous entendons le mot sens comme dans signification et non direction.

l'interprétation historique,⁵⁴ ce qui lui permet de dégager un *sens* épistémologique plus grand. La neutralité première de l'historien face à son sujet lui permet par la suite d'interpréter ce qui se présente à lui, d'interpréter aussi la réalité (donc le sens) de l'époque qu'il veut étudier.

Selon Michel De Certeau, le travail et la méthode de l'historien sont aussi primordiaux que le résultat de ses recherches. Il y a quelque chose de fascinant et de frustrant à la fois dans le fait de vouloir faire dire au passé son sens caché. Les possibilités sont innombrables et pourtant, les limites de l'historien sont aussi incalculables. La représentation de l'histoire est un lieu où l'historien doit éviter plusieurs écueils et il est tout aussi fascinant pour le chercheur de se rendre compte de ceux-ci et d'en rendre compte à ses lecteurs que de rendre compte de ses recherches (que l'on pourrait croire plus importantes, mais qui ne le sont pas vraiment). Car, en effet, si l'historien ne se rend pas compte des limites qui l'affectent dans son travail, il ne pourra pas rendre un travail adéquat et utile à la progression de la recherche historique et scientifique. Il doit rendre compte de son alchimie et de son résultat: il raconte la vie d'autres gens (disparus ou encore vivants) mais à sa manière. Il doit rapporter à son lecteur son procédé. Encore là, il s'agit d'un élément de première importance. L'historien doit donc être très honnête avec son lecteur et lui présenter sa méthodologie, ses limites de recherches.

Le chercheur en histoire produit un texte qui est sien et il doit montrer un sens personnel afin de produire une œuvre riche. *En ce sens, l'historien peut être vu comme un auteur.* Un auteur qui se sert d'autres auteurs et de la parcelle restante du sens qu'ils voulaient laisser aux lecteurs.

⁵⁴F.R. Ankersmit, « Historical Representation », *History and Theory*, vol. 27 (1988), pp. 205-228.

1.2. Reconstitution et explication

Après avoir discuté de la représentation historique, point central de ce travail, il faut maintenant s'attarder à certaines articulations du monde historique : en premier lieu, un doublon qui pose souvent problème à l'historien, soit celui de la reconstitution et de l'explication.

Il y a une différence entre ces deux termes. La reconstitution est une opération de rétablissement de la forme d'origine d'une chose disparue qui peut se faire par la pensée. Elle peut se produire lorsqu'il y a créance de la part du récepteur de ce que l'émetteur propose comme reconstitution. Selon nous, cette terminologie de tradition jakobsonnienne est la meilleure pour tenter de comprendre la reconstitution. Il faut cependant bien dire que « la reconstitution intégrale (relève) de la chimère (et) reste donc à l'état de projet... »⁵⁵ pour tout historien. C'est le but de l'historien, qui sait pourtant que cela n'est pas possible à atteindre. L'historien doit alors chercher à (re)construire une réalité du passé d'après les sources qui sont à sa disposition. Reconstituer, c'est donc recréer une réalité « à *nouveau* visible et non *de nouveau* visible »⁵⁶ pour palier à l'impossibilité de rétablir l'apparence du passé. L'historien recueille et reconstruit toujours les interactions du passé. Il cherche à reconstruire ce qui fut un jour réel. Il faut cependant dire que l'historien, pour arriver à ses fins, ne fait pas que construire ou reconstruire, mais aussi déconstruire.

L'explication est d'un autre ordre. On peut d'ailleurs la coupler avec la compréhension. L'explication/compréhension est donc l'une des étapes de l'opération historique. Elle entre en phase avec la narrativité pour produire des modes d'intelligibilité.⁵⁷ En se basant sur les théories de Louis O. Mink, on peut « ...caractériser l'explication historique en tant que « prendre ensemble », par un acte configurant... »⁵⁸ De plus, dans l'ordre des opérations mentales effectuées par l'historien, l'explication agit un peu comme le

⁵⁵F.-A. de la Bretèque, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁶Gil Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 55.

⁵⁷Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 360.

⁵⁸*Ibid.*, p. 310.

pont entre « la visée intentionnelle du récit par-delà sa clôture... (et) ...la réalité attestée. »⁵⁹ L'explication doit être neutre face à tel ou tel fait événement qui est expliqué. En effet, l'explication doit être objective et ce, même si on fait face à un événement comme la Shoah. Expliquer, ce n'est pas excuser.⁶⁰ Expliquer, ce n'est pas non plus exactement interpréter. L'interprétation entretient beaucoup plus de liens avec la subjectivité que ne le fait l'explication. Il y a une part du style de l'historien qui entre en jeu dans le cas de l'interprétation puisque l'historien utilise son bagage personnel pour analyser les sources, les faits, les événements. Enfin, pour bien différencier les deux concepts, on peut dire de manière générale qu'il y a interprétation à tous les niveaux de l'opération historique alors que l'explication est l'une des étapes de ce procédé, les autres étant la phase documentaire et la mise en forme littéraire. L'explication peut être scindée en deux parties, l'explication causale et l'explication finale. L'une découle de l'autre.

1.3. Narration

Dans la représentation, qui est en quelque sorte une « reconstitution » du passé, l'élément narratif occupe donc une place prépondérante. Nous aborderons cette narration sous l'angle du récit, du récit comme exposé d'une série de faits sortant ou non de l'évidence mais aussi comme celui qui permet la territorialisation du corps (désignation de Jacques Rancière⁶¹), donc de la mise en place de la matérialité, du physique dans ce qui est peut-être la matière la plus abstraite qui soit, une histoire (qui peut finir par permettre de mieux comprendre l'Histoire avec un grand H), qu'elle provienne du réel ou de l'imaginaire. Il sera donc notable de soulever la question de l'importance des détails dans la narration pour montrer ou représenter le réel. En effet, c'est dans l'apport des détails les plus minuscules que la réalité (ou l'illusion de réalité) apparaît. Référons-nous ici aux écrits de Carlo Ginzburg et de Carlo Poni : « (La microhistoire)...fonctionne...comme les traces ou les indices d'une réalité cachée et qui n'est généralement pas saisissable à travers la documentation. »⁶²

⁵⁹*Ibid.*, p. 318. Par réalité attestée, nous entendons ici la reconstitution du passé par l'historien.

⁶⁰*Ibid.*, p. 335.

⁶¹Jacques Rancière, *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 136.

⁶²C.Ginzburg et C.Poni, *loc. cit.*, p.136.

Il faut aussi dire que le récit est une sorte de piège, comme le constate d'ailleurs Louis Marin lorsqu'il demande :

Qui est le piègeur? Le narrateur dissimulé dont le récit dénie la présence. Et le piégé? Le lecteur qui croit entendre le récit des événements eux-mêmes à la faveur de cette absence et qui écoute de cette voix inaudible la sentence de la vérité même dans le fait sur la page transcrit : histoire.⁶³

Le récit est donc un piège où autant celui qui raconte le récit que celui qui le lit sont piégés. Il s'agit d'un leurre réciproque qui permet ainsi la magie du récit, de la narration. C'est cette réciprocité cachée, non dite qui fait que le récit opère. Aussitôt que ses artifices sont désarçonnés, le récit n'existe plus. La monstration du réel par le biais d'une narration, d'un récit implique donc nécessairement un truchement, une façon pour le raconteur de mettre les faits en abyme afin de faire opérer la magie de cette narration. Ainsi, la narration est aussi la suite des événements qui se substituent l'un à l'autre⁶⁴ dans un travail structuré, elle est la charpente qui permet à l'historien de mettre en branle son argumentation représentative. En somme, la narration peut être résumée comme étant la révélatrice de la matérialisation de l'abstrait dans la mise à l'avant des détails qui *concrétisent* la matière ou, comme le dit Paul Ricoeur, « l'énigme...de la présence en image de l'absent. »⁶⁵ On peut donc voir dans cette définition un lien logique avec la représentation.

Un lien qui peut être augmenté et solidifié par le fait que, comme la représentation, la narration n'est pas totalement découverte par le chercheur mais en grande partie construite. La narration que l'historien ébauche provient de faits et d'événements s'étant réellement passés mais qu'il écrit à la lumière des sources. Ne pouvant pas « revenir dans le temps », l'historien produit une suite logique d'événements pouvant plausiblement s'être déroulé : il veut donc amener son propos vers un sens constitutif⁶⁶ où des éléments de fiction n'empêchent aucunement une approche critique et rigoureuse. Cette manière de voir est beaucoup empruntée aux travaux d'Hayden White.

⁶³Louis Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Le Éditions de Minuit, 1978, p. 8.

⁶⁴De manière chronologique ou non.

⁶⁵Paul Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales HSS*, juillet-août 2000, no 4, p. 732.

⁶⁶Noel Carroll, « Interpretation, History and Narrative », *The Monist*, vol. 73 (1990), p. 138.

1.4. Réalisme et authenticité

Dans cette section, nous allons tenter de définir deux concepts propres à l'étude historique. Ces concepts sont le réalisme et l'authenticité. Débutons par le réalisme en histoire. Ce réalisme provient bien souvent d'un choc entre la matière historique et la réalité perçue à travers un interprétant socioculturel.⁶⁷ En effet, c'est à partir de référents culturels et d'intertextes agissant dans les sources que le réalisme peut prendre forme. Ces référents et intertextes servent à authentifier la réalité du discours historique. « Ils supposent, pour être reconnus, la présence d'un savoir partagé entre l'énonciateur et le lecteur. »⁶⁸ Nous pouvons aussi parler de pacte de créance entre l'historien et le lecteur. Il s'agit cependant d'un pacte spécial car différent du pacte concernant le récit de fiction. Le « pacte historien », si l'on peut le dénommer de la sorte, repose sur la convention entre l'auteur et le lecteur que les situations, événements, enchaînements et personnages traités ont réellement existé par le passé.⁶⁹ Nous revenons ici à la formule de Ranke, formule qui dit que l'historien doit tout faire, par sa méthode, pour rapporter les faits tels qu'ils se sont effectivement passés.

Le réalisme peut aussi se définir comme la réalité historique de l'HISTOIRE en lettres majuscules alors que l'Histoire en lettres minuscules peut être définie comme étant l'enquête menée par l'historien à l'intérieur de l'HISTOIRE.⁷⁰ Il y a donc perméabilité entre les deux concepts, l'un puisant ses sources dans l'autre.

L'authenticité en histoire est autre chose. Disons d'emblée que l'authenticité n'a pas de parenté avec l'exactitude historique.⁷¹ Il s'agit plutôt de rechercher au fil du passé, une vérité sur les agissements humains. Le but de l'authenticité est donc la possibilité de faire vivre l'histoire en dépit de l'impossibilité d'une représentation parfaite de celle-ci. Nous pouvons plutôt dire que c'est grâce à ce sempiternel handicap que l'authenticité peut ainsi suivre son cours. L'historien doit donc être précis dans ses déductions et ne pas s'aventurer

⁶⁷F.-A. de la Bretèque, *op. cit.*, pp. 27-28

⁶⁸*Ibid.*, p. 33.

⁶⁹Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 359.

⁷⁰F.-A. de la Bretèque, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹Gil Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 46.

dans des chemins qui rendraient l'histoire « plus vraie que vraie » où c'est notre vision contemporaine qui primerait sur celle de l'époque envisagée. Il ne faut pas « revêtir l'Histoire d'une robe qu'elle n'a pas eue. »⁷² L'historien tomberait alors dans un « *idiotisme temporel* »⁷³, chose qu'il doit absolument s'interdire de faire.

L'authenticité historique est plutôt à chercher du côté d'une transfiguration de la représentation du passé grâce à des stratégies sensationnelles. Là aussi, la relation du lecteur avec l'auteur est primordiale. En effet, l'authenticité peut fonctionner grâce à un processus « conventionnel » entre le récepteur et l'auteur d'un texte à savoir : qu'est-ce qui sera retenu du passé pour qu'il soit reconnu comme authentique? Qu'est-ce qui sera relégué aux oubliettes (car une représentation ne peut jamais être exhaustive)? En fin de compte, l'efficacité ou non de l'authenticité en histoire peut être résumée par la déclaration suivante de Michel Chion :

L'authenticité n'est pas une donnée mécanique et matérielle (...), si on l'envisage dans l'absolu, elle pose un problème sans fin. Il y a toujours des sacrifices à faire. Savoir où on les fait et sur quoi, est aussi important que de déterminer le type d'exactitude auquel on s'attache. (...) La question essentielle de l'authentique n'est pas, en effet, « comment dois-je copier mon modèle? » mais « qu'est-ce que je veux signifier de marquant, de pertinent? »⁷⁴

L'authenticité et le réalisme ne peuvent se comprendre qu'au travers d'une mise en intrigue de même que d'un événement inséré dans cette mise en intrigue. Ce sera le sujet de la section suivante.

1.5. Événement, mise en intrigue et temporalité

Un autre précepte important à soulever lorsque l'on doit discuter de la représentation historique est celui de l'événement. L'événement peut être décrit comme étant l'élément déclencheur qui permet à l'historien de s'ouvrir progressivement au monde « étrange » et « étranger » qu'il veut étudier. En particulier, le chercheur tient à regrouper et identifier les

⁷²*Ibid.*, p. 56.

⁷³*Ibid.*

⁷⁴Michel Chion, « Le « filmer vrai », de Méliès à Fellini : le jeu du faux-semblant », *Le Monde*, 23 mars 1989 cité dans F.-A. de la Bretèque, *op. cit.*, pp. 41-42.

événements lui permettant de construire les idéologies dominantes de l'époque qu'il entreprend de connaître plus en profondeur. Si la narration s'occupe des détails, l'événement souligne à gros traits les signifiants d'une société, ses connaissances. Il faut bien dire que l'événement est un élément bâtisseur de la représentation car il permet à l'historien de s'orienter vers les points substantiels de sa recherche. Le désir (et le défi) de l'historien est donc de décortiquer le spectacle du monde dans ses structures présentes et ses tribulations passées. Il peut le faire, entre autres, en repérant les crises et les vicissitudes marquantes d'une époque donnée.

En poussant plus profondément notre analyse de l'événement, nous pouvons y attribuer une autre définition. En effet, l'événement est ce qui, « au plan narratif...en survenant, fait avancer l'action : il est une variable de l'intrigue. »⁷⁵ Ainsi, « ...toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement. »⁷⁶ L'événement fait donc partie de l'intrigue, il est objet de récit, il est le déclencheur de l'action. Il est ce qui peut faire histoire. L'historien, nous l'avons déjà vu, veut représenter fidèlement le passé. Pour ce faire, paraphrasons ici Ranke, il doit se borner aux événements tels qu'ils se sont effectivement déroulés. L'historien devient alors aussi citoyen puisqu'il insuffle de la vie à la mémoire collective.

D'un autre point de vue, il faut bien sûr mentionner que l'événement est une parcelle de passé que l'historien ne peut pas revivre. Il peut par contre essayer de le faire revivre dans une « récréation », un récit qui ne ressemblera cependant pas à l'événement qu'il raconte.⁷⁷ Il s'en rapprochera, il aura un sens proche, il permettra une intégration du passé dans une structure narrative donnée. L'auteur permettra ainsi au lecteur de « sentir » les événements réellement arrivés, car le récit est l'échangeur entre la structure et l'événement.⁷⁸ L'historien tentera de faire comprendre son récit du passé au lecteur en expliquant les

⁷⁵Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 313.

⁷⁶*Ibid.*

⁷⁷*Ibid.*, p. 366.

⁷⁸*Ibid.*, p. 317.

événements intégrés et les faits rapportés. L'historien se fait alors messager du passé vers le lecteur du présent.⁷⁹

Cela dit, si nous avons fait jusqu'ici l'éloge de l'événement comme outil historique, il faut quand même dire qu'il y a eu au fil des années des penseurs qui ont dénié un apport si grand de la part de l'événement. On n'a qu'à penser à Fernand Braudel : « La science sociale a presque horreur de l'événement. »⁸⁰ Pour Braudel, c'est la longue durée, l'antagonisme de l'événement, qui prime. L'événement reste important, mais seulement à un niveau factuel, à un niveau de rupture entre les grandes durées. On peut aussi se référer aux théories d'Hayden White et à sa propension à « écarteler » le plus possible le concept d'événement. En effet, selon White, il y a dans l'événement quelque chose de vertigineux, de monstrueux qui déroute la représentation dans toutes ses modalités. En allant plus loin, on peut dire que l'événement est intimement lié à l'intrigue, à la mise en intrigue.

Nos réflexions sur l'intrigue se rapportent en premier lieu aux théories de Paul Veyne à ce sujet. L'intrigue, selon ce dernier, est une tranche de vie que celui qui pratique l'histoire découpe comme bon lui semble et où les faits ont une importance relative et objective⁸¹. C'est ce qu'il y a de moins scientifique dans la recherche historique. Cependant, toujours selon Veyne, cette « tranche de vie » qu'est l'intrigue, est le matériau qui permet à l'historien de tisser sa toile « objective » sur les faits et les événements qui ont une importance (relative selon chaque cas). L'intrigue est aussi un frein nécessaire à l'historien dans sa possible folie des grandeurs d'aller toujours vers le plus petit détail. En effet, « si on cesse de voir les événements dans leurs intrigues, on est aspiré par le gouffre de l'infinitésimal. »⁸² Donc, si l'historien doit aussi se garder d'aller trop profondément dans cet extrême et de faire, comme le dit Jacques Rancière, de « l'histoire chroniqueuse »,⁸³ son but est donc de trouver un juste équilibre entre la grande et la petite histoire, entre la *Geschichte* et l'*histoire* de la sémantique allemande.

⁷⁹*Ibid.*, p. 310.

⁸⁰*Ibid.*, p. 309.

⁸¹Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 51.

⁸²*Ibid.*, p. 53.

⁸³J.Rancière, *op. cit.*, p. 131.

Dans un autre ordre d'idées, *la mise en intrigue* (*emplotment* en anglais) fait partie intégrante des théories du *linguistic turn* (dont nous avons discuté plus tôt) notamment pour Hayden White qui la tient pour la manière explicative par excellence. La mise en intrigue, un peu comme les dénominations des genres littéraires, met en exergue le style de l'historien, de l'auteur. En se basant sur les écrits de Northrop Frye (*L'anatomie de la critique*) White scinde la mise en intrigue dans une typologie à quatre termes : romanesque, tragique, comique, satirique. Nous pouvons ici parler de « structures profondes de l'imagination »⁸⁴ qui en viennent à établir un lien entre la créativité et la codification chez l'historien. Cependant, il faut être très prudent quant à la portée de telles allusions, car il faut qu'il y ait un minimum d'écart entre le discours historique et le discours de fiction, surtout lorsque l'on parle du moment référentiel inhérent à toute recherche historique. La référence est ce qui permet de scinder l'historique du romanesque, bien que les deux cas de figure peuvent parfois venir des mêmes sources ou des mêmes lieux de l'imaginaire. Elle fait la part des choses entre la tendance d'ouverture extralinguistique liée à la représentation et la tendance de repli, de fermeture liée à l'acte de mise en intrigue.

Par contre, il faut quand même louer le travail de White et sa commodité lorsqu'il est question d'un récit historique : « ...les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que le sont les événements qui, pris ensemble, constituent l'histoire racontée. »⁸⁵ L'intrigue est donc en quelque sorte une synthétisation qui coordonne les événements multiples et hétérogènes auxquels l'historien doit faire face et doit déceler. Il doit les unifier pour leur donner un sens. La mise en intrigue fait donc bien partie de l'opération historique.

Pour résumer les propos que nous venons de tenir, disons que l'intrigue serait un peu comme l'agent mitoyen entre la narration et l'événement, l'agent permettant une liaison entre la micro et la macrohistoire. En schématisant quelque peu, on peut dire que l'historien construit sa *représentation* du monde passé qu'il étudie grâce à une structure *narrative* faite d'intrigues à l'intérieur desquelles on retrouve des *événements* marquants.

⁸⁴Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 326-327.

⁸⁵*Ibid.*, p. 342.

Pour venir balancer ce *triumvira* théorique, il faut s'attarder plus précisément sur la base même de ce qu'est l'histoire, soit la temporalité. Il s'agit tout simplement des rapports entre le passé, le présent et le futur (un autre *triumvira*?). Mais bien sûr, ces connexions ne sont pas aussi évidentes qu'elles en ont l'air. Souvent tenue comme acquise, la temporalité exerce un « pouvoir » féroce sur la représentation historique et exige une analyse en profondeur. En effet, l'historien en vient à construire le passé à partir des archives qui lui sont "présent"-ées (selon des préoccupations contemporaines) afin de penser un futur.

CHAPITRE II

HISTOIRE ET CINÉMA

Lorsque certaines conditions s'appliquent, l'écriture cinématographique peut se révéler historique. C'est ce que nous allons tenter de prouver au cours du chapitre suivant. Pour ce faire, nous allons revenir sur les éléments de notre première partie, en montrant comment les relations entre l'histoire et le cinéma, entre la représentation historique et la représentation cinématographique sont plus importantes qu'il n'y paraît au premier abord. Nous allons donc utiliser la source filmique comme source historique, comme source « nouvelle » de recherche historique par rapport aux sources utilisées traditionnellement¹. En effet, et référons-nous ici à Paul Ricoeur, il faut sans doute « ...conclure à l'épuisement de ces formes, et avant tout à celui des formes héritées de la tradition naturaliste et réaliste du roman et de l'histoire du siècle passé... »² et explorer du côté de « ...modes d'expression alternatifs, éventuellement liés à d'autres supports que le livre donné à lire : mise en scène théâtrale, *film*, art plastique. »³ En effet, ces médiums parlent à l'historien, au chercheur d'une autre manière que ne le fait l'écrit. De nouvelles formes sont donc disponibles à l'historien afin de répondre à « ...la demande de vérité s'élevant du cœur de l'histoire vive. »⁴ Il doit donc alors procéder avec la matière filmique de la même façon qu'avec l'écrit : explication/ compréhension et travail documentaire, et ce, même s'il a à faire avec une œuvre de fiction. Comme le dit Jacques Rancière, le cinéma possède la clef de son mystère historisant et historisable « ...dans son nom même, l'écriture du mouvement, et l'écriture du mouvement par la lumière. »⁵ Le cinéma est donc en continuité avec l'écrit, étant en soi une forme d'écriture et en rupture, puisque étant régi par le réel mouvement de l'image.

¹C'est-à-dire avant que le cinéma ne devienne une source « reconnue » de recherche historique, soit avant les années 1930-1940 (certains diraient même les années 1960).

²Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 337.

³*Ibid.* Le mot film a été mis en italique par l'auteur de ces lignes.

⁴*Ibid.*

⁵Jacques Rancière, "L'historicité du cinéma" dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, p. 53.

2.1 Techniques et représentation (cinéastes historiens)

Avant de se plonger dans l'analyse des rapports entre le film et l'histoire, revenons tout d'abord sur une définition succincte de la représentation historique. En premier lieu, on peut dire qu'elle est la « matérialisation » de la réalité passée qui est au départ « virtuelle » pour l'historien. Celui-ci recoupe les traces et « construit » ce qui lui semble s'être déroulé, d'où une part de subjectivité inhérente à toute recherche historique. On peut donc en venir à penser que, logiquement, cette matérialisation se prête au monde du film qui est déjà en lui-même une forme de concrétisation du virtuel (de l'écrit scénaristique). En fin de compte, on peut dire que la représentation est un ensemble de structures temporelles toujours en mouvance.

Comme nous l'avons précédemment vu, selon Michel De Certeau, la démarche de l'historien est aussi importante que le résultat final de ses recherches. Cela est un point décidément révélateur de la condition possible d'auteur de cinéastes comme Stanley Kubrick ou Éric Rohmer. La présence même d'une recherche documentaire de la part de ces cinéastes confère à leur film une position spéciale au sein de la masse des productions.

Débutons notre démonstration par le travail de Stanley Kubrick. Son but était une représentation de l'histoire où la distanciation et l'altérité du passé marqueraient le temps et l'écart entre la fin du XVIII^e siècle et notre époque. Pour le cinéaste américain, le cinéma est la forme d'art qui permet de « décrire », de représenter le passé de la manière la plus juste.⁶

Kubrick compare la représentation du passé dans *Barry Lyndon* à celle du futur dans *2001 : A Space Odyssey*. Dans un film historique, tout comme dans un film d'anticipation, tout est à deviner. En effet, si dans le cas du film d'anticipation, tout est à « imaginer » car on ne connaît pas le futur, le même cas de figure est à observer dans le cas des films historiques. En histoire, si certains éléments du passé sont connus, bien des situations et faits sont perdus à jamais. L'historien a alors le devoir de tout remettre en ordre, en place. La représentation du passé et du futur est aussi difficile dans un cas que dans l'autre puisque dans chaque situation,

⁶Michel Ciment, *Kubrick*, New York, Faber and Faber, 2001, p. 175.

le réalisateur et son directeur artistique doivent « construire », donc utiliser leur imagination différemment que dans un film sur une période contemporaine. Cette comparaison du film d'histoire avec le film de science-fiction (unification d'un espace et d'un temps autre) est expliquée par Kubrick lui-même, lorsqu'il affirme que dans les deux cas l'« on tente d'y créer quelque chose qui n'existe pas. »⁷ On en revient ici au fait que l'historien n'était pas là lors de l'action qu'il tente de recréer, de représenter. En ce sens, le passé peut être comparé au futur.

Comme le dit Michel De Certeau, « l'historien ne saisit jamais l'origine mais seulement les stades successifs de sa perte. »⁸ Donc, s'il y a perte du passé, on ne peut vraiment le saisir qu'à travers l'écartement du temps. C'est pourquoi *Barry Lyndon* est un film où l'on ne sent jamais que nous regardons des acteurs en costumes (qui vont retrouver leurs habits du XX^e siècle après la prise) mais bel et bien des « acteurs », des actants du XVIII^e siècle britannique. À la même enseigne, Rohmer, dans son film sur la Terreur et la Révolution française, voulait que les personnages parlent comme à l'époque: « J'aime bien avoir une référence pour faire parler les gens comme on parlait à l'époque. »⁹ Il y a donc, de la part des deux cinéastes, un goût pour un passé « marqué », un passé qui se laisse voir, une marque du temps qui est habituellement occultée par la production cinématographique de masse. Ils choisissent donc de circonscrire leur objet dans une mouvance de distanciation sciemment conçue pour permettre au spectateur de se retrouver *dans* l'époque qu'ils étudient. Ils offrent donc une représentation où la temporalité est cruciale. Ils ne jugent pas le passé à la lumière de l'époque contemporaine mais tentent de se « rendre » au XVIII^e siècle par le biais du cinéma.

⁷Stanley Kubrick cité par Michel Ciment, *L'Express*, vol. 30, no 8, 1976, p. 18.

⁸Michel De Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.

⁹Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson, « « Je voulais que la réalité devienne tableau » », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, p. 52.

Pour être vu comme un auteur, le chercheur en histoire doit produire un travail qui est sien et montrer un sens personnel lui permettant au bout du compte de produire une œuvre riche. Il doit « s'écarter des sentiers battus »¹⁰ et forger une pensée qui laisse clairement voir son « expression individuelle ». ¹¹ On peut dire que le propre de Stanley Kubrick aura été, avec ce film, de représenter l'histoire de manière visuelle et particulière. Le plus bel exemple de cela réside sans doute dans le duel final entre Barry Lyndon et Lord Bullingdon, scène qui ne comptait qu'une ligne au scénario de Kubrick et totalement absente du roman de Thackeray, mais qui fait près de dix minutes dans le film, preuve de l'importance donnée à l'aspect visuel du film et de son travail particulier d'adaptation littéraire. À ce sujet, référons-nous au cinéaste lui-même : « There'll be no screenplay of *Barry Lyndon* published, because there is nothing of literary interest to read. »¹² C'est d'ailleurs ce qui a été si controversé lors de la sortie du film. Revenons ici encore à la critique de Pauline Kael. Celle-ci dit que Kubrick veut trouver la vérité au-delà de la dramatisation en faisant un film à l'austérité presque janséniste et transcendante : « Has he been schooling himself in late Dreyer and Bresson and Rossellini, and is he trying to turn Thackeray's picaresque entertainment into a religious exercise? »¹³ De comparer Kubrick à ces maîtres du 7^e art, même de manière négative ou péjorative comme elle le fait, c'est le hisser à leur niveau. Elle lui donne aussi des lettres de noblesse en prouvant malgré elle que Kubrick a « transformé » l'œuvre de Thackeray pour la faire sienne. En effet, Kubrick a changé le ton du livre en le transposant au cinéma, faisant passer l'intrigue d'une farce à une œuvre sérieuse. Cela est une preuve de la propension de Kubrick à adapter de manière « personnelle » les œuvres littéraires. Notons cependant que le film possède quand même une grande part de cynisme, ajoutant à sa force de ton.

Le but de l'historien est de tenter de s'immiscer dans le passé qu'il étudie, de tenter de comprendre les tenants et les aboutissants de la période sur laquelle il concentre son attention. Pour ce faire il doit recouper les traces et les sources les plus pertinentes possibles.

¹⁰Robert Darnton, *Le Grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.

¹¹*Ibid.*, p. 12.

¹²Stanley Kubrick cité par Mark Crispin Miller, « Kubrick's anti-reading of *The Luck of Barry Lyndon* », *MLN*, vol. 91, no 6, décembre 1976, p. 1360.

¹³Pauline Kael, « Kubrick's Gilded Age », *The New Yorker*, 29 décembre 1975, p. 137-138.

Le cas de Kubrick est particulièrement patent. Contrairement à quelques autres cinéastes et producteurs plus accaparés à livrer rapidement un produit de consommation et de divertissement, il a passé trois ou quatre années à faire, selon ses méthodes de réclusion habituelles, des recherches textuelles, iconographiques, musicales, se comparant lui-même à une sorte de détective (de plus, il avait déjà abordé l'époque dans un sens large lors de ses recherches en vue, comme nous l'avons mentionné plus haut, du projet de film inabouti sur *Napoléon*, l'une des passions de sa vie) afin de rendre une représentation réaliste du XVIII^e siècle britannique. Kubrick a consulté et analysé toute une série de sources provenant de cette époque. Il a notamment exigé d'avoir des costumes ou des copies de costumes d'époque au lieu d'utiliser des costumes « produits pour le film » comme c'est habituellement le cas en cinéma. Comme le dit son directeur artistique Ken Adam: « We did enormous amounts of research... We studied every painter of the period, photographed every detail we could think of; bought real clothes of the period, which, incidentally, were almost invariably too small. »¹⁴ Il a adapté le roman de W.M.Thackeray, sa source première, en y ajoutant des éléments narratifs importants (comme le duel final ou le changement du niveau de narration, mais nous y reviendrons plus loin) et utilisé les toiles des grands peintres de l'époque comme Constable, Gainsborough ou Hogarth à titre d'inspiration première pour les décors et l'atmosphère du film. « La relation entre l'élément pictural des tableaux et l'élément filmique n'est pas, pour Kubrick, une relation d'opposition, elle est une relation de différence. L'un est la condition d'existence de l'autre. »¹⁵ Il se sert donc de l'inspiration de tableaux pour représenter l'espace du territoire qu'il veut dépeindre. On peut dire que les peintres mentionnés ont eu plus d'influence sur la représentation du passé de Kubrick que ne l'a eu le roman de Thackeray lui-même.

Le réalisateur américain a su insuffler à son œuvre filmique un soupçon de mort et de mélancolie que l'on ne retrouve pas dans le roman.¹⁶ Les décors et les vastes demeures ne sont que des prétextes à l'isolement. Tout cela dans le but d'offrir un effet d'authenticité se

¹⁴Ken Adam cité par Rodney Hill, *Barry Lyndon*, *The Stanley Kubrick Archives*, Londres, Taschen, 2005, p. 433.

¹⁵Lara Fitzgerald et Christopher James Keep, « *Barry Lyndon* démembré: la perte de l'histoire dans le film de Stanley Kubrick », *Cinémas*, Vol. 4, No. 1, 1993, p. 32.

¹⁶M. C. Miller, *loc. cit.*, p. 1364.

jumelant à la plus grande compréhension de la vie de la gente aristocrate du XVIII^e siècle britannique. Il a donc tenté, comme un historien, d'utiliser les sources et leur matérialité même afin de concrétiser, selon la pensée même de Paul Ricoeur, « l'énigme...de la présence en image de l'absent »¹⁷.

De plus, le réalisateur américain a utilisé des moyens cinématographiques pour mettre sa vision de l'histoire en valeur. Son utilisation répétitive du zoom et de la réduction progressive de l'espace diégétique¹⁸ dans presque chaque plan produit une sorte de nostalgie du passé. Par nostalgie du passé, nous voulons dire ici que Kubrick veut démontrer une certaine altérité du passé, un sentiment d'un temps autre qui nous est maintenant étranger. C'est cette perte du passé qui est l'un des points capitaux de son propos et qui fait que *Barry Lyndon* est un film historique si atypique. Cette nostalgie est elle-même renforcée par l'éclairage naturel à la bougie des scènes de jeu où il a incidemment utilisé les lentilles optiques Zeiss f0.7 50 mm, celles-la mêmes qui avaient été utilisées pour les expéditions lunaires. Selon les dires du cinéaste, ces lentilles ont été utilisées pour préserver autant que possible le climat naturel et la lumière nocturne et diurne des vieux châteaux.¹⁹ Kubrick s'est donc servi de technologie d'avant-garde pour augmenter la résonance de sa représentation du passé sur les spectateurs du présent. Nous en revenons donc au renfort technologique dont nous parlions plus tôt.

Revenons maintenant sur les points cités plus haut mais en se concentrant sur *L'Anglaise et le duc* de Éric Rohmer. Celui-ci a effectué des recherches poussées pour la production de son film: « ...ce qui me plaît aussi c'est la découverte, la recherche. Un film m'offre l'occasion d'apprendre des choses que je ne connais pas. »²⁰ Tout d'abord, au niveau des sources, Rohmer s'est lui aussi inspiré de peintures, notamment de Pierre-Antoine De

¹⁷Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 732.

¹⁸Par diégèse, nous entendons : Ce qui est à l'intérieur des structures du film, de l'image, du son, du cadre, etc. par exemple, lorsque l'on parle d'une musique intradiégétique, il s'agit d'une musique dont on peut voir la source dans le cadre (une radio, par exemple) ou qui fait partie de l'expérience physique du film. Une musique extradiégétique est une musique qui n'est pas illustrée dans le film (bande originale, par exemple), une musique qui tend la plupart du temps à insuffler un sens aux images.

¹⁹R. Hill, *loc. cit.*, p. 433.

²⁰P. Blouin, S. Bouquet et C. Tesson, *loc. cit.*, p. 58.

Machy (1723-1807), Hubert Robert (1733-1808), Bernard-François Lépicié (1698-1755) et Nicolas-Jean-Baptiste Raguenet (1715-1793).²¹ Il s'agit de peintres représentant le style que Rohmer voulait pour l'ambiance de son film. Et en ce qui concerne ses décors inusités, Rohmer ne les refuse pas, mais les confirme plutôt: « Le fait que l'on sache que c'est de la peinture ne me gêne pas et n'empêche pas l'illusion. »²² Pour prouver la maîtrise de Rohmer dans le domaine de l'écriture de l'histoire au cinéma, disons simplement que celui-ci a réalisé, de 1963 à 1970 des films au Centre national de documentation pédagogique (CNDP) destinés à un enseignement primaire et secondaire. Il a également réalisé quelques films « historiques » auparavant comme *La Marquise d'O* (1976) et *Perceval le Gallois* (1978).

Tout comme Kubrick, Rohmer s'est servi de technologies nouvelles pour mieux représenter le passé. En effet, son procédé de « kinescopage », où les images du décor sont ajoutées grâce à un procédé où la vidéo est reportée sur la pellicule en supprimant toutes ses lignes sans l'utilisation d'une projection. Cette haute technologie (tout comme celle utilisée par Kubrick avec ses lentilles provenant de la NASA) sert donc de lien entre le présent et le passé.²³ Rohmer utilise donc des technologies nouvelles pour nous éloigner du cinéma actuel et nous ramener à l'époque du muet. D'ailleurs, les deux cinéastes ont ceci en commun que leur approche cinématographique est en complet désaccord formel avec le cinéma contemporain. Kubrick a souvent été comparé à Griffith et à Chaplin (voire à Méliès) pour son côté mégalomane et son approche narrative largement axée sur le visuel alors que Rohmer avoue d'emblée s'être inspiré du *Napoléon* d'Abel Gance et des films de Murnau pour son film. Il le dit lui-même : « Je suis avant tout un cinéaste muet ».²⁴

²¹De Machy et Robert sont reconnus pour leurs œuvres représentant des ruines, des monuments dans des lieux ressemblant beaucoup aux lieux des actions de la Révolution française ou les reprenant carrément.

²²P. Blouin, S. Bouquet et C. Tesson, *loc. cit.*, p. 56.

²³Une autre comparaison que l'on peut faire avec Kubrick est la minutie du travail de Rohmer. Une séance de kinescopage pouvait prendre jusqu'à six mois pour ne représenter que vingt minutes dans le film terminé.

²⁴P. Blouin, S. Bouquet et C. Tesson *loc. cit.*, p. 50.

Il s'agit d'un parti pris radical de la part de Rohmer. En effet, le cinéaste français s'est départi de son passé bazinien²⁵ le temps de ce film pour abandonner tout type de décor extérieur « naturel » afin de s'en aller dans des contrées encore inexplorées au cinéma. « Rohmer n'a donc pas photographié ses extérieurs dans un Paris actuel artificiellement « vieilli », ni dans le Paris du XVIII^e siècle reconstitué dans les studios de Miramax ou d'Universal. »²⁶ Il a plutôt opté pour une approche qui privilégie l'utilisation des sources à un niveau quasi-primaire, voire primal. Le résultat n'en est pas moins juste. Les coiffures, les gestes, les attitudes, les paroles, « sans prétendre à méticuleuse reconstitution antiquaire de *Senso* ou archéologique de *Barry Lyndon*, ont une exactitude et un archaïsme d'ensemble... »²⁷ permettent quand même de s'imaginer ce que pouvait être la France révolutionnaire, celle des tableaux qui prennent vie au début du film.

Revenons sur cette idée de la technologie au service d'une meilleure représentation du passé au cinéma. Comme nous l'avons vu dans les deux films qui nous préoccupent, l'utilisation de technologies avant-gardistes peut permettre une meilleure « plongée » dans les sociétés passées. Ce faisant, les deux réalisateurs exécutent un travail semblable à celui de l'historien qui doit utiliser les technologies les plus pointues afin de déchiffrer les traces des documents qui se présentent à lui comme celui qui doit utiliser des loupes permettant de lire une écriture illisible ou microscopique, par exemple. Les cinéastes (Kubrick et Rohmer) utilisent donc la matière qui est la leur (soit le langage cinématographique) afin de représenter le passé. Ils se servent aussi des méthodes extrinsèques au langage du cinéma comme tel (lentilles Zeiss de la NASA pour Kubrick :

²⁵Nous entendons ici le réalisme bazinien, pierre d'assise de la Nouvelle Vague (il en sera d'ailleurs question plus tard dans le texte) où il faut essayer de filmer le plus « réellement » possible ici et maintenant.

²⁶M.Fumaroli, « Cinéma et terreur », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, p. 44.

²⁷*Ibid.*, p. 45. À titre d'information, *Senso* est un film du cinéaste italien Luchino Visconti tourné en 1954 se déroulant en 1866 à Venise durant l'Occupation autrichienne.

« Kubrick availed himself of sci-fi technology to evoke the past. He made extensive and graceful use of the then largely abused zoom, while thanks to a customized lens developed for NASA satellite photography, cinematographer John Alcott shot much of the movie under impossibly low levels of illumination—many scenes were lit entirely by candles.»²⁸

et kinescopage pour Rohmer) afin de rendre leur représentation du passé plus vraisemblable. Il est parfois utile d'avoir recours à des éléments extra disciplinaires comme les historiens qui s'inspirent parfois de l'anthropologie, par exemple (« ...les deux disciplines sont faites pour converger »)²⁹. Cela contribue au réalisme du film puisqu'une réalité transparaît au travers du langage cinématographique.

Tout comme Kubrick, Éric Rohmer a adapté une œuvre littéraire pour ensuite réaliser son film. Il s'est basé sur les Mémoires de Grace Elliott, lady anglaise patriote. Ce qui est très nouveau et très intéressant à la fois dans le procédé de Rohmer, c'est justement qu'il se soit basé sur le témoignage personnel de quelqu'un ayant *réellement* vécu la Terreur. Il a construit son scénario historique et son esthétique par rapport à ce témoignage : « il nous fait revivre la densité amphibie de l'instant et de l'intrigue historiques telle qu'elle a été expérimentée et réfléchie, presque encore à chaud... »³⁰ C'est pourquoi (et en ce sens, sa méthode rejoint un tant soit peu celle de Kubrick) on peut dire que le film nous fait ressentir une distanciation entre nous, du présent et eux, du passé. Nous sommes dans un Paris étranger et pourtant vraisemblable. La quotidienneté du Paris de 1790-92 est ici exposée sans que « la présence d'acteurs en costumes ne cherche... à actualiser le temps du film. »³¹ Encore là, il y a un rapprochement à faire avec le *modus operandi* de Stanley Kubrick. Dans chaque film, le passé est présenté comme autre, comme un effet de distanciation. Cela permet l'effectivité de l'histoire.

Rohmer, en choisissant une Anglaise libérale pour qui la souveraineté royale, une fois tout type d'absolutisme écarté, est le système idéal (la monarchie constitutionnelle anglaise,

²⁸J. Hoberman, « Endless Summer », *Village Voice*, 19-25 avril 2000, p.33.

²⁹R. Darnton, *op. cit.*, p. 241.

³⁰M. Fumaroli, *loc. cit.*, p. 43.

³¹*Ibid.*, p. 45.

faut-il le rappeler, est un cas unique en Europe³²) pataugeant et tentant tant bien que mal à « ralentir » le processus de la Terreur, montre bien évidemment sa position anti-Terreur :

L'impatience violente du jacobinisme, qui par système, hâte la mort par le meurtre, menace et met à l'épreuve la patience de la citoyenne Elliott qui, fidèle à son credo libéral et chrétien, fait tout ce qui est en son faible pouvoir, par la parole, les actes, la ruse même, pour retarder, ralentir, rythmer, ramener au naturel la précipitation dévorante de Saturne goyesque qui emporte la France.³³

Nous voyons là toute la position du cinéma de Rohmer. Il impose sa vision d'une France totalement emportée par cette pulsion de la mort, du meurtre. Grace Elliott devient donc sa porte-parole pour lutter contre cette déchéance.

Un autre pan du propos de Rohmer est révélé après la scène qui se déroule le 3 septembre 1792 (et que nous étudierons plus en détail au chapitre III). En effet, lorsqu'elle se rend finalement à destination, Grace ridiculise les philosophes des Lumières disant que leur idée de progrès social a tout bonnement échoué. Dans une phrase que n'aurait pas renié Louis Aragon,³⁴ elle proclame : « À quelle époque vivons nous ? » En nous référant ici au texte bilan sur la Terreur d'Antoine de Baecque, nous pouvons affirmer que Rohmer (et le témoignage de Grace Elliott), nous livre un constat théorique très pessimiste sur la Terreur. En effet, selon les dires mêmes de de Baecque, cette théorie « est une forme de fatalisme historique : la Terreur appartient à la nature même de l'idéologie révolutionnaire ; elle en est le passage obligé, elle figure la fille légitime et illégitime-tout à la fois-de la philosophie des Lumières. »³⁵ Cela exprime un raisonnement figé où la pensée des Lumières ne fait que se mettre en place dans une tragédie absurde révolutionnaire. Cette théorie, bien que permettant d'interroger le pourquoi de la Révolution, donc de la Terreur, a pour principal défaut « de

³²*Ibid.*

³³*Ibid.*

³⁴Nous faisons ici référence au poème d'Aragon « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? » plus tard mis en musique par Léo Ferré.

³⁵Antoine de Baecque, « Apprivoiser une histoire déchaînée. Dix ans de travaux historiques sur la Terreur (1992-2002) », *Annales HSS*, juillet-août 2002, no 4, p. 852.

négliger tout acte ou tout document qui disperseraient le sens en une multitude de détails contradictoires et complexes, c'est-à-dire les circonstances mêmes de la Terreur. »³⁶

Il faut cependant dire que Rohmer, en choisissant de filmer la Terreur exclusivement (et non la Révolution), prend parti pour une vision où la Terreur fait foi de période honteuse pour la France. Il essaie de montrer l'insoutenable de la violence dans les rues et de la violence « intérieure » où se trament des plans souvent aussi machiavéliques, sinon plus qu'à l'extérieur.³⁷ Les recherches actuelles ont bien sûr montré que la Terreur peut s'expliquer par d'autres façons que par la philosophie des Lumières.

Dérogeons donc quelque temps de notre discours pour tenter de voir quelles sont ces nouvelles théories sur la Terreur et son émergence. Elles permettront peut-être à un autre cinéaste, comme Rohmer, de développer cinématographiquement sur elles. Antoine de Baecque³⁸ les a regroupées sous trois balises. La première est la Terreur comme mécanique politique où les droits de l'homme et du citoyen sont une monnaie d'échange contre la Terreur. L'existence même de ces droits permet aux dirigeants de les supprimer selon leur volonté : « la situation d'exception peut amener les autorités révolutionnaires à suspendre le droit, à lui faire violence. »³⁹

La seconde balise est la Terreur comme scène politique. La vertu et le pouvoir se côtoient pour instituer une Terreur encore plus puissante. La Terreur est « un jeu politique beaucoup plus complexe qu'on ne l'a longtemps pensé, induisant des groupes, des factions, des minorités d'influences, des oppositions écoutées, donc des alliances, fluctuantes, tant au niveau national que régional. »⁴⁰

³⁶*Ibid.*

³⁷Patrice Blouin, « Sueurs froides », *Les Cahiers du cinéma*, no 559, juillet-août 2001, p. 47.

³⁸Antoine de Baecque se sert ici des recherches et des études (dont notamment le fameux colloque tenu à l'université Stanford en mai 1992) portant sur la Terreur et réalisées entre 1992 et 2002. Il s'intéresse donc aux nouveaux points de vue sur le sujet qu'il regroupe donc dans ces trois balises.

³⁹A. de Baecque, *loc. cit.*, p. 854.

⁴⁰*Ibid.*, p. 856.

Enfin, la troisième balise de de Baecque est la Terreur comme émotion esthétique. Selon cette doctrine, « le phénomène de la Terreur est un appel à un homme régénéré, en qui cesserait l'antagonisme traditionnel entre raison et passion pour laisser place à un « idéal de passion calme ». »⁴¹ Cette théorie projette la Terreur hors des sentiers historiques en en faisant une exception dans le temps, une exception où « le sublime, théorie du beau et de l'idéal « en démesure » que Rousseau, Kant, Burke, Schlegel ont largement commenté, s'instaure comme « comble du politique »... »⁴² La terreur est alors vue comme une sorte de rêverie hyper-tragique entre les Lumières et le romantisme où un espace politique inédit est instauré.

Le film de Rohmer, bien que s'inspirant des écrits « contemporains » de Grace Elliott, s'inspire aussi en quelque sorte de cette théorie et de son ambivalence. En effet, si toute la trame narrative du film nous montre une Terreur où rien de positif ne ressort (meurtre, violence et torture semblent en être les rouages), la représentation esthétique du film et ses tableaux suggèrent une sorte de sublime inconscient qui serait là sans que les protagonistes s'en aperçoivent. Il faut quand même ajouter que Rohmer puise ça et là des éléments des deux autres balises, ne serait-ce que par sa représentation de la violence politique dans le film.

⁴¹Sophie Wahnich citée par *Ibid.*, p. 859.

⁴²*Ibid.*, p. 862.

2.2. Effet de réalisme et matérialité (narration)

Le cinéma a rejoint l'histoire, pratique scientifique oscillant parfois vers l'art et le langage, au cours du XX^e siècle dans ce que Christian Delage et Vincent Guigueno nomment l'osmose entre la pratique cinématographique de l'histoire et la pratique historique du cinéma.⁴³ Revenons ici au *Linguistic Turn*, ce courant de pensée impliquant tous les travaux portant sur l'histoire et accordant une importance certaine à la question du langage et du discours dans la philosophie de l'histoire. Cette théorie privilégie l'histoire intellectuelle et l'analyse du discours aux dépens de l'histoire dite « sociale » et même de l'histoire dite classique tout court.

Dans un autre ordre d'idées, le cinéma peut atteindre une forme historique par les choix esthétiques de ses artisans et réalisateurs. Cela n'est cependant pas aussi simple que l'on peut le croire. Nous y reviendrons d'ailleurs à la fin de ce chapitre. D'autre part, l'histoire peut être présente dans le monde du cinéma lorsqu'elle est « figurée » par un corpus d'œuvres pertinentes. Le cinéma en général et le film en particulier peuvent donc être vus comme des sources historiques à part entière. C'est à l'historien de voir dans ces sources *filmiques* ce qui est historique et ce qui ne l'est pas.

Puisqu'il est ici question de relations entre cinéma et histoire, il serait peut-être souhaitable de prendre en compte la narration (puis, par ricochet, la notion d'événement). Dans la représentation, qui est en quelque sorte une « reconstitution imaginaire » du passé, l'élément narratif occupe, nous l'avons vu, une place cruciale.

⁴³Christian Delage et Vincent Guigueno, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 321-322.

Comme la représentation, la narration n'est pas découverte par le chercheur mais bien construite. Ne pouvant pas « revenir dans le temps », l'historien produit un sens face à une suite logique d'événements pouvant plausiblement s'être déroulés comme il l'imagine. Il crée ainsi un lien sémantique entre chaque événement. Tout comme la narration, l'événement peut être décrit comme étant l'élément déclencheur qui permet à l'historien de s'ouvrir progressivement au monde « étranger » qu'il veut étudier.

Ceci étant dit, regardons maintenant de plus près comment Stanley Kubrick, dans son film *Barry Lyndon*, s'y est pris pour utiliser les notions de narration et d'événement pour rendre sa représentation historique plus vraisemblable. L'historien doit se préoccuper des voix et des mentalités de l'époque qu'il étudie, soit ses opinions et ses points de vue dominants, Kubrick prend en exemple la vanité sociale de la fin du XVIII^e siècle britannique et la montée des échelons de la bourgeoisie et de la noblesse si importante à l'époque.

Le « récit » du film matérialise la représentation et met en place une territorialisation de l'espace qui fait que chaque personnage est « situé » dans le temps. Chacun des personnages n'est dès lors plus un personnage mais bien un « actant » du XVIII^e siècle britannique. Le temps est celui du XVIII^e siècle et les actants en font tous partie. L'espace est défini par la représentation minutieuse faisant que les actants ont une portée « réelle » et non artificielle comme c'est le cas habituellement au cinéma.

Dans un autre ordre d'idées, la narration et l'événement sont liés dans la présence du narrateur omniscient qui occupe une place importante durant tout le film. Ce narrateur (l'acteur britannique Michael Hordern), par son commentaire souvent satirique et sa propension à indiquer au spectateur ce qui va se dérouler plus après dans le film, donne une valeur spécifique au commentaire historique de Kubrick puisqu'il vient montrer que l'action qui se déroule appartient déjà au passé, donc à l'histoire. D'ailleurs, le narrateur à la troisième personne vient remplacer le « je » du roman, preuve de l'appropriation du roman de Thackeray par Kubrick dans son film. À propos, J. Hoberman du *Village Voice* mentionne : « Where the novel's originality lay in its unreliable first-person, Kubrick eliminated the hero's

voice—a not inappropriate strategy for a movie so fixated on human solitude—to make the omniscient narrator the warmest presence. »⁴⁴

Pour poursuivre dans la même veine, Kubrick mentionne que *Barry Lyndon* n'est pas un film qui repose sur la surprise mais plutôt sur le « comment » cela va se passer (au lieu de « ce » qui va se passer). Selon lui, le commentaire permet aussi de faire passer de grands faits historiques sans pour autant allonger le film de façon non-convaincante : « A voice-over spares you the cumbersome business of telling the necessary facts of the story through expository dialogue scenes which can become very tiresome and...unconvincing. »⁴⁵ L'intertitre de la fin, « They are all equal now », confirme que nous, du présent, venons d'assister à une représentation du passé et que tout acte du passé nous est révélé à rebours.

Faisons maintenant un contrepoint avec l'approche narrative à laquelle a recours Éric Rohmer dans son film *L'Anglaise et le duc*. D'un côté, elle est semblable à celle de Kubrick lorsque Rohmer indique que : « J'aime bien, comme les auteurs classiques, entraîner le spectateur à collaborer avec l'auteur, dans la mesure où il doit, plus ou moins, pressentir ce qui va se passer. »⁴⁶ Par contre, là où il y a différence avec Kubrick, c'est que Rohmer n'indique pas ce qui va se produire, il laisse plutôt au spectateur le loisir de déchiffrer le futur de sa narration. En ce sens, il est moins « autoritaire » que Kubrick qui impose au spectateur la suite des événements par son utilisation iconoclaste⁴⁷ du narrateur. Les deux approches sont astucieuses et originales tout en se rapprochant de certains styles classiques (la tragédie grecque pour Kubrick et le suspense du Hitchcock⁴⁸ de *The Birds* pour Rohmer).

⁴⁴J. Hoberman, *loc. cit.*, p. 33.

⁴⁵M. Ciment, *Kubrick*, New York, Faber and Faber, 2001, p. 170.

⁴⁶P. Blouin, S. Bouquet et C. Tesson, *loc. cit.*, p. 54.

⁴⁷Le narrateur donne la suite de la narration au spectateur avant même qu'on ne voit ce qui va se passer. Tout type de suspense est alors annihilé au profit d'une projection de l'effet historique, de l'effet tragique lié aux actants.

⁴⁸Stratégie narrative fondée sur le suspense lié à l'attente de la suite des événements (dans le cas d'Hitchcock dans son film *The Birds* (1963), comment les oiseaux vont-ils attaquer ? Dans le cas de Rohmer, comment Grace Elliott va-t-elle réagir face à ce qu'elle voit ? Quelle sera la réaction du duc d'Orléans ? etc.).

Revenons spécifiquement au film de Kubrick pour discuter de la relation entre la micro et la macro-histoire que le réalisateur impose à son film grâce à l'utilisation de ce narrateur docte. En effet, selon ses dires même, le narrateur décrivant par exemple la Guerre de Sept ans permet de contextualiser les événements et, du fait même, les crises majeures entourant la diégèse du film tout en rendant les principaux faits historiques. Du coup, Kubrick dame le pion à tous ceux qui s'opposent, comme Ian Jarvie, au cinéma historique en disant que c'est une source trop pauvre d'informations. Selon Kubrick, ce commentaire permet aussi de faire passer de grands faits historiques sans pour autant allonger le film de façon non convaincante.⁴⁹

Dans le film de Kubrick, l'utilisation d'intrigues permet au cinéaste de représenter le monde qu'il étudie grâce à une structure narrative mêlant le réel et le fictif à l'intérieur de laquelle on retrouve des événements marquants rendant un sens constitutif du passé. Le passé est alors démarqué comme une période lointaine mais précise et le soin apporté par le cinéaste à sa reconstitution du passé permet donc un retour réaliste vers ce XVIII^e siècle britannique. Le réalisateur américain est d'ailleurs reconnu pour l'originalité narrative de ses films. Le critique renommé Jonathan Rosenbaum l'a d'ailleurs placé, en 1993, dans sa liste des douze plus grands cinéastes « narratifs » vivants : « ...I've put together a list of the twelve greatest living narrative filmmakers-not so much personal favorites as individuals who...have done the most to change the way we perceive the world and are likeliest to be remembered and valued half a century from now. »⁵⁰

Penchons-nous maintenant un peu plus vers l'effet de réalisme et de vérité dans le cinéma et tout particulièrement les deux films étudiés en se concentrant maintenant sur la Déclaration du Minnesota de Werner Herzog. Herzog est l'un des grands réalisateurs allemands de la génération des années 70 (avec Wim Wenders et Rainer Werner Fassbinder).

⁴⁹M.Ciment, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁰Jonathan Rosenbaum, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 307. Voici la liste de ces douze cinéastes: Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Federico Fellini, Samuel Fuller, Jean-Luc Godard, Hou Hsiao-Hsien, **Stanley Kubrick**, Akira Kurosawa, Nagisa Oshima, Alain Resnais et Ousmane Sembene. Notons tout de même que pas moins de cinq de ces cinéastes sont décédés depuis et pas les moindres: Bresson (1999), Fellini (1993), Fuller (1997), Kubrick (1999) et Kurosawa (1998).

Son style si personnel mélange souvent le documentaire et la fiction à dessein. Parmi ses chefs-d'œuvre, citons *Aguirre: la colère de Dieu* (1972), *L'Énigme de Kaspar Hauser* (1974), *Fitzcarraldo* (1982) et *Lessons of Darkness* (1992). La Déclaration complète de Herzog est située en annexe de cette étude. Il s'agit d'un texte qu'il a rédigé en guise de protestation au Cinéma-Vérité qu'il abhorre. Il est intéressant de comparer la vision du réalisme et de l'Histoire des deux cinéastes qui nous préoccupent en rapport avec les théories de Herzog sur le cinéma-vérité. Examinons quelques uns des points de la Déclaration du cinéaste allemand en les confrontant aux films étudiés. Dans son premier point, Herzog mentionne que le cinéma-vérité ne comporte aucune vérité, qu'il n'atteint que la vérité superficielle des comptables : « By dint of declaration, the so-called Cinema Vérité is devoid of vérité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants. »⁵¹ Il s'agit sans doute de la raison pour laquelle Stanley Kubrick et Éric Rohmer ne se contentent pas d'une réalité « objective » dans leurs films mais utilisent aussi parfois des débordements oniriques⁵² afin de mesurer leur propos. En effet, un film de fiction n'est en fait qu'une œuvre qui tente de reproduire, de représenter la réalité, celle-ci ne peut être « recrée » dans son intégralité. Nous revenons ici à la citation antérieure d'Hayden White sur la réalité et la fiction.

En ce qui concerne le second point de la Déclaration, où la vérité est comparée à un système de procédures légales :

« One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail." Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.»

⁵¹Par souci de commodité, nous avons omis de référer les citations de la déclaration de Herzog qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, se retrouve à la fin du texte dans sa totalité.

⁵²Comme par exemple l'utilisation des décors « stylisés » dans *L'Anglaise et le duc* et le flash-back de la chute à cheval du fils de Barry dans *Barry Lyndon*. Nous en revenons ici à notre théorie mentionnée plus tôt, soit celle où nous évoquions la présence de la subjectivité interprétative de l'historien face à son objet.

On peut ici comparer cela au sentiment de tragédie dans les films qui nous intéressent. En effet, Herzog dit que le cinéaste qui veut coller de trop près à la réalité minimise l'effet de celle-ci en la banalisant. Il peut arriver qu'un système judiciaire se trompe de personne en rendant un jugement et condamne un innocent tout comme un réalisateur peut se tromper quand il croit que la vérité ne provient que de la volonté d'être honnête. Éric Rohmer, avec son film sur la Révolution où les décors sont ajoutés électroniquement n'est peut-être pas des plus « honnêtes » avec ses spectateurs mais il veut quand même atteindre un effet de vérité qui dépasse la simple reproduction du passé. Il s'agit plutôt d'une vérité composite où le fait de faire un film en 2001 sur les événements de la Révolution implique nécessairement un truchement qui ne veut pas dire que le film sera faux. Il sera tout simplement vrai mais d'une manière plus proche de ce qu'est un film: une œuvre d'art. Rohmer, avec son approche « techno-historique », utilise donc un « trucage » (le kinescopage) précis afin de peaufiner sa représentation. Ce trucage ne faisant pas partie des effets spéciaux du cinéma à proprement parler mais étant plutôt une forme de prise de position esthétique, technologique et représentative de la part du cinéaste. Ce n'est pas pour rien que Rohmer a attendu des années pour pouvoir travailler avec la technologie qui lui permettrait de produire une œuvre historique comme *L'Anglaise et le duc*.

Le cinquième article du texte de Herzog est sans doute l'un des plus intéressants puisqu'il se penche sur la vérité poétique qui peut être très importante dans la réalisation d'un film : « There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization. » Il développe l'idée que la vérité peut être atteinte par la stylisation et la fabrication de l'imagination. Cette vérité plus profonde, plus cérébrale que purement descriptive est atteinte par Stanley Kubrick lorsqu'il apporte ses moments de « rage » et de violence dans une trame où les émotions sont par ailleurs passablement refoulées. Lorsque Barry se rue sur Lord Bullingdon dans la salle de concert, la distanciation altière est oubliée au profit d'une construction narrative faisant brusquement entrer en jeu un sentiment absent jusque là dans le tissu du film. Un autre niveau de vérité est alors atteint. Le cinéaste déroge à sa représentation de la vérité pour en atteindre une autre. Nous pouvons même aller plus loin et dire qu'il ne s'agit plus ici de vérité, mais de véracité. Par véracité,

nous entendons ce qui est conforme à la vérité, ce qui s'y rattache, ce qui est authentique. C'est sans doute là aussi ce que Herzog veut dire par vérité poétique et stylisée. On ne parle pas ici de vérité, mais de ce qui s'y rattache.

Avant de poursuivre plus avant notre démonstration, la véracité est un élément qu'il faudrait maintenant essayer de définir. Elle est un point d'assise important à la réflexion de David Carrier. D'ailleurs, c'est ce qu'il mentionne lorsqu'il affirme: « The goal of all artwriting is to describe artworks truthfully. »⁵³ La véracité est de plus mise en parallèle avec l'objectivité. La véracité est possible, mais l'objectivité absolue, elle, ne l'est pas. C'est ce que Pierre Vaisse mentionne lorsqu'il lie l'opinion et la véracité: « ...il n'existe pas...de naïveté absolue, tout comme il n'existe pas d'objectivité absolue. »⁵⁴ Carrier, lui, donne une méthode pour atteindre la véracité. En effet, il affirme que c'est par la mise en pratique conjointe de l'analyse *diachronique*, expliquant les différents styles d'écriture à travers le temps et de l'analyse *synchronique*, expliquant les diverses interprétations à travers les années que l'on peut permettre la possibilité d'un compte rendu véridique des œuvres d'arts.⁵⁵

Revenons maintenant, après cette clarification, aux propositions de Herzog. Dans l'un de ses points les plus vindicatifs, le cinéaste allemand mentionne en sixième lieu que le réalisateur du cinéma-vérité ressemble à un touriste qui photographie des ruines anciennes de faits : « Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts. » Faut-il en déduire que tout acte de « vérité suprême » au cinéma est mauvais? Qu'un film comme *Barry Lyndon* tente trop de se rapprocher de la vérité photographique avec ses longs plans statiques et ses inspirations picturales? Que les vignettes quasi-

⁵³David Carrier, « Introduction », *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania University Press, 1991, p. 4.

⁵⁴Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *L'histoire de l'art*, no 35-36, oct. 1996, p. 6.

⁵⁵D. Carrier, *op. cit.*, p. 6. Pour être encore plus précis, Carrier affirme également que l'utilisation de conventions chez les écrivains peut permettre la véracité, car bien que les styles et les interprétations évoluent, si les conventions restent les mêmes, une cohérence dans la « subjectivité » est alors possible.

ascétiques⁵⁶ dans *L'Anglaise et le duc* sont trop « touristiques »? Il faut plutôt prendre ces films dans leur ensemble et, comme il a été mentionné plus haut, se rendre compte que leur représentation réaliste est parsemée d'illusions allégoriques qui font de ces films des exemples de richesse narrative que l'on ne retrouve peut-être pas dans des films plus linéaires. Un exemple patent de cela réside peut-être dans le recours de Stanley Kubrick à la musique de Schubert, compositeur postérieur à l'intrigue se déroulant dans *Barry Lyndon* (le trio utilisé dans le film date de 1828 alors que le film se déroule à la fin du XVIII^e siècle). Voilà une dérogation à une vérité « toute historique » qui n'empêche pas une authenticité. Selon les dires de Kubrick lui-même :

« Initially, I thought it was right to use only eighteenth-century music. But sometimes you can make ground rules for yourself which prove unnecessary and counter-productive. I think I must have listened to every LP you can buy of eighteenth-century music. One of the problems which soon became apparent is that there are no tragic love-themes in eighteenth-century music. »⁵⁷

Il a donc choisi cette pièce de Schubert pour son mélange de tragique et de romantique, faisant ainsi, pour atteindre un niveau d'authenticité plus grand, l'une de ses rares digressions de la restitution historique *exacte*. Il va ainsi dans le même sens que la doctrine de Herzog mais aussi dans le sens de Gil Bartholeyns, pour qui « la représentation du passé se *réalise* lorsqu'elle ne peut être soumise à la comparaison... »⁵⁸ Donc, des incartades à la « représentation exacte » du passé ne diminue pas pour autant l'authenticité et la réalité de cette représentation.

Enfin, dans ses dixième et onzième points, Herzog démontre son pessimisme particulier, notamment en critiquant sévèrement Katharine Hepburn! : « The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life. We ought to be grateful that the Universe out there

⁵⁶Que le critique Charles Tesson des *Cahiers du Cinéma* compare même aux films de Dreyer. Charles Tesson, « La Révolution selon Rohmer », *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, No 559, juillet-août 2001, p. 41.

⁵⁷M. Ciment, *loc. cit.*, p. 174.

⁵⁸G. Bartholeyns, « Représentation du passé au cinéma. Entre historicité et authenticité », *Diogène*, no 189, printemps 2000, p. 49.

knows no smile.”⁵⁹ On peut appliquer cela aux films que nous étudions dans ce texte. En effet, ces films discutent d'événements historiques de façon très pessimiste. On peut donc dire que la Nature (de l'être humain dans ce cas?) n'est pas très loquace. Dans *Barry Lyndon*, Barry connaît une descente aux enfers complète et irrémédiable. Les relations interpersonnelles sont extrêmement ardues (comme dans tout film de Kubrick, d'ailleurs) et tout le film a un climat inexorable de mort sous-jacente.⁶⁰ La trame de *L'Anglaise et le duc* n'est pas plus joyeuse, se déroulant en pleine Révolution française où la violence est un des moyens les plus efficaces pour progresser dans une société en pleine ébullition. L'Anglaise du titre traverse donc le film de peine et de misère et non, l'Univers ne connaît pas de sourire (dixit Werner Herzog).

2.3. Réflexion sur l'histoire par les cinéastes

Voyons maintenant quelle serait, selon les théories de l'historien Marc Ferro, la vision de l'histoire des deux cinéastes en prenant pour assise le tableau didactique construit par Ferro.⁶¹

⁵⁹En effet, « And don't you listen to the Song of Life » est une référence directe à un film de Katharine Hepburn où elle recommande à une jeune fille d'écouter la « Chanson de la vie », une sorte de recommandation à l'eau de rose que Herzog a en horreur.

⁶⁰ Pas étonnant que ce fut l'un des films préférés de Federico Fellini. Constanzo Constantini, *Conversations with Fellini*, Londres, Faber and Faber, 1995, pp. 199-200. Fellini vouait une profonde admiration à Kubrick et vice versa. Fellini trouvait que *Barry Lyndon* était un film extraordinaire (tout comme *2001*) et il enviait les cinéastes américains (comme Kubrick, Scorsese ou Coppola) qui pouvaient faire des films sans qu'ils soient forcément autobiographiques. En ce qui concerne l'ambiance de mort, disons qu'elle fait référence à l'atmosphère particulièrement glauque de passages de certains films du cinéaste de Rimini comme *8 ½* (1963), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973) ou *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).

⁶¹Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 224-225.

Tableau 2.1

Vision filmique de l'histoire selon les théories de Marc Ferro

Centres de production	Institutions	Contre-institutions	Mémoires	Analyses autonomes
From above	<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i>		<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i>	<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i>
From below				
From within	<i>Barry Lyndon</i>			
From without				

Définissons tout d'abord les catégories de Ferro. Un premier champ de division est constitué par les foyers de discours sur la société. Ferro en recoupe quatre : Les institutions et idéologies dominantes (gouvernements, État, Église, vision du monde), « Les opposants à cette vision, qui élaborent une contre-histoire ou une contre-analyse, pour autant qu'ils en ont la capacité et les moyens », ⁶² la mémoire sociale ou historique faisant survivre les œuvres d'art acceptées par la majorité, par la tradition orale et, enfin, les interprétations indépendantes qui procèdent par leur propre analyse. D'autre part, l'auteur nous offre une seconde classification des films selon la manière qu'ils ont d'aborder les problèmes sociaux et historiques. Il y a là aussi quatre méthodes : le « From Above » qui observe le pouvoir et ses instances, le « From Below » qui observe les masses (paysans, ouvriers ou pêcheurs), le « From Within » qui se produit « lorsque le narrateur s'investit dans son analyse par un mouvement d'aller retour avec l'objet de son étude » ⁶³ et, enfin, le « From Without », où les problèmes sont abordés par une construction de modèles du dehors. ⁶⁴

⁶²*Ibid.*, p. 224.

⁶³*Ibid.*

⁶⁴Des exemples de films sont placés dans l'annexe à la fin de ce mémoire. Ces exemples proviennent de Ferro lui-même.

Dans le cas de Stanley Kubrick, il semble évident, à prime abord, que son approche est celle du « From Above », donc de la vision de l'Histoire et de ses problèmes sociaux en observant le pouvoir et ses instances. Il en va de même pour le film de Rohmer. Cependant, la distinction à faire est celle-ci: Kubrick montre la « montée » sociale de Barry (suivie de sa chute) alors que dans *L'Anglaise et le duc*, Rohmer nous montre des gens de la haute société dès le début de son propos. Le but de Rohmer est de montrer une vision du passé « ...à travers des objets qu'il nous a laissés, à travers les peintures ou à travers les textes. »⁶⁵ De plus, le film de Kubrick peut aussi être vu comme une approche « From Within » avec son utilisation du narrateur qui le fait sentir toujours présent (comme si le cinéaste jouait avec ses personnages comme un marionnettiste. De ce point de vue, Kubrick a une approche semblable à celle de l'exemple de Ferro en ce qui concerne le « From Within », soit *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov : « le réalisateur explicite sa démarche en voix *off* ou discute avec sa caméra... »⁶⁶)

Toujours en se fiant au tableau de Ferro, il nous faut maintenant nous demander quel est le commentaire sur la société qui émane de chaque film. Les deux films étudiés sont à mi-chemin entre l'analyse autonome et celle qui passe par les institutions dominantes. En effet, les deux cinéastes nous présentent « leur vision » du passé, de ce qui s'est déroulé, tout en montrant également comment les dirigeants (les nobles et les aristocrates) agissaient et interagissaient. Notons cependant que ces visions sont souvent accompagnées d'observations ironiques et de déplacement de la part des cinéastes qui montrent bien le tragi-ridicule de ces « têtes pensantes » d'une époque dominée par les valeurs du bien paraître en société. On n'a qu'à penser à la manière dont Rohmer représente le Duc d'Orléans dans son film ou encore comment Kubrick nous présente la soif de pouvoir social de Redmond Barry.

Pour poursuivre dans la même veine, on peut aussi ajouter la mémoire sociale ou historique comme discours privilégié par les réalisateurs, ne serait-ce qu'à cause de leur penchant pour l'inspiration des œuvres d'art de l'époque qu'ils ont étudiées. Kubrick, avec ses tableaux prenant littéralement vie inspirés de Gainsborough ou Turner et Rohmer et ses

⁶⁵P. Blouin, S. Bouquet et C. Tesson, *loc.cit.*, p. 56.

⁶⁶M. Ferro, *loc.cit.*, p. 224. La discussion pour le cas de Vertov est un effet perceptif puisque le film est muet!

décors « peints » inspirés des toiles de De Machy ou Robert, montrent tous deux avec grand déploiement leur approche picturale de la transmutation du récit historique écrit vers le récit historique visuel. D'ailleurs, Rohmer affirme que son but était d'abord et avant tout pictural. Quant à Kubrick, il n'a cessé, tout au long de son parcours cinématographique, de rechercher un style filmique le plus purement visuel possible :

«[producers and investors] want good dialogue, tight plotting, dramatic development. What I have found is that the more completely cinematic a film is, the less interesting the screenplay becomes. Because a screenplay isn't meant to be read, it's to be realized on film. »⁶⁷

On peut donc dire que ces deux cinéastes auront cherché à reproduire l'histoire, le passé, de manière visuelle.

Les deux cinéastes brossent donc un portrait des classes dirigeantes, aristocrates et bourgeoises des époques qu'ils étudient tout en tentant de démontrer, souvent par le biais d'un commentaire acerbe, la futilité de cette démarche. Nous nous immisçons donc dans des sociétés qui vivent au jour le jour comme si chaque moment faisait partie d'un rituel solennel et prescrit à l'avance.⁶⁸ D'ailleurs, les deux réalisateurs nous offrent une vision « alternative » à celle que l'on pourrait s'attendre dans un film historique de fiction habituel. En effet, alors que l'on s'attendrait à voir la splendeur de ces régimes, ce sont plutôt les engrenages *dérégés* qui nous sont montrés. De plus, dans *L'Anglaise et le duc*, c'est la Terreur qui est au centre de la diégèse du film et non la Révolution comme telle. En effet, le cinéaste français veut insister sur la pulsion de mort de cette époque de l'histoire de France qui a été oubliée, voire répudiée par plusieurs au cours des années. Le meurtre y est installé comme un système. Les gloires de la Révolution importent alors bien peu face à l'oppressante violence de la « Grande Terreur », à ses accusations, condamnations et emprisonnements sur de factices soupçons.

⁶⁷Stanley Kubrick cité par J. Hofsess, « How I Learned To Stop Worrying and Love *Barry Lyndon* », *The New York Times*, 11 janvier 1976., p. 4. Un bon exemple de cela tient dans la scène du duel final (d'une durée de plus de dix minutes) qui, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, n'est représentée dans le scénario que par une phrase et qui, après la transformation de Kubrick, devient l'une des séquences les plus impressionnantes du cinéma moderne (dixit J. Hofsess dans le même article, p. 4.)

⁶⁸Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 224.

Dans *Barry Lyndon*, ce sont les tergiversations de la noblesse et l'obtention d'un rang social qui prennent le pas sur les conflits de la fin du XVIII^e siècle britannique. Barry est un fidèle représentant de cet « enracinement de la rivalité pour le rang, le statut et le prestige dans les convictions, les jugements de valeurs... les tensions et les jalousies exacerbées... »⁶⁹ Il représente aussi (puisqu'il *monte* et *descend* les marches de l'aristocratie à une vitesse vertigineuse) la mobilité des classes de cette époque.

Une autre manière d'aborder le film historique est celle adoptée par Gil Bartholeyns dans son article sur la représentation du passé au cinéma. Il fait ainsi la distinction entre (a) un film où l'Histoire sert de prétexte dramatique et (b) un film qui « répondra en *sus* à une intention théologique ».⁷⁰ Dans le cas qui nous préoccupe, l'effet de distanciation du passé nous inciterait, dans une première lecture, à croire qu'il n'y a pas dans ces films de « théologie »⁷¹ propre à dépasser l'histoire racontée et la diégèse. Cependant, quand on y regarde de plus près, on se rend compte que, par exemple, dans *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick (comme dans l'ensemble de sa filmographie, pensons seulement à *2001 : A Space Odyssey*) s'est évertué, par la grandeur de son propos, la surcharge de son cadre, à nous offrir un film examinant « le détail et la sensibilité esthétique de « l'Âge de la Raison » »⁷² afin de passer « au dessus de la « simple » reconstitution historique par la liaison intentionnelle qui permet à une époque révolue de trouver un point de fuite d'ordre spirituel et idéologique, ou à tout le moins, d'y tendre. »⁷³

Le passé dans *Barry Lyndon* n'est « récupérable que lors de sa disparition perpétuée dans l'abondance polysémique de l'image. »⁷⁴ Nous pouvons donc affirmer que le film de Kubrick, malgré ses airs ironiques, propose un profond questionnement sur le genre humain, donc fait aussi partie de la seconde catégorie de Bartholeyns, car il s'inspire de l'Histoire pour faire un constat sur l'humain et la perte de son humanité, de ses sentiments, dans un

⁶⁹Norbert Élias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, p. 53.

⁷⁰G. Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 42.

⁷¹Par théologie, nous entendons ici une recherche idéologique spirituelle de la part des cinéastes, en d'autres termes, la quête d'une rigueur qui dépasse la simple reconstitution historique et qui va au plus profond de l'époque visée.

⁷²Lara Fitzgerald et Christopher James Keep, *loc. cit.*, p. 29.

⁷³G. Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 42.

⁷⁴L. Fitzgerald et C. J. Keep, *loc. cit.*, p. 29.

monde aristocratique fondé sur l'apparat plutôt que sur l'être. C'est ce qui rend le film, bien plus que sa reconstitution exacte et « parfaite » du passé, un film *authentique*. Comme le dit Gil Bartholeyns lui-même : « L'*authenticité* n'a aucune parenté avec l'exactitude historique...Elle doit plutôt être entendue comme la qualité de ce qui exprime une vérité profonde sur l'homme. »⁷⁵

2.4. L'historicité-cinéma et l'esthétique

Nous pouvons ainsi en déduire que le film de Kubrick rejoint paradoxalement la formule de Jacques Rancière selon laquelle le cinéma peut atteindre l'historicité par l'esthétique.⁷⁶ Selon le penseur, l'esthétique est : « le concept spécifique d'un régime de pensée des arts qui s'est imposé au détriment d'un autre concept...la poétique. »⁷⁷ La poétique qui, selon lui, a été erronément utilisée comme source d'inspiration du cinéma « parlant » s'approchant ainsi trop du théâtre.

D'un autre côté, l'esthétique représente l'art comme étant toujours plus que de l'art. Kubrick (et Rohmer aussi par sa propension à puiser ses ressources créatrices dans les films muets) se rapproche ainsi plus d'un cinéma du « visuel » où l'art du cinématographe se voit dénué de tout artifice (voir note 65 à cet effet). Dans cette optique, la caméra est l'œil mécanique, véridique, impartial et sans présupposé qui scrute sans hésitation ce qui se déroule devant elle.⁷⁸ Toujours selon Rancière, pour la caméra, voir et écrire ont la même signification. Elle est un témoin sans conscience et sans vénalité. Elle peut donc montrer toutes les vénalités de ce qui se produit devant elle puisqu'elle n'a pas de préjugés. Le cinéma serait alors un agent mitoyen entre la science et l'art, entre la pensée et les sensations : « L'oeil de la machine...transcrit directement les mouvements de la pensée. L'énergie électrique de la matière y rencontre l'énergie nerveuse de l'esprit. »⁷⁹

⁷⁵G. Bartholeyns, *loc. cit.*, p. 46.

⁷⁶Jacques Rancière, *loc. cit.*, p. 54.

⁷⁷*Ibid.*

⁷⁸*Ibid.*, p. 51. Il est à noter que le nom italien pour caméra est « machina ».

⁷⁹*Ibid.*

Rancière poursuit. Ce cinéma est celui des premiers temps, de ses débuts en 1895 à l'arrivée du parlant. Il a été théorisé par les Russes (Dziga Vertov, Sergei M. Eisenstein) et les Français (Jean Epstein, Louis Delluc) avant d'être peu à peu oublié si ce n'est que par quelques irréductibles dont Jean-Luc Godard, Robert Bresson ou encore Stanley Kubrick.⁸⁰ Faire du cinéma avant tout visuel, voilà ce qui a été perdu avec l'arrivée du parlant, donc de la poétique. C'est l'esthétique qui a été perdue. L'esthétique qui a été pensée durant tout le XIX^e siècle et dont le cinéma muet fut le porte-étendard au XX^e siècle. Le cinéma était un art proprement esthétique, immatériel, même spirituel. Il répondait à la « demande » de plusieurs penseurs du XIX^e siècle (comme Schelling ou les saint-simoniens) qui attendaient un art qui allierait la mécanique scientifique et l'esprit communautaire. Le cinéma fut cet art « esthétique ». C'est ce lien au communautarisme, à la pensée et au sensible qui fait l'historicité du cinéma :

L'historicité-cinéma, c'est proprement le devenir effectif d'une idée de siècle. Le cinéma est l'idée de l'art qui a été portée par tout un siècle, il est l'art du XX^e siècle pensé par le XIX^e siècle : prédéterminé par les catégories de la pensée esthétique, mais aussi par l'idée du « siècle », par l'idée de la religion sécularisée que des catégories ont élaborée comme idée du lien communautaire.⁸¹

Il faut cependant bien dire que le cinéma purement esthétique n'a jamais existé car même le cinéma muet utilisait des intertitres (Murnau fut par contre sans doute celui qui poussa le plus loin l'esthétisme du cinéma dans ses derniers films comme *Sunrise* (1927) par sa propension à utiliser le moins d'intertitres possible), donc du verbal, du texte. Même les films de Kubrick, de Rohmer, de Godard ou de Bresson utilisent des procédés poétiques. Il n'en reste pas moins que c'est un travail d'aboutissement, de mise en force du langage visuel qui est à l'œuvre dans ces films. Et comme le dit si bien Jacques Rancière à propos d'un autre battant du cinéma « visuel » (et qui lui a vécu les deux périodes, le muet et le parlant), Fritz Lang :

⁸⁰Chacun à leur façon, il va sans dire. De plus, on peut plutôt dire que ces théorisations se sont développées vers 1914-15 jusqu'à 1927, puisque le cinéma des débuts était plutôt un divertissement qui voulait que les spectateurs éprouvent des sensations fortes (pensons seulement à *L'Arrivée en gare du train de la Ciotat*) et non des « méditations spirituelles ».

⁸¹J. Rancière, *loc. cit.*, p. 57.

Le mode esthétique de l'art et de la pensée n'a précisément jamais, dans ses œuvres, la pureté de ses manifestes. Il ne s'agit pas là de la différence du réel et de l'utopie. Le mode esthétique de l'art est constitutivement voué à mettre en scène sa contradiction. Et le cinéma, art esthétique par excellence, tient de là sa puissance d'historialité et d'historisation.⁸²

Si l'on prend pour exemple les deux films étudiés dans ce mémoire, on peut y retrouver l'intérêt des deux cinéastes à « recréer » un monde (comme il a été dit plus haut à l'appui des théories de Bartholeyns) où la nature humaine est explorée au microscope, où la communauté des aristocrates du XVIII^e siècle est scrutée à la loupe. Les cinéastes privilégient aussi l'esthétique, ayant un penchant pour l'explication historisante à l'aide de moyens visuels (les peintures d'époque, par exemple).

⁸²*Ibid.*, p. 60.

CHAPITRE III

REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE PAR LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Après avoir analysé le rapport entre l'histoire et le cinéma à travers le prisme des deux films qui sont à l'étude, il nous faut maintenant regarder du côté de la matière même du cinéma, soit son langage. Un peu comme le *linguistic turn* se targue de vouloir comprendre l'histoire à travers le langage écrit et l'analyse textuelle, nous allons tenter de comprendre l'histoire au cinéma en analysant son langage.

3.1. La notion d'auteur

Attardons-nous maintenant à la notion d'auteur d'un point de vue historique en nous concentrant tout particulièrement sur les théories pionnières de Roland Barthes. En prenant l'exemple des deux réalisateurs choisis, il sera question dans les prochains paragraphes de la manière dont ils sont devenus des auteurs après avoir assimilé les textes d'autres. Stanley Kubrick, pour un, s'est inspiré du roman de W.M. Thackeray pour son film alors que Éric Rohmer s'est attardé aux mémoires de Grace Elliott. Kubrick est d'abord devenu lecteur avant de s'approprier le texte de Thackeray pour faire sienne la diégèse du film, ajoutant ou soustrayant des parties narratives à sa trame (tel que le duel final). Il a en quelque sorte « intégré » l'oeuvre de Thackeray. Si l'exercice n'est pas aussi spectaculaire chez Rohmer, il va toutefois dans le même sens, puisque celui-ci a aussi ajouté ou supprimé des éléments du texte d'Elliott (comme le rajout du fait qu'elle ait hébergé des fédérés, preuve de l'interprétation opérée aussi par Rohmer dans sa transmutation vers l'écran).

Selon Roland Barthes, « la naissance du lecteur doit se payer par la mort de l'auteur »¹. Il inverse donc la notion généralement admise à son époque qui dit que l'auteur d'un texte en est le maître absolu. Dans la perspective structuraliste de Barthes, « le langage connaît un « sujet », non une « personne »... »² L'action de composer tel ou tel texte se fait toujours avec un code appelé l'alphabet, un code neutre qui fait de l'auteur d'un texte le vecteur de ce qu'il écrit et non plus celui qui en est le précurseur. Un texte écrit devient ainsi un espace à dimensions multiples dont ni l'une ou ni l'autre n'est originelle. L'alphabet est utilisé par tous et chacun, ce qui fait que l'auteur ne devient, lorsqu'il a écrit un texte, que celui qui en est le porteur puisque tous peuvent le répéter alors qu'on pourrait difficilement faire la même opération dans le cas du cinéma (où les outils de langage sont beaucoup plus complexes³).

On peut faire un parallèle avec le monde de l'image et du cinéma. Si celui qui écrit un texte, selon Roland Barthes, en se servant de l'alphabet et du reste des codes de l'écriture voit son rôle d'auteur déplacé, on peut tout autant dire que l'auteur d'images est un auteur à part entière car il construit ce qu'il veut voir (et que l'on voit) à l'intérieur de son cadre. Bien sûr, cette perspective est quelque peu limitée mais elle sert la démonstration du présent mémoire.

Stanley Kubrick qui s'inspire de Thackeray pour l'écriture de son scénario de *Barry Lyndon*, ne devient peut-être pas, selon cette théorie, auteur lors de l'écriture même de ce scénario, mais lorsqu'il commence à filmer sa vision de celui-ci, lorsqu'il place sa caméra à un endroit et pas à un autre, il devient forcément l'auteur. Bien sûr, l'image est elle aussi formée par certains codes, mais ce sont des codes qui ne sont pas de la même nature que ceux de l'écriture. En effet, l'image permet une *représentation* que l'écriture ne peut apporter : « ...écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de

¹Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 67.

²*Ibid.*, p. 63.

³Prenons ici le cas du remake de *Psycho* d'Alfred Hitchcock par Gus Van Sant (1998), un remake identique plan par plan. Le cinéaste américain n'a pu recréer l'œuvre originale même en la copiant point par point alors qu'il aurait pu copier intégralement le scénario du film sans problème.

représentation, de « peinture », mais bien...un performatif. »⁴ Il est à noter que Barthes utilise des références aussi bien « picturales » (peinture) que « sonores » (enregistrement) pour bien faire comprendre sa théorie. Nous avons là les deux pierres d'assises du cinéma, l'image et le son.

Pour reprendre le terme de Barthes, si l'écriture n'est plus qu'un « performatif », qu'en est-il de l'image? Dans *Barry Lyndon* et dans *l'Anglaise et le Duc*, il y a bien sûr ce que l'on pourrait appeler une *performance* de l'image mais cette performance est liée à la volonté du réalisateur. Dans ses longs plans fixes et stylisés, Kubrick propose une représentation du passé comme il avait été rarement montré jusqu'alors, mais il le fait en concordance avec ce qu'il veut montrer. Il y a une *pensée* dans l'acte de filmer qui fait que contrairement à l'écriture, l'image arrive toujours après la représentation que veut en faire le cinéaste. Dans le cas de l'écriture, « il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*. »⁵ En fin de compte, le but de cet exposé n'est pas de dire que l'auteur d'images est supérieur à l'auteur de mots mais bien qu'il agit (ou doit agir) de manière beaucoup plus circonscrite car il doit réduire le monde qui l'entoure à un cadre donné (celui de la caméra), donc faire des choix draconiens que l'écrivain n'a pas à faire puisque son canevas est celui de la vie sans limite et imaginaire. Celui qui compose un texte « pense » bien sûr à ce qu'il écrit mais il laisse au lecteur le choix de se représenter l'action écrite, car malgré une description des plus minutieuses de l'environnement qu'il imagine en écrivant, l'auteur de mots ne pourra jamais complètement décrire le monde. Il pourra offrir une description détaillée mais devra nécessairement « oublier » certains détails superflus. Il ne décrira peut-être pas le drapeau ou le mur qui apparaît au loin dans sa description « imaginée ». En revanche, le cinéaste, lorsqu'il place son cadre à cinq mètres de l'acteur, décide de ce qu'il y aura à l'écran et ce, de manière intentionnelle ou non. S'il cadre à six mètres et non à cinq, un drapeau ou un mur peut apparaître. Il s'agit de la nature même du cinéma, monde de l'image et non de « l'imaginaire ». Cela ne veut pas dire, cependant, qu'il ne peut y avoir relation entre l'image et le spectateur, qu'il ne peut y avoir de manifestation de l'imaginaire dans le visionnement d'un film.

⁴R.Barthes, *op. cit.*, p. 64.

⁵*Ibid.*

L'image apparaît et laisse moins place à l'imagination. Le costume de Barry (et Barry lui-même) « existe », n'a pas besoin d'être décrit tout comme tous les autres costumes dans *Barry Lyndon* ou dans *L'Anglaise et le duc*. Contrairement à l'adage commun qui veut que l'écriture soit supérieure à l'image pour sa place donnée à l'imaginaire (ce qui est vrai dans un certain sens), nous pouvons argumenter qu'en ce qui concerne l'acte de filmer (comme le dit Alexandre Astruc dans sa théorie de la caméra-stylo que nous verrons plus loin⁶), la notion d'auteur prend ici une part plus complexe et « concrète ». La vérité (ou les vérités) ainsi véhiculée par les médias visuels sont certes *différentes*, mais n'entrent pas nécessairement en conflit avec la vérité (ou les vérités) véhiculée par les mots et l'écrit.⁷

De plus, nous pouvons aussi inclure dans cette diachronie, entre les modes d'expression visuels et écrits, le rôle du spectateur et du lecteur. En effet, alors que le lecteur d'un texte doit se « représenter » mentalement ce qu'il lit, le spectateur ne peut se faire une image propre car elle lui est imposée par le réalisateur.

Pour conclure ce sujet, disons que Stanley Kubrick et Éric Rohmer sont deux cinéastes qui ont su tout au long de leur carrière « adapter » les œuvres littéraires dont ils se sont inspirés en les transgressant et en faisant de cette transgression du fait « littéraire » une œuvre visuelle et personnelle. En ce sens, ils ont suivi le chemin d'autres cinéastes comme Robert Bresson et ses traitements singuliers d'œuvres de Dostoïevski ou Bernanos, Luis Bunuel ou encore Carl Th. Dreyer.

3.2: Théories sur l'auteur au cinéma

Il faut maintenant approfondir la notion d'auteur au cinéma, un concept parfois un peu trouble. Depuis ses débuts, le septième art a eu à traiter la notion d'auteur comme une manière de légitimation par rapport aux autres formes d'art. Cette théorie a dès le début mis en relief le travail du CINÉASTE, le plaçant au centre de tout. Selon ce point de vue, le

⁶Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 83.

⁷Robert A. Rosenstone, "History in Images/History in Words: Reflections on the possibility of really putting history onto film", *American Historical Review*, vol. 93, no 5, pp. 1184-1185.

cinéaste était celui par qui le film « existait », le film ainsi compris était bien davantage qu'une marchandise dédiée à la consommation de masse et concoctée par les producteurs.

Les premières théories sur le « culte de l'auteur-réalisateur » ont été établies par des cinéastes. En effet, dès les années 20, Dziga Vertov et ses conceptions comparant la caméra à l'œil, Sergei Eisenstein et ses doctrines sur le montage puis plus tard, Alexandre Astruc et son essai de 1948 sur la caméra-stylo⁸, ont été les précurseurs de ces postulats voulant démontrer la puissance créatrice du metteur en scène au cinéma. Pour Astruc, le cinéma devenait un modèle d'expression semblable à la peinture et à la littérature. Le cinéaste pouvait et devait dire « je » comme un poète ou un romancier. L'acte de filmer était valorisé, le cinéaste n'étant plus le faire-valoir du producteur ou du scénariste, mais un artiste étant capable de création. On peut donc voir dans les théories d'Astruc une prescience de ce qui allait se produire plus tard aux États-Unis (avec les « auteurs » Ford, Hawks ou Hitchcock travaillant dans un système hollywoodien centré sur les producteurs et les scénaristes mais trouvant une façon de réaliser des films selon leurs styles personnels), mais aussi une manière de rendre le cinéma égal aux autres arts.

Par la suite, c'est la Nouvelle Vague et ses critiques incendiaires du cinéma de la « tradition de la qualité »⁹ qui vont totalement chambouler la notion d'auteur cinématographique. Travaillant aux *Cahiers du cinéma*, certains jeunes critiques (dont Éric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et François Truffaut) vont donc repositionner le terme d'auteur cinématographique vers une forme d'engagement *personnel* de la part de celui qui faisait le film, vers une sorte de cinéma étant fait pour tous les types de spectateurs (en particulier le prolétariat) et non plus uniquement pour les petits bourgeois. On pouvait d'ailleurs sentir de leur part un attrait pour un certain marxisme.¹⁰ Pour la Nouvelle Vague, le

⁸Robert Stam, *op. cit.*, p. 83.

⁹Forme de cinéma de l'après-guerre français où les cinéastes n'étaient en fin de compte que des « faiseurs » qui adaptaient le plus fidèlement possible des œuvres littéraires du répertoire et qui se fondaient dans l'académisme archaïque et l'anonymat face aux scénaristes. François Truffaut a d'ailleurs déjà traité ce cinéma de « cinéma de papa ».

¹⁰Chose qui allait surtout se confirmer chez un Jean-Luc Godard, par exemple, surtout dans sa phase « anti-narrative » des années 70 (projet Dziga Vertov) mais aussi dans ses œuvres des années 60 (*Made in U.S.A.*, *Pierrot le fou*, *La Chinoise*, *Week-end*, entre autres). L'attrait pour le marxisme et le

film allait se construire au centre de la personnalité du metteur en scène. Le talent allait, selon eux, se matérialiser, quoi qu'il arrive. Tout cela a mené à ce que l'on a appelé la « politique des auteurs ».¹¹

La grande originalité des critiques de la Nouvelle Vague fut de prendre en compte la qualité d'auteur de certains cinéastes évoluant dans le « système » américain. En effet, des réalisateurs comme Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray ou encore Vicente Minnelli ont été portés aux nues alors qu'ils étaient auparavant dénigrés parce qu'ils travaillaient dans un diagramme américain où le producteur (tel David O. Selznick) et le scénariste dominaient. Les cinéastes n'étaient plus obligés d'être les initiateurs de projets pour être reconnus comme auteurs, maintenant leur style et leur personnalité : la manière de filmer importait.¹² L'authenticité singulière était reine. D'ailleurs, comme l'a déjà dit Jean-Luc Godard, « nous sommes toujours seuls, que ce soit en studio ou devant la page blanche. »¹³ Donc, c'est la vision du réalisateur qui importe et importe seule.¹⁴

3.3 : Utilisation du langage cinématographique

Il convient maintenant de tenter, à l'aide de descriptions détaillées de séquences¹⁵ illustratives, de comprendre comment la réception par le spectateur peut influencer sur la représentation historique donnée dans les deux films choisis et comment, par ces choix de langage, Stanley Kubrick et Éric Rohmer peuvent être considérés comme des auteurs, des historiens.

communisme a d'ailleurs été prépondérant dans la révolte de mai 68, les jeunes Français (dont les cinéastes de la Nouvelle Vague) voulant une société plus égalitaire et moins embourgeoisée.

¹¹Appellation d'André Bazin accolée par la suite aux théories de la Nouvelle Vague, surtout lorsque ces critiques des *Cahiers* ont commencé à réaliser des films eux-mêmes.

¹²En effet, des films comme *The Searchers* (1956) de John Ford ou *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock peuvent être considérés comme des « films d'auteurs » bien que les réalisateurs ne soient *que* (sic) réalisateurs.

¹³R.Stam, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴À l'opposé de cette vision se trouve la proposition de l'auteur-incarné. Selon cette théorie, le travail d'auteur se trouve réparti sur l'ensemble des artisans du cinéma (son, caméra, montage, etc.)

¹⁵Une séquence est une suite de plans qui se situe à l'intérieur d'un plus grand ensemble (un ensemble de séquences) que l'on appelle scène.

Débutons par *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. Quelques scènes bien particulières du film ont été retenues pour décrire les stratégies de représentation cinématographique de l'histoire. Tout d'abord, la scène de jeu à la bougie et celle de l'étreinte nocturne entre Lady Lyndon et Redmond Barry. Nous allons voir comment ces deux scènes démontrent, par l'utilisation de l'éclairage, du montage, des couleurs et de la musique de la part du réalisateur Stanley Kubrick, que l'histoire peut être représentée de façon évocatrice tout en faisant avancer la compréhension des rouages du passé.

Dans un autre ordre d'idées, nous allons aussi décrire deux scènes qui sont nettement différentes de celles mentionnées plus haut, soit celle où Lord Bullingdon (en colère face à son beau-père) en vient à se battre avec Barry Lyndon dans une salle de concert (après l'excès de colère soudain de ce dernier) et celle du duel final, véritable tour de force de suspense cinématographique dans un film où la tension est réduite au possible.

En ce qui concerne l'autre film traité dans ce texte, *L'Anglaise et le duc*, nous allons nous concentrer sur deux scènes, soit celle de la présence de l'Anglaise en plein conflit le 10 août 1792 et celle de la marche de l'Anglaise dans la rue en pleine Terreur le 3 septembre 1792. Nous allons également discuter de la manière dont Rohmer s'y est pris pour représenter l'histoire de la Terreur.

3.3.1 : Théories

Le but de ces analyses est de comprendre comment se représente l'histoire à travers le langage cinématographique par l'examen de quelques séquences. Il ne s'agit pas ici de proposer un modèle d'analyse cinématographique complet et universel. Dans notre optique, un film demeure un tout, il se comprend à la fois par son langage et par son contenu représenté.

3.3.2 : Description des scènes dans *Barry Lyndon*

Débutons par la description des quatre scènes du film *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick. Nous allons donc ici essayer de cerner l'efficacité de la représentation cinématographique dans ces scènes et les raisons de cette efficacité. Certains éléments du langage cinématographique, comme le montage, la lumière, les couleurs, la musique et la prestance (position dans l'action, manière de se tenir) même des personnages seront étudiés.

3.3.2.1 : Jeu à la bougie

La première des scènes est celle où Barry, récemment devenu partenaire du chevalier de Balibari dans ses soirées de jeux de hasard, découvre les particularités de la société aristocratique de l'Europe du XVIII^e siècle. Cette scène (et son addendum, dont nous allons discuter plus loin) comporte 32 plans. Ce qui est le plus remarquable de cette scène est l'utilisation de l'éclairage naturel à la bougie. La lentille optique utilisée pour ces scènes à la bougie est aussi différente par rapport aux techniques cinématographiques habituelles. En effet, les lentilles Zeiss (utilisées sur la Lune par la NASA) ont été « réquisitionnées » par Kubrick lui-même dans l'optique bien précis de ces prises de vue. Kubrick, et son chef opérateur John Alcott voulaient donc apporter un sens de « jamais vu » à la prestance visuelle du film, un peu comme si on pouvait retourner dans le temps et « regarder » (et non filmer) une table de jeu de l'époque. Même si la scène est faiblement éclairée et si l'ensemble de la scène paraît sombre dans des teintes ocres, parfois brunes, l'image est quand même claire et tout à fait révélatrice des actions des personnages qui nous sont proposées. Le fait de n'utiliser que l'éclairage à la bougie contribue à rendre le réalisme historique vibrant car il « soustrait » la présence du cinématographe dans l'action. L'artifice du cinéma, l'éclairage artificiel d'un plateau de cinéma est annulé, rendant la réalité visuelle plus palpable.

Concentrons nous maintenant sur l'intérieur de la scène comme tel. Elle débute par un plan éloigné en extérieur du château où se déroule la partie de cartes. Puis, les 21 plans suivants se succèdent et viennent montrer la tricherie de Barry et du chevalier dans leurs jeux de « hasard ». Les 10 plans qui suivent servent en quelque sorte d'addendum puisqu'il s'agit

d'un duel à l'épée où la dextérité de Barry lui permet de recevoir l'argent qu'il a acquis de manière malhonnête.

La séquence qui se passe à l'intérieur de la salle de jeu est accompagnée d'une musique (*Cavatina Vocal*) toute à la fois enivrante (l'ivresse du jeu !) et altière (l'altérité de l'époque avec ses manières et ses routines « composées » de comportement en société : on croit assister à un ballet tellement tout est chorégraphié). On peut d'ailleurs le constater lorsque l'on voit le joueur qui s'oppose à Barry et au chevalier dans le plan 7, plan qui sera répété lors des plans 9, 11, 13, 15, 18 et 20. Poudré à l'extrême et « accompagné » par deux demoiselles de compagnie, il s'exprime de façon très circonstanciée comme s'il se faisait une représentation permanente de lui-même. Prenons ici l'exemple de la manière avec laquelle il prononce « Je suis fatigué »¹⁶ à la fin du jeu où il vient de perdre une large somme. Il ressemble ici au roi Charles II : "I saw this evening such a sceane of profuse gaming, and luxurious dallying & prophaneness, the King in the middst of his 3 concubines, as I had never before...the King, sitting & toying with his concubines...it was a sceane of utmost vanity..."¹⁷

De l'autre côté de la table, le chevalier et Barry sont présentés de côté dans le plan 4 (contrairement au joueur présenté de face) et ressemblent à des joueurs de poker qui ne laissent entrevoir aucune émotion. Le plan sera lui aussi répété dans les plans 6, 8, 10, 12, 14, 17, 19 et 21. Cette séquence est ni plus ni moins, du moins dans sa majeure partie, qu'un champ contre champ où le jeu de cartes est le point de mire. Notons tout de même le relâchement de ce rythme de la part de Kubrick lors de l'insert¹⁸ sur la carte (le quatre de trèfle) sortie de la manche du chevalier lors du plan 16. La signification de cette séquence peut donc être résumée à ce seul insert : la tricherie. Le plan 22 conclut cette séquence alors que le joueur est contraint par Barry de signer un papier signifiant qu'il doit acquitter sa dette.

¹⁶En français dans la version originale du film, preuve qu'il s'agit sans doute d'un joueur français.

¹⁷John Evelyn cité par James E. Evans, « A sceane of uttmost vanity : The Spectacle of Gambling in Late Stuart Culture », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 31 (2002), p. 2.

¹⁸Un insert est un très gros plan sur un objet ou une partie corporelle d'un personnage qui prend, grâce à ce plan très rapproché, un sens nouveau ou accentué.

Pour bien comprendre la représentation de cette scène par Stanley Kubrick, nous allons faire un bref retour sur le problème historique que fut le jeu au XVIII^e siècle. En effet, il y eut autant de méfiance que d'encouragements en ce qui concerne les jeux de hasard. Il y a eu une « épidémie destructive de jeu »¹⁹ en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. Cette épidémie a eu des effets néfastes, selon certains penseurs et politiciens moralistes de l'époque : « To the eighteenth-century beholder, gambling was a hydra that threatened faith, trade, government and the home. »²⁰ Le jeu peut aussi avoir contribué à la déstabilisation de ces catégories où toutes les relations économiques, sociales et politiques seraient perverties par les demandes anti-sociales et les plaisirs du jeu mais il était aussi un vecteur symbolique des peurs et des insécurités de l'époque et de ses contemporains. Mais aux critiques morales qui condamnent le jeu sans nuance, l'État et la haute société anglaise répondent par une tolérance et une pratique complètement différentes. Car aux *jeux de hasard*, on oppose les *jeux de commerce*, au sens de *sociabilité*, qui ont fait appel à l'intelligence du joueur, et non plus au seul hasard. Si le brelan et les jeux de dés sont affaires de peuple, le trente et un, le trictrac ou le whist sont affaires de salons et d'élites. Le jeu, et la négligence avec laquelle l'argent se perd et se gagne, constituent à l'époque le signe même de l'insouciance aristocratique. Kubrick ne représente pas un vice, mais bien un art de vivre.

Les 10 plans qui suivent nous montrent le duel entre ce joueur et Barry, duel remporté par ce dernier. En plus de nous montrer la virtuosité technique du réalisateur, cette séquence sert à montrer comment les comptes étaient *illégalement* réglés à cette époque. Une dette de jeu pouvait être payée lors d'un duel. Si le joueur avait remporté le duel, sa dette aurait été effacée. Cependant, puisque c'est Barry qui l'emporte, la dette doit être payée par le joueur.

Le narrateur omniscient du film (Michael Hordern) nous informe, avant la fin du duel d'ailleurs, que Barry se fait un malin plaisir de voir à ce que toutes les dettes de ses adversaires de jeu soient payées. On peut donc voir ici les deux indices de la montée sociale si rapide de Barry, la représentation de l'efficacité et de la malhonnêteté. D'ailleurs, régler

¹⁹Justine Crump, « The Perils of Play : Eighteenth-century ideas about gambling », *Séminaire en histoire et économie*, King's College, University of Cambridge (5 novembre 2003), p. 4.

²⁰*Ibid.*, p. 26.

ses dettes de jeu par le biais d'un duel était illégal et pouvait entraîner la saisie de tous les biens et un emprisonnement de deux ans.²¹ Les indices, que l'on peut qualifier d'unités relationnelles, nous montrent sans équivoque la fourberie de Barry. Son unique but est celui de l'égoïsme, de la soif du pouvoir social. C'est par l'addition de ces indices que le spectateur qui regarde le film *Barry Lyndon* peut finir par mettre en relation les significations mentionnées plus haut. Donc, les unités relationnelles que sont le jeu et le duel nous informent sur la stratégie employée par Barry pour améliorer son sort dans la société aristocratique britannique du XVIII^e siècle. Cela fait donc partie de la représentation historique de Kubrick.

3.3.2.2 : La rencontre entre Lady Lyndon et Barry Lyndon

Passons maintenant à la seconde scène analysée, soit celle de la rencontre entre Barry et Lady Lyndon. Elle suit presque immédiatement la scène de jeu à la bougie et se tient d'ailleurs lors d'une autre de ces séances. La scène comporte 19 plans, des plans de plus longue durée en moyenne que ceux de la scène précédente. Une atmosphère de froide langueur s'y dégage. L'éclairage naturel à la bougie est là aussi utilisé et la musique (un trio pour piano de Schubert²²) rend bien le tragique et le romantique de la scène. Elle en devient presque obsédante et démontre comment la passion entre ces deux êtres prend naissance (bien que, une fois de plus, nous soyons en présence d'une passion très froide, mais nous y reviendrons).

Les trois premiers plans de la scène ne se situent pas dans la salle de jeu mais dans la cour du château. Le premier plan est, selon nous, peut-être le plan le plus important de tout le film. En effet, il débute par un travelling vers la droite montrant toute la richesse de la cour. Nous voyons Barry et le chevalier assis à une table, puis, dans un zoom si caractéristique de Kubrick, nous apercevons Lady Lyndon et son mari, Sir Charles Lyndon, représentant du

²¹Andrew Steinmetz, *The Gaming Table : Its Votaries and Victims*, Montclair, Patterson Smith, 1969, vol. 1, p. 256.

²²On peut voir là un anachronisme, puisque Schubert fut un compositeur du XIX^e siècle. Voir la citation de Kubrick là-dessus (Michel Ciment, *Kubrick*, New York, Faber and Faber, 2001, p. 174.) dans la première partie du mémoire.

trône britannique à travers toute l'Europe de même que le Révérend Runt et le jeune Lord Bullingdon, le fils de Lady Lyndon. Le narrateur nous explique de manière formelle et détachée la biographie de chacun. Ce seul plan nous invite à la suite de tout le film, à sa seconde partie. De la première partie qui était un pur film d'aventures, nous passons à la dernière, faite de moments de tragédie romantique. L'utilisation du zoom accentue la sévérité du bond que nous effectuons. Nous pouvons dire que ce plan opère de manière semblable à celui du lancer de l'os par le primate au début de *2001 : A Space Odyssey*, lequel se transforme ensuite en vaisseau spatial. Entre le plan 1 et le plan 3, il y a une coupe vers le visage de Barry (plan 2), nous montrant bien l'emprise de Lady Lyndon (ou de son rang social) sur celui-ci dans la suite des événements. De ce point de vue, nous pouvons prendre ce long plan en travelling et le désigner comme une unité relationnelle.²³ C'est sans doute l'une des grandes raisons de son importance capitale pour la diégèse du film.

À partir du plan 4, nous nous retrouvons (peut-être) dans la même salle de jeu que lors de la scène précédente. Barry et le chevalier de Balibari (vu pour la dernière fois du film²⁴) (plan 5) font face à Lady Lyndon et au Révérend Runt (plan 6, repris dans les plans 8, 10 et 15). Le chevalier est vite oublié par le cadre qui se concentre sur Barry en gros plan fixant béatement Lady Lyndon (plans 7, 9, 11, 13, 16). Il y a là aussi un travail de champ contre champ entre Lady Lyndon et Barry, une sorte d'hypnose du regard entre les deux protagonistes et ce, sans qu'aucun mot ne soit prononcé. Les plans 12 et 14 montrent même Lady Lyndon en gros plan à son tour. Dans le plan 15, Lady Lyndon s'excuse pour aller prendre l'air. Ceci est presque un message codé²⁵ pour Barry qui ne change pourtant pas son regard perdu dans le plan 16. Dans le plan 17, on peut voir Lady Lyndon marcher vers l'extérieur. Le cadre se resserre sur elle dans le plan 18 où on la voit de côté et où l'on voit Barry s'approcher.

²³Par unité relationnelle, nous entendons que ce plan relie les deux parties que nous venons d'énumérer, qu'il sert en quelque sorte d'embranchement entre les deux.

²⁴Peut-on voir là une sorte de « libération » de Barry envers son mentor? Le chevalier laisse la place à Lady Lyndon mais laisse aussi tout le contrôle qu'il pouvait avoir sur Barry. Sans personne pour le guider (même sa mère s'avère mauvaise conseillère), Barry va bientôt sombrer.

²⁵L'échange de regard et l'attirance entre les deux personnages sont déjà palpables avant même leur étreinte.

L'un des plans les plus longs du film (une minute, trois secondes), le plan 19 voit Barry s'avancer vers Lady Lyndon, l'étreindre et l'embrasser en douceur, toujours sur la musique obsédante de Schubert. Pourtant, on ne sent aucun érotisme sous-jacent. L'étreinte est elle aussi chorégraphiée, comme si dans ce monde hautement sophistiqué de l'Europe du XVIII^e siècle, la rencontre « charnelle » entre un homme et une femme ne se devait qu'être une formalité impliquant des modalités financières, sociales, économiques et politiques par la suite. Ce plan est de la plus grande importance pour le reste du film. Il scelle en effet l'issue de l'histoire, des déchirements de Barry après sa rencontre avec Lady Lyndon.

D'un point de vue historique, il s'agissait d'un monde où la spontanéité et l'impulsivité se rétrécissaient au profit d'une grande distanciation des passions, d'un attrait pour l'amour romantique, amour se définissant par des autocontraintes et les bonnes manières.²⁶ Le narrateur vient d'ailleurs dire dans le plan suivant (autre scène) d'une manière on ne peut plus ironique, qu'il n'aura fallu que six heures pour que Barry et Lady Lyndon fussent amoureux (sic) l'un de l'autre. Cette époque historique marque donc « la transition de l'affectivité simple et directe à l'affectivité compliquée et composite... »²⁷

L'élément le plus marquant de cette scène est certes l'utilisation de la musique et uniquement de la musique. En effet, la scène se déroule comme dans un film muet. Kubrick avait d'ailleurs des ambitions, dans ses derniers films (à partir de *2001*) de se diriger de plus en plus vers le cinéma pur excluant les dialogues: « I think that the scope and flexibility of movie stories would be greatly enhanced by borrowing something from the structure of silent movies...which had a much greater narrative scope...than we have today. »²⁸ Cette scène même du film a d'ailleurs été prise en exemple pour cette raison dans le documentaire de Martin Scorsese, *A Personal Journey With Martin Scorsese Through American Movies* (1995).

²⁶Norbert Élias, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, p. 276.

²⁷*Ibid.*

²⁸Stanley Kubrick cité par Michel Ciment, *op. cit.*, p. 187.

3.3.2.3 : La bagarre

Passons maintenant à la troisième scène, soit celle que l'on peut appeler celle de la « bagarre » entre Barry Lyndon et son beau-fils Lord Bullingdon. La scène comporte 32 plans au montage lent au début puis de plus en plus dynamique lorsque nous nous approchons de la séquence finale. Pour l'une des rares fois du film, la musique est intra-diégétique. Lors du premier plan, un long panoramique vers la droite, nous voyons l'orchestre de chambre, puis Lady Lyndon au piano et le Révérend Runt à la flûte traversière tous en train de jouer un concerto de Bach. Nous voyons aussi Barry, assis aux premières loges, en train d'écouter paisiblement ce concert. La lumière est cette fois-ci la lumière du jour.

Dès le plan 2, les choses se corsent et l'on voit Lord Bullingdon et le jeune fils de Barry, Bryan, entrer dans la salle de concert par la grande porte du fond. Le jeune Bryan porte des souliers trop grands pour lui. Les plans 3 à 10 servent de mise en situation. Lord Bullingdon demande à sa mère Lady Lyndon si ses chaussures vont bien à Bryan puis se retourne vers l'enfant pour lui dire à quel point il est malheureux que lui ne soit pas mort. Lady Lyndon prend son enfant et le mène en dehors de la pièce. Des plans 11 à 19, la tension monte alors que Lord Bullingdon proclame toute l'injustice qui lui a été causée parce qu'il est le fils de Sir Charles et non de Barry Lyndon (« The insolent Irish upstart whom you've taken to your bed !»). Il dit à sa mère qu'il quitte le foyer familial (plan 16), ce qui cause le désarroi de celle-ci (plan 17) qui part (plan 18). Outré (plan 19), Barry se lève et assène un violent coup de poing par derrière à son beau-fils (plan 20), semant ainsi la cohue dans la foule. Les plans 20 à 31 montrent ainsi cette « bagarre de rue » qui arrive en totale antithèse au reste du film, aux rites de bienséance qui ont cours dans tout le reste de la diégèse. La scène détone totalement du reste par l'utilisation de la caméra à l'épaule.²⁹

²⁹Si l'on fait exception du combat à poings nus entre Barry et le soldat dans la première partie du film. Cette digression n'est cependant pas aussi sévère que dans le cas de la scène ici décrite. En effet, dans le cas du combat à poings nus, il s'agit plus d'une scène incluse dans la diégèse, servant à faire progresser les mésaventures de Barry. Par contre, la bagarre entre Barry et Lord Bullingdon entre en complète rupture avec le reste du film. C'est cet état de fait que nous voulons soulever.

On peut voir, à travers ces images violentes (la violence verbale et le désir de s'affirmer de Lord Bullingdon engendrent la violence physique de Barry), tout ce que la société « aristocratique » de l'époque voulait abolir. D'ailleurs, le dernier plan de la scène (plan 32) montre un Barry seul accoudé à une balustrade. Le reste du film va le voir échouer lamentablement dans ses recherches et tentatives de trouver un titre de noblesse pour lui-même et/ou pour son fils (qui va mourir lors d'un tragique accident de cheval). Sa crise de folie laisse tout échapper du refoulement qu'il pouvait avoir accumulé dans ses relations sociales. C'est une erreur, une erreur de trop. L'intériorisation des émotions typiquement britannique (d'ailleurs fortement accentuée par la suite lors du XIX^e siècle victorien) ne permet pas une telle foire. Si Kubrick se permet une incartade de la sorte, c'est bien pour poser son point de vue sur la société de l'époque et pour augmenter la force narrative du reste du film, un film altier où les apparences et la représentation profondément fidèle de l'histoire cachent des relents violents et insoupçonnés. Les mettre au grand jour signifie la perte de l'homme, de son identité et de sa vanité. C'est l'importance suprême de la réputation dans cette société qui est à l'origine de cette bagarre.³⁰ Il y a là une distinction entre deux classes préconisées par la culture de « l'honnête homme » des XVII^e et XVIII^e siècles, soit celle de l'aristocrate et celle du parvenu. Lord Bullingdon veut réparer sa réputation en s'attaquant à son beau-père de façon verbale alors que Barry veut « garder » sa réputation intacte. Cela mènera au duel final.

3.3.2.4 : Le duel final

En dernier lieu, nous décrivons la quatrième scène, sans doute la plus connue du film. Il s'agit du duel final entre Lord Bullingdon qui revient d'un long exil et Barry Lyndon. Ce duel particulièrement complexe possède 41 plans en un peu moins de dix minutes. Ce qui fait le grand intérêt de la scène est que le suspense en est le moteur principal alors que dans le reste du film, les péripéties des personnages nous sont souvent mentionnées à l'avance. De plus, il n'y a pas de narrateur omniscient, de voix autre servant à raconter l'Histoire, ce qui rend la scène d'autant plus déstabilisante. Scène entièrement inventée par Kubrick (et ne

³⁰Robert B. Shoemaker, « The decline of public insult in London, 1660-1800 », *Past and Present*, no 169, 2000, p. 98.

comprenant qu'une ligne au scénario), elle vient donc concrétiser tout ce qui a été présenté. C'est la chute finale et tragique de Barry qui paie pour toutes ses erreurs de jugement. C'est aussi la chute de cette représentation de l'Histoire si bien façonnée par Kubrick tout au long de son film. L'Histoire, dans le film, est représentée sous l'angle de la vanité et de l'inutilité de la soif de pouvoir social. La quête de ce pouvoir par Barry le mène à la déchéance. Le duel, et la défaite de Barry lors de celui-ci finit de prouver le discours de Kubrick : il ne faut pas rechercher le pouvoir et la noblesse mais plutôt vivre en harmonie avec soi-même, ce que Barry ne fait visiblement pas. Il s'agit en quelque sorte d'une leçon d'histoire de la part du cinéaste. Barry a eu la chance de se reprendre dans sa vie mais ne l'a pas fait. Il en subit donc les conséquences. Nous voyons dans cette scène toute la *maestria* du réalisateur américain à créer un effet de vraisemblance de la représentation historique.

La scène débute par un insert, celui du pistolet de Lord Bullingdon, l'arme qui annihilera de manière définitive l'anti-héros de ce film, l'arme qui va tout décider du reste de la diégèse du film. Elle est ici montrée en gros plan pour insister sur son importance. Le plan 2 montre l'ensemble de la pièce où se déroulera le duel, sorte d'endroit entre l'étable et l'église. En effet, plusieurs pigeons virevoltent à l'intérieur de la pièce alors que l'on peut y voir deux fenêtres en forme de croix tout au haut, rappelant étrangement certaines fenêtres des films de Carl Th. Dreyer (*Jour de colère*, *La passion de Jeanne d'Arc*) ou *Sunrise* de F.W. Murnau.³¹ Ce sont de ces étroites fenêtres que proviennent les seules sources de lumière de la scène. Celle-ci se déroule comme un processus militaire (chaque situation est prévue à l'avance comme dans un protocole de guerre) et les plans 3 à 13 montrent la préparation du duel et son explication par les officiels présents. Rappelons que le duel a été demandé par Lord Bullingdon pour réparer les dommages que Barry lui a fait. Visiblement nerveux, Bullingdon tire de façon accidentelle (plan 14), ce qui laisse la chance à Barry de tirer à son tour (plans 15-27) mais il tire sur le sol (plan 28), ratant ainsi peut-être la chance de prendre le dessus sur ses démons. Barry n'est plus celui qui gagnait toujours ses duels et recevait ainsi son argent (même s'il avait été gagné de manière malhonnête), il ne peut se décider à effacer Bullingdon de sa mémoire (est-ce par manque de courage ou par lucidité tardive ?) et laisse

³¹Rappelons que deux des trois films ici cités sont muets! Nous exposons ces liens sans les analyser, la citation entre films n'étant pas le sujet de ce mémoire.

donc à Bullingdon le choix de tirer à nouveau, ce qu'il décide de faire (plans 29-41) et blesse Barry à la jambe (qu'il devra se faire amputer plus tard).

La musique de cette scène (la sarabande de Haendel) ajoute à son suspens. Les personnages ont la solennité de la gravité comme si le poids entier du monde pesait sur leurs épaules. Lord Bullingdon est particulièrement stressé, lui qui vomit même lorsqu'il apprend que Barry peut maintenant lui tirer dessus. Ce qui ajoute au suspens de la scène reste sans doute le fait que ce duel est joué « à tour de rôle », ce qui veut dire que chacun devient vulnérable à son tour. La position des belligérants est aussi d'une importance capitale, les personnages étant placés comme dans un jeu d'échecs (une activité intellectuelle que Kubrick affectionnait particulièrement !). Lord Bullingdon est toujours montré de profil, comme pour montrer son incapacité à contrôler la situation. D'un autre côté, Barry est toujours montré de face, signifiant l'inévitabilité de son destin : la déchéance. Si toute la scène joue sur le suspens, le narrateur omniscient nous a déjà dit plus tôt dans la diégèse du film que l'avenir de Barry sera néfaste et sans enfant. Le destin de Barry semble donc tracé d'avance.

Quant à l'importance de la représentation historique de cette scène, elle est équivoque. Tout d'abord, moralement, elle démontre que toute la vanité de la vie de Barry et de son époque ne valent rien. La recherche de la prestance sociale est une recherche vaine. Au lieu d'apporter à l'individu, elle le diminue. Pensons ici au sens métaphorique de l'amputation de Barry. Nous pouvons aussi faire un parallèle avec la scène de la rencontre entre Barry et Lady Lyndon : la société britannique de l'époque est extrêmement ritualisée. Que ce soit lors des étreintes amoureuses ou lors des duels, lors des grands moments de passion, donc, c'est l'extérieur qui prime sur l'intérieur de l'être humain. À cet effet, nous pouvons ici paraphraser Peter Burke : « the outer husk rather than the inner kernel. »³²

Un autre rituel marquant du film est certes le mariage qui ouvre sa seconde partie. Pourtant, ce mariage, qui voudrait donc dire un lien d'amour entre Barry et Lady Lyndon, ne représente qu'une « fonction » destinée à les unir « socialement ». Bien qu'ils aient un fils

³²Peter Burke, *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 224.

ensemble (Bryan), leur union est plutôt platonique. On n'a qu'à penser au plan où Barry, le nouveau « Barry Lyndon », souffle la fumée de sa pipe sur le visage de Lady Lyndon. Dès le début de leur relation, il existe un vide amoureux. D'ailleurs, le mariage aristocratique ne visait pas une vie conjugale mais bien le maintien et la fondation d'une « maison »³³ permettant de consolider

un prestige et les relations en accord avec son rang... Le contrôle social portait essentiellement sur cet aspect des rapports conjugaux : les conjoints représentaient leur maison aux yeux d'autrui. Pour tout le reste, ils étaient libres de s'aimer ou de ne pas s'aimer, d'être fidèles ou infidèles, de limiter leurs contacts au minimum compatible avec leur devoir de *représentation*.³⁴

Le rituel est d'une grande importance dans ces sociétés, il s'agit ni plus ni moins que d'une forme de communication par l'action, une communication publique, stéréotypée et symbolique.³⁵

De plus, il serait intéressant de voir comment cette scène représente la mise en place du duel tel qu'il se pratiquait au XVIII^e siècle britannique. Disons tout d'abord que la période où le film se déroule (les années 1790) fut celle où le duel fut le plus pratiqué en Grande-Bretagne avant de décliner par la suite.³⁶ L'utilisation du pistolet comme arme est aussi très significative : « The switch to pistols thus improved the chances of surviving a duel by a factor of approximately three... »³⁷ Donc, cela explique pourquoi Barry n'est pas tué lors du duel. On peut aussi donner comme argument la mauvaise réputation des pistolets quant à leur capacité de précision et, de façon plus circonstancielle, la nervosité extrême de Lord Bullingdon lors du duel. D'ailleurs, le duel avec des pistolets, contrairement au duel à l'épée qui a prévalu lors du XVII^e siècle, n'était pas un concours de dextérité mais bien un concours d'honneur et de courage : « the accepter of the challenge comes prepared to kill the

³³Norbert Élias, *op. cit.*, p. 29.

³⁴*Ibid.* Le mot en italique vient de l'auteur de ce mémoire.

³⁵P. Burke, *op. cit.*, p. 225.

³⁶Robert B. Shoemaker, « The Taming of the duel : masculinity, honour and ritual violence in London, 1660-1800 », *Historical Journal*, vol. 45, no 3 (2002), p. 527.

³⁷*Ibid.*, p. 528.

challenger if he can, and hopes to get the reputation of a braver man by doing so. »³⁸ Dans le film, c'est Lord Bullingdon qui veut obtenir une meilleure réputation, alors que Barry accepte dans le but de faire fuir ses démons, ce qui s'avère cause perdue.

Plusieurs éléments font que le film représente de bonne manière le rituel du duel de l'époque. Premièrement, le fait que les belligérants visent le sol avec leurs pistolets avant de tirer (« Duellists were expected to point their pistol at the ground until just before firing »³⁹). De plus, on voit bien Lord Bullingdon se tenir de côté lors du duel. Cela était l'une des tactiques reconnues pour minimiser les risques de blessures graves lors des duels.⁴⁰ L'un des éléments les plus significatifs du duel est le fait que les deux actants tirent à tour de rôle. Il peut s'agir d'une méthode singulière mais dans un échantillon de 61 duels datant de la décennie 1790, 62% des duels se sont déroulés de cette manière : « In 38% of the 61 duels for which this information was reported the participants fired together, and of the remainder, the most common procedure was for the challenger to fire first. »⁴¹ Donc, cela est une représentation fidèle de la part de Kubrick tout en ajoutant au spectaculaire de la scène. Enfin, l'endroit « caché » où se déroule le duel est représentatif du début de la déchéance du duel à cette époque (bien qu'il se déroula en plus grand nombre). Les duels n'étaient plus des spectacles populaires qui réunissaient des foules mais des « règlements de compte », ni plus, ni moins : « Those who participated in duels were thus performing to an increasingly narrow audience. »⁴² Ce sont donc tous ces éléments qui viennent faire de cette scène une représentation adéquate du duel de l'époque, de son rituel de violence. *C'est donc la mise en relation entre les objets et les êtres qui produit la signification de la représentation de l'histoire.*

Pour aller plus loin, le résultat du duel (la blessure irréparable à Barry et la réhabilitation de Lord Bullingdon) peut être vu comme la concrétisation du discours de l'auteur, donc, dans notre cas, Stanley Kubrick. Cela est d'autant plus vrai que ce duel est une

³⁸Thomas Comber, *A discourse of duels, shewing the sinful nature and mischievous effects of them* »(Londres, 1687) cité dans R.B.Shoemaker, *loc. cit.*, p. 536.

³⁹*Ibid.*, p. 533.

⁴⁰*Ibid.*

⁴¹*Ibid.*

⁴²*Ibid.*, p. 539.

invention de Kubrick. Le réalisateur américain insuffle au propos de son film un discours où l'aristocratie britannique est démolie, ridiculisée, mais où la soif de pouvoir de Barry se trouve également remise en question. Kubrick propose un commentaire encore plus dévastateur que Thackeray car il n'utilise pas la farce pour faire avancer son propos mais la tragédie teintée d'un humour noir souvent caché sous une couche de fard, le fard des aristocrates.

Nous avons donc pu voir, au cours de ces quatre scènes décrites, comment Stanley Kubrick s'y est pris pour représenter l'histoire dans le cadre de son film. Utilisant des procédés narratifs ou langagiers du cinéma, il a exposé, comme le ferait un historien de l'écrit, des conclusions à des coutumes historiques comme le jeu en société ou le duel. Il s'est servi de ces coutumes pour construire un appareil argumentatif menant à la déchéance de l'aristocratie britannique du XVIII^e siècle.

3.3.3. Description des scènes dans *L'Anglaise et le Duc*

3.3.3.1. Le 10 août 1792

Passons maintenant à la description de deux scènes du film *L'Anglaise et le duc* réalisé par Éric Rohmer. Commençons tout d'abord par parler des premiers plans du film, où des tableaux prennent littéralement vie sous nos yeux. La représentation historique est ici rendue vivante par ce procédé où des images statiques entrent en action. On peut en un certain sens faire ici un parallèle avec les images stylisées et parfois statiques dans *Barry Lyndon*. Cependant, nous avons ici affaire à de véritables « tableaux » qui prennent vie et non seulement des « inspirations » de tableaux. Les tableaux statiques sont des éléments techniques, voire technologiques qui composent l'image. Lorsqu'ils prennent vie, ces tableaux prennent une signification autre, améliorée et expriment l'intention toute particulière de Rohmer, soit celle de faire « revivre » littéralement ses sources. C'est un peu comme si le passé statique devenait vivant, comme si le cinéma et sa force d'images permettaient au passé de sortir de son long sommeil. Le passage du statique au dynamique crée ainsi un sens nouveau, qui s'ajoute au sens originel. Le sens révélé par le tableau statique est « contaminé »

par le sens de l'image en action, de l'image qui bouge. Cela résulte en une application inédite de l'histoire. Le *cinéma historique* prend alors tout son sens puisque c'est l'image qui précise le commentaire historique du « réalisateur-historien ».

D'un point de vue historiographique, la Terreur a toujours causé une polémique, elle a longtemps été considérée comme « un mystère monstrueux ».⁴³ C'est pourquoi la position de Rohmer est si importante et originale. Elle met la Terreur à l'avant-plan de tout, à l'égard de la période révolutionnaire (1789-1799). De plus, son utilisation « brute » des sources (tableaux de Robert et de De Machy) vient à l'encontre de la déclaration de Patrice Higonnet qui, lors d'une journée d'études à l'EHESS en mars 1999, avait proclamé « qu'aucun document d'archive ne permettra jamais de comprendre la Terreur. »⁴⁴ Bien sûr, Rohmer n'utilise pas des archives portant précisément sur la Terreur (à l'exception des Mémoires de Grace Elliot) mais c'est son utilisation des peintures en mode de kinescopage qui rend possible une certaine représentation de la Terreur. Par son utilisation si nouvelle des sources, Rohmer prouve donc (bien qu'il dise ne pas vouloir remplacer un professeur d'histoire dans sa démarche) qu'« il est possible de faire l'histoire d'un moment qui reste une exception dans l'histoire. »⁴⁵ Disons que Rohmer expose plus qu'il ne dicte sa réflexion sur la Terreur, laissant le choix aux spectateurs de se faire leur propre opinion sur le sujet.

Examinons maintenant la première scène que nous allons étudier. Celle-ci se déroule le 10 mai 1792 alors que la France se dirige tout droit vers la Terreur. La scène comporte huit plans et le montage est particulièrement rapide, rendant l'urgence et la tragédie de la situation. L'éclairage y est artificiel comme dans tout le reste du film car il est ici question, comme nous en avons déjà discuté plus avant, de « kinescopage ». Le premier plan de la scène est d'ailleurs un plan d'ensemble peint. Sur le plan 2, on peut voir l'Anglaise Grace Elliott, de même que sa gouvernante, en plein milieu du tumulte. Tumulte expliqué par le plan 3, où l'on voit un attroupement particulièrement violent. L'un des belligérants est frappé d'un coup de pique dans le ventre (plan 4). Lors du plan 6, les protagonistes poussent la

⁴³ Antoine de Baecque, « Apprivoiser une histoire déchaînée. Dix ans de travaux historiques sur la Terreur (1992-2002), *Annales HSS*, juillet-août 2002, no 4, p. 851.

⁴⁴ Patrice Higonnet cité par *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

barbarie jusqu'à passer sur le mort. Grace Elliott, que l'on revoit au plan 5, semble aussi révoltée qu'impuissante face à cette violence inouïe. Les plans 7 et 8 sont de nouveaux plans d'ensemble nous faisant bien comprendre dans quel enfer les gens de cette époque pouvaient évoluer.

C'est en quelque sorte ce que Rohmer a voulu présenter dans sa monstration de la violence. Il a voulu que l'on voie la propension désinvolte au massacre lors de la Terreur. Rien n'était impossible en termes de torture et de barbarie. Nous allons d'ailleurs nous en rendre compte dans la seconde scène décrite plus loin. Le personnage de l'Anglaise est ici mis en exergue pour montrer l'inutilité du monde extérieur dans ce conflit intestine français.

3.3.3.2. Le 3 septembre 1792

En second lieu, attardons-nous maintenant à la scène qui se situe le 3 septembre 1792 et où, après avoir reçu une missive urgente, Grace Elliott doit se rendre à Paris en pleine Terreur. La scène comporte 10 plans. Le premier montre un pont de Paris assiégé. Lors du plan 2, l'Anglaise est montrée de profil regardant à gauche à l'intérieur de sa carriole. Une sorte de sans-abri sort alors de nulle part lui faisant ainsi peur, prémonition pour ce qui va suivre. Le plan 3 montre un grand rassemblement populaire dans les rues de Paris, rassemblement qui est montré en plan rapproché au plan 4 et où l'on peut voir la tête décapitée d'une femme placée sur une pique (on apprendra plus tard qu'il s'agit de la princesse de Lamballe). Le plan 5 montre l'indignation de Grace alors que l'on nous montre en très gros plan la tête coupée au plan 6. Les plans 8 à 10 composent l'entretien de l'Anglaise avec un sans-culotte (qui arbore un magnifique bonnet phrygien révolutionnaire de circonstance), où elle exprime toute sa révolte face à ce qui vient de se produire sous ses yeux. L'homme en vient à la soupçonner mais la laisse passer lorsqu'elle dit qu'elle va voir sa mère malade et qu'elle est une « Anglaise patriote ».

L'aspect artificiel de la scène (qui est censée être tournée en extérieur) rajoute à son aspect macabre. L'éclairage fait ressembler les rues de Paris à des salles d'embaumement. Nous sommes ici en parfaite antinomie avec *Barry Lyndon* (éclairage artificiel vs éclairage

naturel) mais le même but est atteint : rendre le passé distant et froid. Les manifestants semblant sortir d'un tableau nous offrent un portrait du passé bien plus apte qu'une représentation ordinaire. La peinture est une représentation interprétative du passé, mais, lorsqu'elle est prise comme témoignage de ce même passé, elle permet un effet d'objectivité. En ce sens, Rohmer se retrouve plus près des sources (visuelles) que n'importe quel historien puisqu'il les met en scène *dans* la diégèse de son film. Il n'y a pas d'*adaptation* de sources mais bien *illustration* des sources. Contrairement à un historien de l'écrit qui ne peut que puiser une infime partie de sa source, Rohmer utilise *toute* sa source en faisant d'elle le décor de son film. C'est comme si un historien de l'écrit utilisait sa source écrite comme « décor » de sa démarche théorique et écrivait « à l'intérieur » de sa source.

Voilà comment Rohmer peut prétendre faire de l'histoire au cinéma. Il établit le lien le plus direct qui soit avec sa source puisqu'il n'en jette rien. Chaque plan extérieur du film est alors comme une plongée dans le passé authentique puisque imaginé non par Rohmer, son chef opérateur ou son décorateur mais bien par des artistes qui ont vécu l'époque qu'ils ont dépeinte.⁴⁶ L'objectivité ainsi décrite n'est bien sûr pas absolue puisque Rohmer a fait un choix, celui d'utiliser tel peintre plutôt qu'un autre. Cependant, lorsque cette « subjectivité » est reconnue, la partie objective prend alors le dessus et il n'y a pas de doute que la particularité du cinéma historique de Rohmer réside dans cette propension à placer le tableau dans toute sa force devant le spectateur et derrière les acteurs. Cette utilisation si particulière d'œuvres art au cinéma sera approfondie dans la section suivante, en regard de la notion du plan-tableau.

D'autre part, il est à noter que la date du 3 septembre 1792 est très suggestive et importante comme choix de la part de Rohmer. En effet, septembre 1792 est l'une des dates reconnues par les historiens comme « déclenchement » de la Terreur.⁴⁷ Plus avant, et comme nous l'avons vu plus haut, Rohmer, en choisissant de parler de la Terreur, va à l'encontre du fait qu'on ne peut faire l'histoire d'un événement exceptionnel : « ...il est possible de faire l'histoire d'un moment qui reste une exception dans l'histoire, de faire œuvre de raison à

⁴⁶Notons ici que la peinture est aussi une fiction. Cependant, elle est également ici considérée comme source historique.

⁴⁷A. de Baecque, *loc. cit.*, p. 853.

propos d'un temps où la raison est poussée à bout. L'exceptionnel mérite son histoire et possède ses archives, nombreuses... »⁴⁸ Les tableaux utilisés et kinescopés par Rohmer font partie de ces archives et aident à montrer, à démontrer l'exceptionnel de l'histoire de la Terreur mais aussi à relativiser cette histoire, à en faire quelque chose de plausible. Rohmer prend ces sources et s'en sert pour montrer, tel un historien, les rouages de la Terreur. De plus, son propos anti-Terreur est teinté de cynisme (son portrait du duc d'Orléans est là pour le démontrer). Il rejoint là le propos d'Antoine de Baecque, lorsque celui-ci affirme que : « L'historien, pour décrypter le mieux possible les rouages de la mécanique politique ou décrire les coulisses et les entrées de cette scène, doit parfois se faire plus cynique encore que les Terroristes eux-mêmes. »⁴⁹

Si l'on prend la Terreur comme une machination politique ou une scène politique, nous voyons bien là tout le propos de Rohmer. En effet, dans *L'Anglaise et le duc*, particulièrement dans les scènes finales, on retrouve tout « ...ce « théâtre d'ombres sur lequel des individus et des groupes s'affrontent dans le huis clos du pouvoir. » »⁵⁰ Nous dérogeons ici de la scène décrite pour effectuer un retour sur l'ensemble de la diégèse du film. En effet, le film s'attaque à cette règle de la Terreur selon laquelle « ...le véritable souverain est celui qui a le pouvoir de s'affranchir de la loi ». ⁵¹ La mécanique politique de la Terreur est ici montrée dans toute son horreur (bien que certains y aient vu les premiers balbutiements de la démocratie moderne). Le droit individuel est aliéné au profit du droit national. De plus, l'héritage de la monarchie, celle qui vient d'être annihilée en 1789, revient comme un fantôme : « ...l'absolutisme royal est devenu un « absolutisme démocratique » ». ⁵²

D'un point de vue théorique, on peut dire que la démarche de Rohmer rejette en bloc les théories « traditionnelles » propres à la Terreur. En effet, il ne considère pas comme valable la théorie voulant que la Terreur appartienne à la nature même de l'idéologie

⁴⁸*Ibid.*, p. 851.

⁴⁹*Ibid.*, p. 857.

⁵⁰Patrice Gueniffey cité par *Ibid.*, p. 856.

⁵¹P. Gueniffey cité par *Ibid.*, p. 855.

⁵²*Ibid.*

révolutionnaire.⁵³ Cette théorie a comme défaut premier de pouvoir se passer d'archives et de sources, se passer d'explication des circonstances de la Terreur. Comme nous le savons maintenant, Rohmer a fait de l'utilisation *intégrale* des sources la force majeure de sa représentation du passé, de l'histoire. De plus, il rejette également l'autre cas de figure, soit celui de la « théorie des circonstances »,⁵⁴ une théorie totalement archivistique qui excuse trop facilement les événements complexes reliés à la Terreur. En effet, Rohmer, bien qu'il se serve des sources et des archives en premier lieu, veut aller plus loin dans sa monstration du passé. Le fait qu'il centre les péripéties du film autour d'un personnage central issu du passé « réel », Grace Elliott, montre qu'il veut que la véracité de son récit dépasse la simple nomenclature et exposition de sources archivistiques. En ce qui concerne les approches récentes d'explication de la Terreur et celle privilégiée par Rohmer, référons-nous au chapitre II de ce travail (section 2.1). Disons simplement qu'il y en a trois : la Terreur comme mécanique politique, comme scène politique et comme émotion esthétique. Rohmer semble adopter la troisième, bien qu'il y ait des aspects des deux premières balises présents dans son film.

3.3.4 : Le plan-tableau

Après ces descriptions de scènes, il serait judicieux de mettre en place une discussion sur l'un des éléments les plus importants de la mise en scène historique de Kubrick et Rohmer, soit le plan-tableau. Les deux cinéastes utilisent la peinture d'époque pour mieux représenter le passé de leur film. Pour ce faire, ils « reproduisent » presque littéralement des tableaux. Dans le cas de Rohmer, l'imitation est encore plus poussée car il utilise les tableaux comme décor de la diégèse de son film.

D'un point de vue pratique, examinons comment cette « transposition » du monde de la peinture au monde cinématographique se produit. Les cinéastes, après de longues recherches, choisissent certains tableaux qui, à leurs yeux, représentent de manière adéquate la période qu'ils veulent « montrer » à l'écran. Puis, ils vont essayer de *reproduire* ces

⁵³*Ibid.*, p. 852.

⁵⁴*Ibid.*



Constable, *Dedham Lock and Mill* (1820)



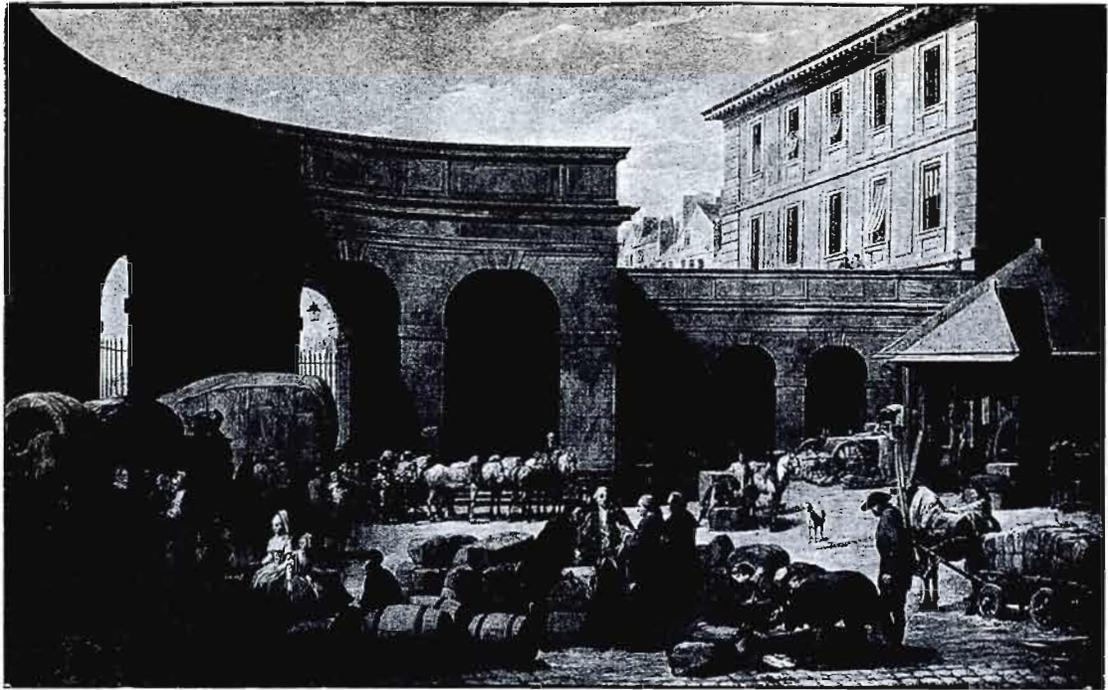
Barry Lyndon



Hogarth, *Marriage-à-la-Mode : the Tête-à-Tête* (1742)



Barry Lyndon



Lépicié, *L'intérieur d'une douane* (1775)



L'Anglaise et le Duc



Raguenet, *Le Pont-Marie et l'Île Saint-Louis* (1757)



L'Anglaise et le Duc



Watteau, *La perspective* (1716)



Barry Lyndon

tableaux dans le cadre de leurs films car, selon eux, ils peuvent percevoir une parcelle de la réalité du passé qu'ils veulent représenter. On peut comparer cela au procédé qui fait que l'historien choisit telle source plutôt qu'une autre pour représenter le passé « écrit » qu'il va exposer à ses lecteurs. Il y a un choix qui doit être fait. Comme le cinéaste travaille avec l'image, il choisit donc des tableaux (qui ont l'avantage d'avoir été peints à l'époque qu'ils veulent reproduire par des « yeux » qui ont vu ce passé révolu).

Maintenant, référons-nous ici à Pascal Bonitzer et à son essai sur la relation entre la peinture et le cinéma.⁵⁵ Un plan, lorsqu'il recrée un tableau, devient une figure à part dans le cinéma.

...il constitue un temps d'arrêt dans le mouvement du film, il ne semble pas pouvoir s'intégrer à l'ensemble, au rythme narratif. Le plan-tableau est foncièrement a-narratif... Pourtant il est de ces cas où il s'intègre à la fiction, en devient même un élément important, mais d'une façon toute particulière et secrète.⁵⁶

L'a-narrativité se produit notamment dans *Barry Lyndon* lors des plans montrant la nature ou les personnages dans cette nature. Ils reproduisent presque exactement certains tableaux de Gainsborough ou Constable. Ces plans ne sont pas narratifs, ils servent uniquement à faire pénétrer le spectateur dans le monde du XVIII^e siècle. Ils permettent à Kubrick, par cette représentation minutieuse à partir de sources exactes, de faire entrer la diégèse de son film dans l'époque qu'il étudie. De cette manière, il agit un peu comme l'historien qui met en place les différents éléments lui permettant de saisir l'histoire qu'il a défrichée. De même pour Rohmer au début de son film, lors des plans fixes « kinescopés » qui servent de mise en situation. Ces plans sont a-narratifs, ils ne font pas avancer l'histoire. Cependant, lorsqu'ils prennent vie, ils deviennent narratifs. Les plans du décor en action deviennent alors partie prenante de la diégèse du film, car ils nous révèlent le passé « animé », le passé que nous ne pouvons plus voir, sentir, qu'au travers de l'image en action, qu'au travers de l'image cinématographique, du cinématographe.

⁵⁵Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma: Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, Étoile, 1985, 109 p.

⁵⁶*Ibid.*, p. 31.

Il y a un caractère mystérieux à l'apparition d'une citation d'un tableau dans un film. Dans *Barry Lyndon*, le plan montrant Barry ivre à la veille de son fameux duel avec Lord Bullingdon, est une reprise de la part de Kubrick d'un célèbre tableau de Hogarth : *Marriage-à-la-mode : the Tête-à-tête* (1742). Le cinéaste américain utilise ce tableau autant pour signifier la référence picturale que pour insérer dans son discours la fin du mariage de Barry avec Lady Lyndon. En effet, le tableau est une parodie d'un mariage aristocratique, ce que le mariage entre Barry et Lady Lyndon devient à la fin du film (certains pourraient même dire dès le début). Ainsi, « Hommage, parodie ou énigme, le plan-tableau supposerait donc toujours, non seulement une reconnaissance culturelle de la part du public, mais aussi un appel de lecture, de déchiffrement. »⁵⁷

Si ce n'est pas toujours le cas, il semble que dans les exemples que nous donnent Stanley Kubrick et Éric Rohmer, le déchiffrement soit à l'ordre du jour. Rohmer est devenu en quelque sorte un expert du « plan-tableau » lorsqu'il a réalisé son film *La Marquise d'O* (1976). En effet, dans ce film, il avait expressément reproduit *Le Cauchemar* de Füssli pour représenter « ...le viol qui est le centre élié du récit... »⁵⁸ Dans le cas de *L'Anglaise et le Duc*, la représentation est celle de l'histoire à travers les tableaux « kinescopés ». Rohmer se sert de certains tableaux de Robert ou de de Machy pour faire s'incruster dans la tête du spectateur le passé altier qu'il veut représenter. Certains des plans-tableaux dans le film prennent vie (au début de la diégèse, notamment). Comme nous l'avons exprimé plus tôt dans ce mémoire, la stratégie de Rohmer est ici celle de nous faire voir un passé tel que représenté par les artistes qui l'ont vécu (un présent pour eux) et nous le restituer aujourd'hui (un passé pour nous) comme si l'écart était à la fois infime et immense. En effet, il est infime parce qu'il nous est présenté comme si nous y étions, donc comme si nous vivions dans le « présent » de la Révolution, de la Terreur. D'un autre côté, il est aussi immense car nous voyons un passé qui n'est pas altéré par le truchement d'un jugement de notre époque. Cela peut être schématisé de la sorte.

⁵⁷*Ibid.*, p. 33.

⁵⁸*Ibid.*, p. 31.

Tableau 3.1

Relation temporelle dans le film *L'Anglaise et le Duc* de Éric Rohmer

	Temps	Relation	Temps
Relation Temporelle	Présent	-----]	Passé
Relation Temporelle	Passé	----X-X-X-X----]	Présent

Contrairement à son utilisation du plan-tableau dans le cas de *La Marquise d'O*, le tableau n'est pas suggéré mais « reconstruit » comme décor, « restitué » comme tel. Il ne fait pas partie de la description de l'action, mais de la mise en scène de celle-ci. Il faudrait donc ici faire la différence entre le plan-tableau et la référence à un tableau par citation ou reconstruction. Le plan-tableau est un plan où un tableau est reproduit « intégralement » autant que faire se peut qui demande de la part du public qui le voit une connaissance du tableau pour que sa signification ait le plus grand impact possible sur le spectateur. D'autre part, un tableau peut être référencié par un cinéaste sans que celui-ci devienne un plan significatif du film. Le réalisateur prend ainsi le parti pris de reconstruire un tableau et ce, afin d'affiner sa représentation. La référence au tableau n'est pas là pour elle-même mais plutôt pour permettre de mettre en contexte le propos du cinéaste.

Dans *Barry Lyndon*, lors de la première apparition de Sir Charles Lyndon, de Lady Lyndon et du reste de la famille, un lent zoom nous oblige à focaliser notre attention sur le cortège qui s'avance dans le jardin. L'ordre du cinéaste est ici un point bien précis. Les différents inserts de la scène du duel sont cadrés de façon à ce que le spectateur garde son attention sur tout l'espace diégétique. De même, les tableaux utilisés et « kinescopés » dans *L'Anglaise et le Duc* servent d'encerclement aux personnages et incitent le spectateur à se concentrer sur les personnages, car les décors « picturaux » les légitiment. En effet, de voir Grace, le duc d'Orléans ou n'importe quel belligérant de la Révolution opérer et bouger dans un décor inspiré et « recréant » un tableau de De Machy ou Robert fait que nous avons l'illusion que nous nous retrouvons en pleine Terreur. Ces tableaux peints à l'époque qui est évoquée dans le film sont donc une représentation *directe* de ce qui existait à la fin du XVIII^e

siècle français. Il y a là double opération (comme nous l'avons vu au tableau 3.1). D'une part, ils parviennent à nous du présent comme un vestige lointain du passé, d'autre part, ils court-circuitent ce rapport passé-présent puisque nous nous retrouvons « immergés » dans le passé « comme si nous y étions » puisque nous nous retrouvons *dans* les tableaux. Il s'agit là bien plus que de plans-tableaux, il s'agit là de « scènes-tableaux » où les protagonistes circulent dans un tableau peint au XVIII^e siècle. Malgré l'artificialité organique de la démarche, le réalisme esthétique opéré ici permet une représentation authentique de l'époque.

3.3.4.1 : À l'intérieur du plan

Toujours en rapport avec le plan et sa qualité picturale, nous pouvons aller plus loin que le plan-tableau et aller à l'intérieur du plan pour trouver des significations de représentation. En ce qui concerne nos deux films, nous décelons dans certaines scènes la totalisation ou la fragmentation.⁵⁹ Dans *Barry Lyndon*, nous avons affaire au système de la

⁵⁹Lorsque l'on parle du spectateur au cinéma, il faut aussi se pencher sur ce qu'il retire de « l'intérieur » de l'écran, de sa représentation. C'est alors qu'il est question de fragmentation et de totalisation. La fragmentation est en quelque sorte la façon dont le spectateur perçoit ou transforme une ou plusieurs des parties de ce qui se déroule à l'écran. D'où le schéma UN -> PLUSIEURS. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible, Des mondes de lumières*, Paris, PUF, 1995, p. 13. Le Un est la partie de l'écran sur laquelle le spectateur concentre son attention alors que le tout représente l'ensemble de ces parties. Cela peut se produire, par exemple, lorsqu'il y a une scène dans une autre scène (comme cela arrive à maintes reprises dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)). Le spectateur concentre son attention sur ce qui se déroule devant lui pour n'en utiliser qu'une partie. Il fait en quelque sorte un choix dans ce qui se présente et se représente à lui. Dans le film de Rohmer, *L'Anglaise et le duc*, cela se produit lorsque nous nous trouvons dans les scènes de massacre « Terribles » et où notre attention se porte en particulier sur une partie de l'écran (par exemple, sur Grace Elliott et sa gouvernante). Dans une logique diamétralement opposée à cela, la totalisation est la perception par le regardant de l'ensemble de ce qui se déroule dans la diégèse. D'où le schéma PLUSIEURS -> TOUT. *Ibid.* Ici, l'ensemble diégétique (donc toutes les parties forment un tout qui se tient. L'écran doit être pris dans son ensemble pour que l'on comprenne ce qui s'y déroule. Afin de bien saisir et transformer ce qu'il recueille, le spectateur doit prendre *tout* ce qu'il voit en considération. Un exemple particulier de cela réside dans les tableaux poétiques et lancinants des films d'Andrei Tarkovski (par exemple, lors des longs travellings mettant en scène des marécages ou des eaux en putréfaction où des images religieuses sont souvent aperçues ou associées. On pense entre autres à *Stalker* (1979) et à *Nostalghia* (1983)) ou dans un genre totalement différent, dans les fresques guerrières telles que *Spartacus* (1960) ou les films de samourais, surtout ceux d'Akira Kurosawa (*Les Sept Samourais* (1954) ou *Kagemusha* (1980)). Cela peut être aussi vrai dans ce que l'on appelle le « cinéma total » dont *Barry Lyndon* fait certes partie. Au lieu de parler de l'ensemble « diégétique », on parle ici de l'ensemble des mécanismes cinématographiques comme le montage, les décors, la musique, la lumière permettant de décoder les messages. Le spectateur doit comprendre ce qu'il voit du film de Kubrick en se concentrant sur chaque aspect, non pas sur un ou deux. S'il ne se concentre que sur un point ou deux,

totalisation de l'espace lors des scènes de batailles. C'est l'ensemble du cadre qui sollicite le spectateur à ce moment. Des soldats enlignés, aucun n'attire davantage le regard. La totalisation est également présente lors des nombreux plans qui exposent les paysages britanniques. Bien sûr, ces paysages ont été filmés par Kubrick et son chef opérateur John Alcott en 1973 et 1974, années de tournage du film. Cependant, la texture de l'image, les jeux de lumière totalement inédits font que nous avons ici l'*illusion* que ces paysages « proviennent » littéralement du XVIII^e siècle. Ce qui renforce cette illusion est l'utilisation des sources de la part de Kubrick, soit les tableaux de Gainsborough ou Constable. Lorsque le spectateur voit ces paysages, l'inspiration « picturale » du cinéaste lui remet les Lumières en tête. Ce que le spectateur voit n'est plus un paysage filmé par Kubrick et Alcott en 1974 (année de production du film) mais un paysage peint par Constable. Voilà ce qui fait la rareté d'un film comme *Barry Lyndon* en regard du reste des productions cinématographiques historiennes. Nous avons là aussi, lorsque les images sont statiques, affaire au plan-tableau théorisé par Pascal Bonitzer. Le mystère de la représentation du passé par la peinture opère de manière exemplaire.

le spectateur ne pourra comprendre le film dans sa totalité et ne pourra donc avoir une compréhension complète des intentions du cinéaste. La sommation est un synonyme de la totalisation se concentrant plus sur l'ensemble de la narration plutôt que sur l'ensemble de ce qui se déroule à l'écran. C'est ce qui est habituellement appelé la *sommation* cinématographique. Nous pouvons donc voir que plusieurs définitions peuvent venir en ligne de compte lorsque l'on discute de fragmentation et de totalisation. La sommation peut aussi être prise en compte dans le cadre de la représentation historique. Chaque détail prend de son importance mais c'est bien sûr la représentation de la relation des personnages entre eux qui prime. Dans *Barry Lyndon*, l'attention au détail aide à la reconstitution historique. C'est cependant la recherche de Kubrick et sa représentation si singulière des relations entre les différents actants qui produisent la réussite de la reconstitution. Contrairement aux films historiques de facture habituelle, les acteurs ne réagissent pas comme des acteurs de notre époque. Il se déplacent et interagissent plutôt d'une manière *anachronique* en rapport avec nous. Ils appartiennent à une autre époque, un autre territoire de l'humanité. Un peu comme le co-auteur de *2001 : A Space Odyssey*, Arthur C. Clarke l'a souvent répété, le passé nous a laissé un lourd héritage : « Behind every man now alive stand thirty ghosts, for that is the ratio by which the dead outnumber the living. Since the dawn of time, roughly a hundred billion human beings have walked the planet earth. » Arthur C. Clarke, *2001 : A Space Odyssey*, New York, ROC, 2000, préface. Le film de Kubrick nous montre donc les traces de ce passé. Le passé est différent du présent. *Barry Lyndon* ne nous présente et représente pas des acteurs d'aujourd'hui qui sont « encostumés » pour notre divertissement, il nous montre quelques uns des cent milliards d'êtres humains qui ont foulé la terre, certains des « fantômes » du passé, selon la phrase d'Arthur C. Clarke. Il prend en compte l'héritage tragique de ce passé pour nous le restituer de façon à ce qu'on le prenne comme une époque révolue.

Il y a également fragmentation dans le film de Kubrick. Prenons ici l'exemple de la scène où Barry joue avec son fils dans l'immense pièce du château. Après s'être imbibé de la magnificence de l'endroit, le spectateur se concentre ensuite sur les deux minuscules êtres au bas de l'image. Il « fragmente » le cadre car l'essentiel se retrouve dans une parcelle de celui-ci.

Parfois, les deux cas de figure s'appliquent alternativement. Par exemple, dans *L'Anglaise et le duc*, lorsque Grace Elliott se retrouve au milieu d'un massacre lié à la Terreur, le spectateur pose tout d'abord son attention sur l'ensemble de l'action. Il y a alors totalisation. Chaque élément nous démontre la représentation par Rohmer de la pulsion meurtrière de la Terreur. Cependant, après avoir fait un survol d'ensemble, le regardant pourra focaliser son attention sur Grace et sa gouvernante ou sur l'un des attroupements guerriers. Il y a alors fragmentation.

3.4. Esthétisme et effet de la représentation

Comme dernier point visant à une plus grande compréhension de la représentation historique au cinéma, nous allons nous concentrer sur la réception du spectateur. Nous voulons ainsi montrer que pour bien comprendre et assimiler l'histoire dans le cinéma, il faut tout d'abord que le spectateur sache à quoi s'en tenir au niveau de la réception cinématographique. Un peu comme nous venons de le faire avec la description de certaines scènes-clés des films étudiés, ce regard sur l'effet sur le spectateur de la représentation historique permettra de découvrir le procédé représentatif érigé par les réalisateurs. Nous pourrions ainsi saisir toute la portée de la représentation de l'histoire au cinéma pour les spectateurs.

3.4.1: Historique des théories sur la réception

Le spectateur, bien qu'il ait bien sûr toujours été présent, n'a pas constamment eu l'importance qu'on lui accorde maintenant dans les théories portant sur le cinéma. En effet, ce n'est qu'à la fin des années 60 que des penseurs comme Roland Barthes ou Laura Mulvey

ont commencé à impliquer le spectateur dans leurs réflexions théoriques. Pourtant, même inconsciemment, le spectateur avait été pris en compte bien avant, même lors des premiers balbutiements du cinématographe comme l'illustre l'exemple de *L'arrivée en gare du train de la Ciotat* des frères Lumière⁶⁰.

D'autres théoriciens ont pris le spectateur en compte lors des premières décennies d'existence du cinéma. Sergei Eisenstein, pour un, avec ses postulats portant sur la puissance épistémologique et intellectuelle du montage ou encore André Bazin, avec son précepte de la liberté du spectateur à interpréter démocratiquement la substance d'un film ont chacun, même si cela n'était pas le principe premier de leur argumentation, tenu compte de la position du spectateur et ce, de façon diamétralement opposée. En effet, si Bazin croyait que le cinéma pouvait être assimilé par le spectateur de façon égalitariste par rapport à celui qui le produit, Eisenstein postulait que le cinéaste pouvait avoir une emprise sur celui qui regarde le film, qu'il pouvait en quelque sorte le « manipuler » (on n'a qu'à visionner son film *Octobre* et son montage quasi-subliminal⁶¹ pour se rendre compte de ses convictions).

Par la suite, dans les années 60 et 70, le spectateur a commencé à prendre de plus en plus d'importance. Cela peut être résumé par la célèbre phrase de Roland Barthes qui en venait à prophétiser la mort de l'auteur et la naissance du lecteur (donc du spectateur en ce qui concerne le cinéma). Dans la décennie 1980, c'est l'approche sociale qui a prévalu, les théories sur l'image en général et le cinéma en particulier se ralliant à ce qui avait déjà débuté dans les études littéraires.

⁶⁰Qui, incidemment, mettait en scène le point de vue subjectif. Nous y reviendrons plus loin dans notre démonstration.

⁶¹Par subliminal, nous entendons ici un montage où des images sont insérées extrêmement rapidement, empêchant parfois le spectateur de saisir dans son intégralité la teneur du propos du réalisateur. Eisenstein était reconnu pour ainsi « insérer » des images significatives dans son film à une vitesse si rapide que l'œil ne pouvait l'enregistrer que mentalement et donc, d'une manière subliminale.

Suite à tout cela, le spectateur était donc maintenant considéré comme un constituant actif et même critique du texte cinématographique en venant même à le constituer lui-même. Selon les théories de Stuart Hall, on peut dénombrer trois grands types de réactions stratégiques de la part de la masse de spectateurs potentiels face à l'image.⁶²

Premièrement, la lecture *dominante* voyant le spectateur accepter l'idéologie dominatrice et toute la subjectivité qu'elle engendre. On peut donner ici l'exemple d'un spectateur qui ne va voir et ne s'imbibe que de cinéma ou de culture de consommation de masse.⁶³

En second lieu, la lecture *négociante* où le spectateur en cause accepte en grande partie l'idéologie dominante. La situation personnelle de ce dernier va faire qu'il opérera quelques exceptions ça et là. Par exemple, un Afro-américain qui consomme beaucoup de cinéma américain aura une réaction négative face à un film américain raciste ou à consonance raciste. Reportons-nous ici au film de Spike Lee, *Bamboozled*, qui avait fait scandale en 2000. En effet, ce film avait été très mal interprété par la communauté noire américaine qui voyait en ce film où des noirs se « maquillent » en noir à la manière d'un Al Jolson (dans *The Jazz Singer* (1927)) une régression raciste et un rejet de la part de l'un des leurs, Spike Lee. Plusieurs n'ont pas vu la satire féroce de Lee, Noir lui-même, ce qui a ajouté à la controverse et à l'incompréhension. En vérité, ce film est peut-être le plus grand pamphlet contre la banalisation de la culture noire *par les Noirs* aux États-Unis.

Enfin, le troisième volet de la théorie de Hall est la lecture *résistante*, celle de ceux qui se portent en faux face à l'idéologie dominatrice. L'exemple sera ici de prendre quelqu'un qui va s'intéresser à d'autres cinématographies ou qui va tout bonnement avoir la conscience de *choisir* un film pour ses qualités intrinsèques et non parce qu'il veut aller voir tel ou tel acteur. C'est également ce genre de spectateur qui va saisir la dimension satirique d'un film comme *Bamboozled*.

⁶²Robert Stam, *Film Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, pp. 230-231.

⁶³Prenons ici pour exemple tout le cinéma de propagande de Leni Riefenstahl.

En ce qui concerne les deux films que nous avons étudiés au cours de ce mémoire, il faut croire que c'est la lecture *résistante* qui l'emporte. Il faut, en effet, beaucoup s'investir dans ces films car ils ne sont pas faits pour une consommation rapide de la part du spectateur. La lecture *résistante* étant à privilégier dans le cas de ces œuvres, il y a là une sorte de légitimation de la raison pour laquelle ils n'ont pas obtenu un large succès à leur sortie en salle. Seulement un public d'« initiés », de personnes ayant déjà des connaissances au point de vue de la représentation historique et cinématographique pouvait les saisir à leur pleine mesure. Contrairement à d'autres films historiques produits pour séduire le public le plus large possible à l'aide de péripéties et de retournements de situation faisant plus appel au cinéma contemporain qu'au cinéma historique, ces films offrent l'Histoire en premier lieu au spectateur sans aucun filtre. Ils offrent une vision du passé sans avoir comme but premier de divertir le spectateur, ni de l'« informer » sur le passé, sur l'histoire. Ils veulent plutôt représenter ce passé de manière brute, sans artifice. Le but de ces films est de laisser au spectateur le choix de sa réception du passé. D'où l'utilisation si particulière des sources d'Éric Rohmer, la manière de filmer et la reconstitution « archéologique »⁶⁴ de Stanley Kubrick. Cependant, ne nous y trompons pas : nous avons affaire à deux maîtres du septième art et leur touche est bien présente, leur manière de mener l'action aussi. Seulement, leur façon de présenter l'histoire en est certainement une qui est divergente.

À la lumière de ce que nous venons d'élaborer, nous pouvons résumer en cinq grands points le statut du spectateur construit par les théories modernes sur la réception au cinéma. Tout d'abord, le spectateur en relation avec le texte cinématographique comme tel, ensuite le spectateur en relation avec le support technique toujours en évolution qui lui permet de visualiser le film,⁶⁵ le spectateur en relation avec les contextes institutionnels (rituel social de la soirée de cinéma, cinémathèque, visionnement en groupe ou seul), le spectateur en relation avec les idéologies ambiantes et enfin le spectateur par rapport à sa race, son genre ou sa situation historique et sociale, donc son contexte culturel et identitaire.

⁶⁴Marc Fumaroli, « Cinéma et terreur », *Les Cahiers du cinéma*, juillet-août 2001, no 559, p. 45.

⁶⁵Un film peut aujourd'hui être regardé grâce à différents médiums comme le dvd ou la salle comme telle alors qu'à ses débuts, il n'y avait qu'une seule façon (la salle). La qualité de l'image s'est aussi améliorée de manière vertigineuse.

Si l'on peut assez facilement structurer les types de spectateur, cela ne veut pas dire que ces combinaisons ne sont pas polymorphes et communicatives. Regarder un film engendre des possibilités autant ludiques que subjectives et les réactions à cette « expérience » qu'est la *vision* d'une suite d'images en mouvement peuvent être nombreuses, anachroniques, psychiques. Comme dans un cirque, le rêve l'emporte souvent sur la réalité et, même si elles ont toute leur importance, les positions sociales de tel ou tel sujet cèdent souvent la place au fantasmagorique.

3.4.2: Réalisme et cinéma

Après cette incursion dans le monde du rêve à la manière d'un Fellini, revenons sur terre pour discuter d'un concept primordial quand il est question de la relation entre le spectateur de cinéma et le film en lui-même, soit le réalisme.⁶⁶ Effectivement, le spectateur, s'il lui arrive de vouloir s'évader dans le rêve, demande aussi du film une forme d'authenticité⁶⁷, une forme d'état des choses qui lui font croire à ce qui se déroule sur l'écran. Même les grands surréalistes, comme Luis Bunuel ou Alejandro Jodorowsky ont eu recours à une forme de « réalisme » pour solidifier leurs réflexions subséquentes⁶⁸.

Le réalisme peut aussi être vu comme une théorie. On parle alors d'un cinéma collant le plus possible à des représentations de la vie de tous les jours. Dans le cadre de ce travail, les films *Barry Lyndon* et *L'Anglaise et le duc* tentent de procéder par effet de réalisme afin de rendre plus authentique le passé qu'ils s'efforcent de représenter. Stanley Kubrick, comme nous l'avons vu précédemment, y va de la plus grande minutie afin de rendre le passé de la

⁶⁶Par réalisme, nous entendons ce qui peut se définir comme la réalité historique de l'HISTOIRE en lettres majuscules alors que l'Histoire en lettres minuscules peut être définie comme étant l'enquête menée par l'historien à l'intérieur de l'HISTOIRE.

⁶⁷Par authenticité, nous entendons la recherche au fil du passé d'une vérité sur les agissements humains. Le but de l'authenticité est donc la possibilité de faire vivre l'histoire en dépit de l'impossibilité d'une représentation parfaite de celle-ci. Il y a donc une différence entre le réalisme et l'authenticité.

⁶⁸Un exemple parfait de cela réside sans doute dans le film de Luis Bunuel, *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) où un groupe de gens se réunissent autour d'une table (pour l'une des nombreuses occasions du film!) afin de déguster un repas. Tout à l'air le plus « réaliste » possible jusqu'au moment où un rideau s'ouvre pour nous faire comprendre que la table est en réalité une scène de théâtre. La surprise surréaliste est donc possible grâce à la présence préalable du réalisme.

façon la plus plausible en allant jusqu'à « reconstituer » des tableaux d'époque⁶⁹ et utiliser un système d'éclairage à la bougie permettant de faire oublier le plus possible la « cinématographie ». En effet, en utilisant un éclairage naturel et sans artifice, le cinéaste tente de montrer la diégèse de son film comme s'il s'agissait d'une vue du passé, d'une vision sur le passé. Il amène donc le spectateur à croire que ce qu'il filme provient bien du XVIII^e siècle et non de 1975 (la date de sortie du film). On voit bien ici que le concept de réalisme a un rôle primordial dans le système relationnel dynamique qui implique le spectateur actif et le film fait d'images en mouvement continu. Ce rôle est celui de créer l'effet d'authenticité dans (pour le cas qui nous occupe) la reconstitution de l'histoire.

Nous pouvons ici prendre pour exemple la façon dont Éric Rohmer s'y est pris pour intégrer « complètement » et directement les sources visuelles dans son film. Il a ainsi tenté de démontrer, à sa manière, le retour au passé. Les tableaux qui prennent vie ont la tâche de faire vivre au spectateur une immersion dans le passé, non seulement une recreation de celui-ci. Le tableau peint représente un artefact du passé qui représente aussi le passé. Cet amalgame produit le réalisme du passé.

Pour poursuivre dans la même veine, attardons-nous ici à la technique utilisée par Kubrick pour transmettre le réalisme. Kubrick dans son film *Barry Lyndon*⁷⁰ utilise la technique avec beaucoup de nuances (les zooms, entre autres). Il veut que le spectateur se concentre sur la matière vivante de son film, sur la réalité de l'oeuvre, sur la *croyance* de celui-ci dans la représentation de la vie aristocratique du XVIII^e siècle britannique. En quelque sorte, Kubrick veut faire croire à son public que le cinéma était déjà inventé à la fin du XVIII^e siècle et que son film est une représentation la plus proche possible de la réalité qu'il met en scène.

⁶⁹Par la copie et l'inspiration des oeuvres de peintres tels que Gainsborough, Watteau et Constable.

⁷⁰*Barry Lyndon* est d'ailleurs le seul film de Stanley Kubrick où l'on sent ce penchant si marqué par le réalisme du début à la fin. Si certains de ses autres films (*The Killing*, *Paths of Glory* et *Full Metal Jacket*, notamment) utilisent en partie des éléments « réalistes », ce n'est que pour les transformer et les détourner par la suite par une forte dose d'expressionnisme. Dans son ensemble, le cinéma de Kubrick est un cinéma très influencé par l'expressionnisme allemand, par les changements brusques d'atmosphère (*A Clockwork Orange* est ici un cas éloquent) d'où les rapprochements que l'on a pu faire parfois entre Kubrick et Fritz Lang.

Par ses méthodes, Kubrick en vient à rejoindre le néo-réalisme italien. En effet, tout comme ces cinéastes,⁷¹ il limite les artifices à leur plus simple expression, tentant de produire un cinéma sans médiation apparente où les faits (du passé) dictent la forme à exécuter et où les événements semblent se dérouler d'eux-mêmes. D'où l'utilisation fréquente du zoom, technique servant souvent à illustrer la nostalgie et l'altérité. En effet, cette plongée dans le cadre ou vers l'extérieur du cadre permet un changement du contenu de l'image, changement qui réfère à l'état des choses dans le passé. L'image changeante ressemble au temps qui change et qui ne peut pas être rattrapé. Kubrick entre en quelque sorte dans un monde proustien dans ce film. Ses personnages lancinants semblent toujours être « à la recherche du temps perdu ».

La grande différence entre Kubrick et le néo-réalisme est le sentiment d'urgence. Si les néo-réalistes ont procédé comme ils l'ont fait, c'était par absence de moyens et par volonté de retrouver leur identité,⁷² alors que pour Kubrick, c'est par souci du détail et par perfectionnisme esthétique.

⁷¹Roberto Rossellini, Vittorio De Sica et Luchino Visconti furent les chefs de file de ce mouvement cinématographique de l'après 2^e Guerre mondiale si important pour son histoire.

⁷²Jean-Luc Godard, dans son œuvre capitale qu'est *Histoire (s) du cinéma* (1998), rejoint le théoricien Cesare Zavattini en disant qu'il y avait une logique historique derrière cette renaissance filmique: les cinéastes avaient retrouvé la valeur du réel à la suite de la guerre et de la libération. R. Stam, *op.cit.*, p.73.

De plus, il faut aussi préciser que des théoriciens ont su, au cours des années, élever le réalisme à un niveau de précepte. Les deux principaux noms à retenir sont André Bazin et Siegfried Kracauer. Il faut dire que ces deux théoriciens ont eux aussi été grandement inspirés par le néo-réalisme italien dont nous avons parlé plus haut. En effet, ils ont pris le réalisme intrinsèque de la caméra et l'image qui en résulte pour en faire la base de leurs théories privilégiant l'approche d'une esthétique démocratique et égalitaire.⁷³ Ils trouvaient dans l'objectivité du cinématographe et sa reproduction phénoménologique d'apparences une façon absolument nouvelle et unique de produire des images. Bazin est même allé plus loin en disant que la caméra avait un regard « impersonnel »⁷⁴ dont le processus était semblable à l'embaumement et à la momification. Il va sans dire que cette vision du cinéma entre en réel conflit avec celle des théories de Werner Herzog que nous avons analysées plus haut.

Pour Bazin, le réalisme possédait trois dimensions primordiales: ontologique, historique, esthétique. Par ontologique, il entend le réalisme qui prend l'être, l'humain en première considération, qui se concentre avant tout sur l'être et son existence. Par historique, il entend le réalisme qui prend en compte l'histoire, le passé, la tradition pour se représenter. Enfin, par esthétique, il veut que l'on comprenne le réalisme qui se concentre sur la beauté et l'art, qui prend donc le sublime comme point de référence. Dans l'ensemble, nous avons affaire à une doctrine qui promeut le réalisme privilégiant l'existence de l'être sublimé et intégré dans une tradition logique. Nous pouvons prendre pour exemple de cette doctrine les deux films étudiés dans cette recherche. En effet, ils privilégient un réalisme autre, celui d'un réalisme du passé qui entre dans une logique de représentation des traces d'un espace étranger tout en tenant compte aussi du réalisme historique par les procédés utilisés par les cinéastes. En fait, *Barry Lyndon* et *L'Anglaise et le duc* peuvent prétendre à un réalisme mitoyen entre l'historique et l'esthétique. Le réalisme ontologique ne peut pas être pris en compte car l'existence des personnages (Barry et Grace Elliott) n'est pas à l'avant-plan. C'est plutôt leurs expériences et les événements alentour d'eux (la montée sociale et la déchéance de Barry, les événements de la Terreur) qui prédominent la diégèse des films.

⁷³*Ibid.*, p. 74.

⁷⁴*Ibid.*

3.4.3 : Spectateur et représentation de l'histoire

Après avoir fait un panorama de la relation entre le spectateur et l'instrument filmique, examinons (comme nous l'avons quand même fait à quelques occasions au cours des dernières lignes) le lien qui existe entre tout cela et la représentation historique.

Le spectateur cinématographique reçoit une quantité impressionnante d'images. Ainsi, pour un film de 100 minutes, le spectateur recevra plus de 140 000 images. Pour un film comme *Barry Lyndon* qui fait 185 minutes, c'est plus de 266 000 images qui lui sont présentées. La matière historique parsemée au travers de ces milliers d'images est, du moins si le spectateur possède les ressources et les connaissances requises, ce qui doit rester dans la rétine du spectateur lorsqu'il quitte la salle de projection. Cependant, pour que la « magie » de la représentation du passé puisse agir, il doit y avoir un espace entre le spectateur et le film. Les événements et les époques montrés (XVIII^e siècle britannique et Terreur française) appartiennent à un ailleurs. Les deux films que nous avons étudiés laissent donc le spectateur en retrait de l'action. Il y a distanciation de l'effet de l'histoire. Puisque ces films sont en quelque sorte des vases clos et qu'ils ne font pas appel à notre époque contemporaine pour permettre leur compréhension, ils mettent donc le spectateur dans une situation rare, soit celle de la *configuration objective impossible*. En effet, la distanciation et l'utilisation directe des sources (du moins dans le cas de Rohmer) donne à l'ensemble des diégèses des deux films une sorte de vision totale. Le discours des cinéastes est « transcédé » par celui de l'histoire.

Rappelons ici ce que Roland Barthes propose comme propre au photographique. En effet, Barthes parle de la photographie comme d'un « *ça a été* ». ⁷⁵ À l'aide de concepts comme le *studium* (investissement général mais sans acuité particulière) et le *punctum* (les points qui marquent tel ou tel individu sur une photo), Barthes explique le rapport d'un individu (en l'occurrence, lui-même) avec la photographie et la marque que le temps et la réalité laisse. Lorsque l'on photographie une chose ou une personne, elle a été là à un moment de l'histoire dans un lieu donné. « Il y a double position conjointe : de réalité et de

⁷⁵Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, pp. 119-122. Il est clair que cette proposition concernait la photographie analogique et perd de sa pertinence aujourd'hui, lieu de la post-photographie numérique.

passé. »⁷⁶ Barthes pousse plus loin la chose lorsqu'il analyse la photographie comme l'indicatif d'un passé mais aussi d'un futur : Cela sera et cela a été. En effet, lorsque nous regardons la photo d'une personne, nous savons que cette personne mourra ou, dans le cas d'une vieille photographie, est déjà morte : « Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. »⁷⁷

Si nous transposons ces théories à l'art cinématographique et aux deux films étudiés en particulier, nous nous apercevons de l'efficacité de cette distanciation indiquée plus tôt. L'image cinématographique de Kubrick et de Rohmer nous plonge dans un passé où nous voyons des « morts-vivants ». La réalité et le passé se conjuguent pour nous montrer un temps autre où nous assistons aux actes de personnes maintenant mortes mais qui « vivent » sur notre écran. Nous pouvons ajouter, dans le cas de Kubrick, tout cet aspect d'histoire contée par avance où le suspense est absent. Nous savons que Barry va mourir, comme dans la photographie de la mère de Barthes. Nous assistons à une catastrophe, à la catastrophe de *l'humanité mortelle*. La photographie « mouvante » du cinéma investit donc le spectateur d'un *studium* (l'ensemble général de la diégèse) et d'un *punctum* (ce qui le marque dans cette diégèse) montrant que *cela a été*. En effet, même si nous sommes dans la fiction⁷⁸, l'efficacité de la représentation (celle que nous avons tentée de mettre en perspective tout au long de ce mémoire) dans les deux films à l'aide des outils utilisés par les cinéastes, corroborent à une « véracité » de l'histoire, du passé qui peut dépasser la représentation de faits s'étant réellement déroulés. La représentation de ces films nous ramène donc à un passé que nous ne pouvons connaître (mais que nous devons cependant essayer de déchiffrer et de comprendre) et qui nous fait voir toute la vulnérabilité de l'âme humaine : *Cela a été et cela sera*.

En rétrospective, nous pouvons voir que les deux films étudiés dans ce travail nous aurons amenés à tenter de comprendre la représentation de l'histoire au cinéma à travers son langage. De plus, en se servant des écrits de Roland Barthes, Antoine de Baecque, et Pascal Bonitzer, entre autres, nous avons essayé de cerner la problématique de la réception du

⁷⁶*Ibid.*, p. 120.

⁷⁷*Ibid.*, p. 150.

⁷⁸Moins du côté de chez Rohmer car il s'agit des mémoires de Grace Elliott, rappelons-le.

cinéma historique par les spectateurs. La description de scènes à travers l'étude du langage cinématographique nous aura permis de faire un parallèle avec le courant littéraire du *linguistic turn*. Pour aller plus loin dans ce défrichage, nous allons maintenant, dans la section suivante (épilogue) faire un rapprochement entre ce *linguistic turn* et la métahistoire.

ÉPILOGUE

MÉTAHISTOIRE

Ayant pris le parti pris du *linguistic turn* et ayant émis l'hypothèse que nos deux cinéastes étaient devenus des historiens le temps de leurs films, à la fin de ce mémoire et sous l'auspice de nos recherches, nous pouvons affirmer que leurs « inventions » étaient valides. Selon les théories d'Hayden White¹, un historien prend les événements qui se sont déroulés dans le passé et en forme une ligne directrice, une histoire avec un petit h qui devient par la suite l'Histoire avec un grand h. Un historien ne fait pas que découvrir l'histoire, il la reconstitue par la « création » de son imaginaire, de sa prose narrative structurée en discours. Il arrange les événements dans un certain ordre, décide de ce qu'il doit garder ou rejeter des faits qui se présentent à lui et accorde plus d'importance à certains événements plutôt qu'à d'autres. Pour ce faire, l'historien utilise la mise en intrigue, l'argument et l'implication idéologique. Voilà en gros la théorie de la métahistoire d'Hayden White.

En ce qui concerne les deux films que nous avons étudiés, les deux cinéastes ont pratiqué, le temps de ces films, la méthode historique instituée par White. En effet, ils ont sélectionnés certains éléments par rapport à d'autres (en choisissant telle ou telle peinture pour représenter le passé ou encore en éludant certaines parties de leurs sources écrites pour aller vers l'essentiel, ce qui est toujours impératif lors d'une adaptation cinématographique). Ils ont également, par l'ajout de touches personnelles, fait travailler leur imagination au profit de leur discours et de leurs sources historiques. Ils ont utilisé la mise en intrigue afin de faire progresser la diégèse de leurs films. Kubrick a privilégié les angles satiriques et tragiques alors que Rohmer utilisait la satire, la romance et la tragédie pour avancer son propos.²

¹Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, 464 p.

²Rappelons que dans la mise en intrigue, White distingue quatre formes soit la romance, la satire, la tragédie et la comédie.

Du côté des arguments, Kubrick a utilisé la prérogative mécaniste avec son discours extrêmement pessimiste et autoritaire sur la condition humaine. Rohmer, de son côté, a privilégié le contextualisme avec sa narration où les événements viennent expliquer ceux qui ont précédé.³ Enfin, chacun des cinéastes, dans son discours historique, propose une *idéologie*. Kubrick, par son propos, établit une idéologie en parfait accord avec le reste de son œuvre cinématographique : une position mitoyenne entre la radicalité et l'anarchisme. L'État est corrompu, en fait, c'est l'humanité qui est corrompue. Il n'y a pas de porte de sortie et pas d'utopie comme le suggère White dans le cas de la radicalité. C'est pourquoi l'œuvre de Kubrick est si ambiguë. Éric Rohmer, dans son cas, exprime dans son film un profond dégoût de la Terreur, de la Révolution. Pourtant, son point de vue idéologique peut quand même être vu comme anarchiste car il en a contre ce qui était devenu « l'État » en France à ce moment de l'Histoire, soit la Terreur.⁴

En concluant ce sujet, disons que la portée métahistorique du film permet donc, à travers la connaissance des codes cinématographiques et la qualité du discours historique du cinéaste, au spectateur de se faire une idée personnelle de la crédibilité historique d'un film.

Pour aller plus avant, nous allons maintenant nous concentrer sur l'une des prégnances sur le spectateur qui regarde un film, soit celle des leçons d'apprentissage qu'il peut en tirer, autrement dit, de sa valeur métahistorique. Pour mieux comprendre ce phénomène, nous allons tenter, au cours des prochaines lignes, de voir comment le cinéma (et les deux films étudiés dans le cadre de ce mémoire en particulier) peut être un outil d'apprentissage pour l'histoire. En somme, nous tenterons de saisir comment le « dynamisme » de l'image additionné à l'immédiateté du son fait du cinéma historique une voie de cognition demandant de la part du spectateur une réponse attentive et considérée.⁵

³Rappelons que White a dénombrer quatre formes d'arguments : formiste, organiciste, mécaniste et contextualiste.

⁴Rappelons que White voit quatre sortes d'idéologies, soit l'idéologie anarchiste, l'idéologie conservatrice, l'idéologie libérale et l'idéologie radicale.

⁵Pour ce faire, nous nous servons d'un texte important sur le sujet, soit celui de Sarah Hanley, « European History in Text and Film : Community and Identity in France, 1550-1945 », *French Historical Studies*, Vol. 25, No. 1, hiver 2002, pp. 3-17.

Dans un premier temps, disons que ce discours est tenu toujours selon l'une des hypothèses de départ de ce mémoire. Nous travaillons sur des films nés de l'impulsion de cinéastes qui ont, le moment d'un film, utilisé des méthodes historiennes pour produire un film *historique* pouvant leur permettre, ne fut-ce que pendant cette période, d'agir comme historiens. Ils n'ont pas fait appel à des historiens universitaires pour produire leurs œuvres et y insuffler de la crédibilité, ils ont plutôt fait appel aux sources mêmes pour « recréer » le passé. Ils ont laissé parler le passé par lui-même. Ce n'est pas le but de ce mémoire de dire que cette méthode est préférable à celle utilisée par exemple par Jean-Jacques Annaud dans le *Nom de la rose*. Nous voulons plutôt démontrer comment les méthodes utilisées par Stanley Kubrick et Éric Rohmer, celles d'un rapprochement exigü avec les sources et d'une utilisation du langage cinématographique pour faire transparaître l'histoire, ont fonctionné. C'est pourquoi une connaissance métahistorique à partir du langage cinématographique est primordiale pour tous ceux qui veulent analyser *ces* films en particulier, car ils viennent de la représentation mentale de cinéastes, de « cinéastes-historiens ».

Certaines scories sont à éviter avant même de se plonger dans l'analyse métahistorique du film. Il faut tout d'abord que celui qui veut étudier le cinéma « historique d'auteur » comme moyen de cognition ait une culture visuelle et cinématographique assez élevée afin de pouvoir saisir toutes les subtilités d'un discours filmique (nous y reviendrons plus tard). De plus, il faut que ce même spectateur fasse une différence entre la manière dont l'histoire est racontée dans les livres et dans les films. Sans mettre l'intégrité historique⁶ de côté, il doit changer les normes de compréhension et d'investigation historique car si la quasi-majorité des livres historiques possèdent des sources matérielles évidentes et affichées par le chercheur, les films historiques, en revanche, ne comptent presque jamais de telles justifications épistémologiques.⁷ Il y a donc une « expérience » visuelle qui est en cause et de laquelle n'importe quel spectateur cherchant un angle pédagogique à la cinématographie historique doit tenir compte. Il doit, tout au long de sa réflexion sur le film qu'il visionne,

⁶Par intégrité historique, nous entendons ici la totalité de la représentation vraisemblable de l'histoire.

⁷Notons tout de même que dans notre cas particulier, *Barry Lyndon* et *L'Anglaise et le duc* comptent parmi les films où la recherche historique, iconographique et littéraire des cinéastes est assez méticuleuse pour ne pas mettre en doute l'intégrité de ces œuvres.

s'imprégner de la structure sociale, politique et humaine de la fiction. C'est ce que l'on peut nommer les « relations de pratique »⁸ à déchiffrer dans un film. Le cinéma a un langage unique. Les compétences et les connaissances professionnelles de l'historien ne sont pas une garantie de compétences et de connaissances cinématographiques.⁹ C'est pourquoi il faut jumeler les compétences historiennes aux connaissances du langage cinématographique pour tenter de bien comprendre le film historique.

Penchons-nous maintenant sur le cinéaste qui réalise un film historique. Le cinéaste, donc, tente de produire un film historique juste et le plus authentique possible en usant d'imagination et de raisonnement afin de reconstituer le passé, de le représenter de façon à ce que l'on puisse croire à un tel projet. Il tient compte des préoccupations de l'époque qu'il tente de mettre en lumière et ainsi aller au-delà du propos de divertissement habituel. Il doit aussi, autant que faire se peut, ne pas laisser l'interprétation contemporaine du passé jouer un rôle trop important dans sa reconstitution.

Cependant, le cinéma demeure une industrie et les questions périphériques des coûts et des profits d'un film restent prépondérantes. Par contre, les coûts et les profits importent peu dans l'analyse des films de Stanley Kubrick puisqu'il avait carte blanche sur tous ses projets cinématographiques avec la Warner.¹⁰ En outre, dans le cas d'Éric Rohmer, il jouit d'une indépendance respectable depuis nombre d'années avec sa propre compagnie de production : Compagnie Éric Rohmer. Il faut ajouter à cela le coût très faible de ses films.¹¹

⁸S. Hanley, *loc. cit.*, p. 4.

⁹William Hughes cité par R. B. Toplin, « The Filmmaker as historian », *American Historical Review*, vol. 93, no 5, décembre 1988,, p. 1212.

¹⁰Armé de son contrat avec Warner (qui dura de *A Clockwork Orange* en 1971 à son dernier film, *Eyes Wide Shut* en 1999 (année de sa mort)), Kubrick pouvait réaliser les films qu'il voulait sur le sujet qu'il désirait. Cela représentait une amélioration monumentale par rapport à ce qui lui était arrivé à la fin des années 60 avec son projet de film sur *Napoléon* qui avait été refusé parce que « trop coûteux » par MGM. En ce sens, il atteignait un statut d'indépendance enviable pour un cinéaste de sa stature jamais vu depuis les années 30 et 40 avec Charlie Chaplin et Orson Welles pour (malheureusement, seulement et uniquement) *Citizen Kane*.

¹¹Notons tout de même le budget un peu plus élevé dans le cas de *L'Anglaise et le Duc*, c'est-à-dire 39 millions de Francs.

Une autre raison du choix des films de Stanley Kubrick et de Éric Rohmer est leur utilisation des sources (comme nous l'avons précédemment vu) visuelles et écrites. En effet, le cinéma historique ne relève pas souvent le défi de l'interprétation historique et de la « recherche » historique effectuée par le cinéaste avant de filmer son œuvre.¹² On ne voit habituellement pas la trace des sources que le réalisateur utilise et où il puise la forme et la signification de sa représentation. C'est ce qui fait la valeur des deux « réalisateurs-historiens » que nous avons privilégiés tout au long de ce travail. Les sources de leurs films ne sont pas seulement visuelles, *elles sont affichées*. Celui qui aura les connaissances requises en histoire de l'art pourra ainsi reconnaître l'inspiration d'un paysage de De Machy ou de Gainsborough à travers les films étudiés. Voilà un argument qui illustre bien qu'une connaissance minimale d'autres champs de spécialisation est une condition *sine qua non* pour qui veut bien saisir la représentation historique d'un film.

Pour pouvoir juger le niveau métahistorique d'un film « historique », il faut que le spectateur fasse un bond interdisciplinaire.¹³ En effet, il doit pouvoir reconnaître de manière critique les mécanismes cinématographiques et donc avoir une instruction du médium visuel. C'est précisément le point d'assise de ce mémoire : faire un travail historique et, à travers les théories de la réception et de la sémiologie, valider cette hypothèse selon laquelle il faut, pour parler d'un certain cinéma en histoire, celui des cinéastes, se concentrer *aussi* sur le langage cinématographique. Il faut le définir et le décortiquer afin, par la suite, de pouvoir comprendre le lien et la validité (ou non) entre le cinéma et l'histoire. Bien sûr, n'importe qui peut regarder et « apprécier » ces films pour leur valeur de divertissement. Cependant, si on traverse la barre de la portée didactique et de l'enseignement de l'histoire, les connaissances susmentionnées sont alors requises.

Pour pouvoir comprendre et discerner comment fonctionne le langage cinématographique, il faut se composer une sorte de matrice. Cette matrice doit permettre au spectateur, qui veut comprendre méta-historiquement le cinéma, de faire la différence entre, par exemple, la portée significative d'un travelling et celle d'un zoom. De plus, il lui faut être

¹²R. B. Toplin, *loc. cit.*, p.1216.

¹³S. Hanley, *loc. cit.*, p.6.

capable de déchiffrer les différentes parties constituant une narration cinématographique. Pour ce faire, il peut tenter une analogie entre le monde du film et le monde du livre. Les plans d'un film peuvent être considérés comme les phrases d'un livre tout comme les scènes peuvent être comparées à des paragraphes.¹⁴ Ces scènes ont le même rôle à jouer que les paragraphes en ce sens qu'ils permettent au cinéaste de communiquer de l'information par le biais des décors, des costumes et des gestes. À ce propos, Éric Rohmer mentionne bien qu'il a donné l'ordre à ses actrices dans son film « de marcher moins vite et de faire de grands pas »¹⁵ essayant ainsi de faire césure avec la façon de marcher des actrices de notre époque. Pour poursuivre dans notre analogie entre le cinéma et la littérature, on peut dire que les scènes d'un film peuvent être comparées aux chapitres d'un roman.

Comme il a été démontré plus tôt dans ce projet lorsqu'il a été question des écrits de Roland Barthes, il y a une différence importante à remarquer entre la représentation narrative au cinéma et dans la littérature. Si nous pouvons dénoter, comme nous venons de le faire à l'aide des théories de Sarah Hanley, certaines ressemblances entre la structure d'un film et la structure d'un livre, il faut quand même mentionner que le cinéaste doit recourir à une série de choix capitaux que le romancier, l'écrivain ou l'historien n'a pas à faire. En effet, travaillant dans un monde de l'image (et du son), le réalisateur doit montrer ce qui se trouve à l'intérieur de son cadre et uniquement ce qui s'y trouve. Bien sûr, il peut faire allusion à ce qui est à l'extérieur du cadre mais il ne peut jamais le montrer sans bouger sa caméra.¹⁶ L'écrivain, quant à lui, n'a pas ces contraintes car il n'a pas de cadre, il peut faire s'entrechoquer temps et espace à dessein. De ce point de vue, le travail du réalisateur est un travail « d'auteur » différent de celui de l'écrivain en ce sens que le cinéaste doit définir un espace d'analyse avec des contraintes techniques précises, ce que l'écrivain n'a pas à effectuer.

¹⁴*Ibid.*, pp. 6-7.

¹⁵Patrice Blouin, Stéphane Bouquet et Charles Tesson, « « Je voulais que la réalité devienne tableau » », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, p. 54.

¹⁶Le cinéaste exemplaire de cette situation est certes le Japonais Yasujiro Ozu et sa propension dans ses derniers films à ne jamais bouger la caméra (ou presque jamais).

La couleur et le son permettent aussi au monde du cinéma de communiquer une certaine émotion¹⁷ et de l'information supplémentaire. Cela est si vrai que ces « innovations » ont changé la façon d'étudier le cinéma. En effet, le cinéma a d'abord été muet, puis le son est apparu en 1927 changeant de façon irréfutable la manière de le voir (et de l'entendre!). De même, la couleur est apparue de façon large dans les années 30¹⁸ rendant la réalité dans le cinéma tout à fait différente.¹⁹ Par exemple, l'utilisation de la couleur beige (une couleur neutre) pour les décors kinescopés de *L'Anglaise et le duc* permet, en plus de bien montrer quelle était la couleur qui primait à cette époque, de concentrer l'attention du spectateur sur l'action qui se déroule devant. En ce qui concerne le son, prenons l'exemple de la chute à cheval du fils de Barry dans *Barry Lyndon* et du hennissement du cheval qui, dans le seul flash-back du film, vient appuyer toute la tragédie de la scène. En effet, le hennissement est une sorte de transfert du cri du petit Bryan. Il nous fait ressentir tout le désarroi du jeune homme et l'importance de cet événement pour le reste du film (début de la déchéance de Barry).

Rappelons que le son peut aussi être de la musique. Cette musique (nous l'avons vu) peut être intra ou extra-diégétique. Par exemple, lorsque Lady Lyndon joue du piano dans la salle de concert, le son est intra-diégétique alors que la sarabande du duel final est une musique extra-diégétique. La musique est un élément central de bien des films et peut communiquer au spectateur des émotions aussi éloignées que l'anxiété et la joie. Cela peut aussi instruire le spectateur sur les motivations d'un personnage. La musique extra-diégétique est souvent celle qui permet un sens métahistorique. Il est à noter que la plupart des grands

¹⁷Bien sûr, toute forme artistique peut communiquer de l'émotion. Le propos est ici de démontrer comment une « certaine » émotion est libérée par la présence de la couleur et du son dans le cinéma en particulier. Contrairement à un roman, la couleur et le son sont « matérialisés » et non « décrits ». Il en résulte une émotion dans chaque cas, mais différente. Va de même pour la peinture, dont la couleur va donner une certaine émotion différente de celle de sa présence au cinéma.

¹⁸Bien sûr, les films en noir et blanc avaient encore la cote à ce moment, la couleur devant presque définitivement le noir et blanc dans les années 60. Il est à noter que plusieurs grands cinéastes ont pris plus de temps à se conformer à la couleur que le reste de la production cinématographique. Prenons ici les exemples d'Andrei Tarkovski (premier « vrai » film en couleur en 1972 (*Solaris*)), de Robert Bresson (*Une femme douce* (1969)), de Stanley Kubrick (*2001 : A Space Odyssey* (1968) (si on ne prend pas en compte *Spartacus* (1960), film qu'il a toujours renié)), d'Ingmar Bergman (*Toutes ces femmes* (1964)). Carl Th. Dreyer n'a jamais fait de films en couleurs.

¹⁹On pourrait aussi ajouter à ces innovations techniques l'apparition du cinémascope en 1953 qui a irrémédiablement modifié la manière de comprendre le cadre et l'intérieur de l'image.

cinéastes n'ont pas souvent recours à ce genre de procédés qui « appuient » inutilement une scène donnée.²⁰ C'est pourquoi la musique est sans doute l'élément le moins métahistorique du langage cinématographique.

Une autre manière de démontrer la métahistoire du film est le montage. Ce montage qui peut être comparé à la ponctuation en écriture.²¹ En effet, comme le point à la ligne ou le point d'exclamation, le montage permet de débiter ou de terminer une scène ou de mettre de l'emphase sur telle ou telle partie de la diégèse. Un montage long, comme les scènes extérieures dans *Barry Lyndon*, exprime un passage délibéré du temps alors qu'un montage saccadé comme dans le duel final du film, inspire une urgence et un suspense qui contraste avec le reste du film.

Toutes ces différentes composantes du langage cinématographique permettent ensuite au spectateur de comprendre la démarche du cinéaste-auteur de manière d'abord et avant tout cognitive. Et tenter de décoder le sens d'un film demande de la part du spectateur un effort physique et mental qui est souvent sous évalué. En effet, le spectateur est assailli par une série de symboles, de perceptions et d'émotions qui exigent de lui une réponse cognitive et cérébrale complète. En somme, l'expérience de visionnement peut être vue comme en étant une d'intense perturbation psychologique dont la réception est aussi imprévisible que la conscience et le cheminement de chaque individu qui regarde un film. Cependant, le spectateur possédant une culture visuelle pointue pourra avoir une meilleure perception de ce qui se passe à l'écran "...viewers attuned to cinematic techniques used for propagating information are equipped to « read » films (rather than simply watch them) and then to evaluate the way history is transmitted on screen."²² Si le cinéma représente, par rapport à l'écriture, un monde d'images laissant moins d'espace à l'imagination, il n'en demeure pas moins que ces images peuvent, par leurs qualités oniriques et « surréelles », stimuler

²⁰Prenons ici les exemples de Luis Bunuel et de Robert Bresson. Mentionnons tout de même que l'utilisation de la musique extra-diégétique de certains réalisateurs comme Stanley Kubrick et Andrei Tarkovski a pu désarçonner cet état de fait. Mais les exemples sont rares.

²¹S.Hanley, *loc. cit.*, p. 8.

²²*Ibid.* Il faut bien sûr noter que cette théorie est propre à tout type de message et non seulement au cinéma. Une connaissance de base est requise dans toute communication.

l'intelligence et l'imagination du spectateur. Elles peuvent, bien entendu, demeurer de solides représentations du passé.

Donc, c'est à ce moment là que la métahistoire et l'apprentissage prend tout son sens. En effet, maintenant que le spectateur possède sa culture visuelle, il peut tenter de qualifier la représentation historique du film qu'il regarde et analyse. On en revient donc à tenter de décortiquer quelles sont les inventions ayant une portée « valide » et les inventions ayant une portée « invalide ». Une invention valide permet de mieux comprendre l'histoire et ses paramètres sociaux, politiques et humains. Elle permet de confronter les dilemmes humains de l'époque étudiée comme, par exemple, l'importance des titres de noblesse dans l'Angleterre du XVIII^e siècle en ce qui concerne *Barry Lyndon* et la Terreur dans la France révolutionnaire dans *L'Anglaise et le duc*. De plus, et c'est là un des arguments-clés du présent mémoire, une invention invalide nous éloigne de l'histoire en tentant de la montrer à travers les expériences contemporaines. Autrement dit, notre époque déteint sur la période représentée si bien que l'on a plus l'impression que nous regardons le présent que le passé. Les deux films choisis pour ce mémoire l'ont justement été parce qu'ils font cette différence entre l'époque qu'ils représentent et notre époque. Ils sont donc en ce sens de grands exemples de l'invention valide, donc de la représentation « authentique » de l'histoire. Ils offrent une représentation crédible de l'histoire et du passé.

Pour appuyer notre propos, nous pouvons ici revenir sur l'exemple présenté au début de ce mémoire, celui de Natalie Zemon Davis et de ses « inventions » en rapport avec l'histoire du *Retour de Martin Guerre*.²³ Le but ici n'est pas, comme l'a fait Robert Finlay, de savoir si les inventions de Davis sont valides ou invalides. Le but est plutôt de voir qu'il s'agit là du problème que tout historien doit affronter. Il doit, s'il utilise des inventions, être capable de justifier le fait qu'il s'agit là d'une représentation adéquate du passé.

²³Nous retournons ici au passage de notre prologue.

CONCLUSION

L'enjeu de ce mémoire, le but, était de démontrer comment la représentation historique était possible au cinéma, comment le cinéma, *forme d'écriture visuelle*, pouvait servir d'écriture historique. Pour ce faire, nous avons étudié deux films de cinéastes chevronnés : *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick et *L'Anglaise et le duc* de Éric Rohmer. Nous sommes partis de deux hypothèses. La première soulevait la possibilité que les deux réalisateurs aient utilisé des moyens historiques afin de rendre leur représentation historique valable. La seconde voulait montrer que pour comprendre l'effet historique de ces deux films en particulier, il fallait avoir une connaissance précise du langage cinématographique, car il s'agit de la matière première de ces films.

Pour bien réaliser notre projet, nous avons débuté par une discussion sur l'écriture de l'histoire où nous avons vu comment l'historien peut arriver à représenter le passé. Puis, nous avons intégré le cinéma à l'histoire, plus précisément les deux films à l'étude pour voir comment la représentation, la narration et le réalisme y étaient amenés. Pour pousser plus avant notre réflexion, nous avons aussi utilisé les théories d'un cinéaste (Werner Herzog) et d'historiens (Marc Ferro et Gil Bartholeyns). Nous avons aussi tenté de tisser des liens entre le langage cinématographique et le *linguistic turn*, deux formes de langage permettant, à leur manière, de mieux comprendre l'histoire. Par la suite, nous avons, à l'aide du langage cinématographique, décrit certaines scènes des films à l'étude. Enfin, c'est la relation entre le spectateur et le cinéma, autrement dit la réception, qui nous aura permis de comprendre le lien entre l'histoire et le cinéma. En addendum, nous avons discuté de la métahistoire, une sorte de matérialisation de notre seconde hypothèse où le spectateur qui désire en apprendre plus sur l'histoire à partir de films comme *Barry Lyndon* et *L'Anglaise et le duc*, doit aussi connaître les rouages du cinéma. Le spectateur sait qu'il apprend et c'est ce qui rend la représentation « opérable ». Pour conclure, nous pouvons espérer que cette voie sera suivie dans le futur avec l'étude d'autres films historiques. Par exemple, contrairement à ce mémoire, une étude de la représentation historique à partir des travaux d'historiens

universitaires dans le film de fiction serait souhaitable pour ensuite permettre une comparaison. De plus, une étude sur la « pédagogie » du cinéma historique serait une autre voie intéressante à suivre, vu que la présente recherche s'est concentrée sur une approche métahistorique du discours.

APPENDICE A

Nous vous présentons dans son intégralité la Déclaration du Minnesota de Werner Herzog. Par souci de garder le style particulier de son auteur, nous avons jugé bon de laisser le texte dans sa langue originale, soit l'anglais.

Minnesota Declaration: Truth and Fact in Documentary Cinema

Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota

April 30, 1999

Werner Herzog

1. By dint of declaration the so-called Cinema Verité is devoid of verité. It reaches a merely superficial truth, the truth of accountants.
2. One well-known representative of Cinema Verité declared publicly that truth can be easily found by taking a camera and trying to be honest. He resembles the night watchman at the Supreme Court who resents the amount of written law and legal procedures. "For me," he says, "there should be only one single law: the bad guys should go to jail." Unfortunately, he is part right, for most of the many, much of the time.
3. Cinema Verité confounds fact and truth, and thus plows only stones. And yet, facts sometimes have a strange and bizarre power that makes their inherent truth seem unbelievable.
4. Fact creates norms, and truth illumination.
5. There are deeper strata of truth in cinema, and there is such a thing as poetic, ecstatic truth. It is mysterious and elusive, and can be reached only through fabrication and imagination and stylization.

6. Filmmakers of Cinema Verité resemble tourists who take pictures amid ancient ruins of facts.
7. Tourism is sin, and travel on foot virtue.
8. Each year at springtime scores of people on snowmobiles crash through the melting ice on the lakes of Minnesota and drown. Pressure is mounting on the new governor to pass a protective law. He, the former wrestler and bodyguard, has the only sage answer to this: "You can't legislate stupidity."
9. The gauntlet is hereby thrown down.
10. The moon is dull. Mother Nature doesn't call, doesn't speak to you, although a glacier eventually farts. And don't you listen to the Song of Life.
11. We ought to be grateful that the Universe out there knows no smile.
12. Life in the oceans must be sheer hell. A vast, merciless hell of permanent and immediate danger. So much of a hell that during evolution some species—including man—crawled, fled onto some small continents of solid land, where the Lessons of Darkness continue.

Ref: Paul Cronin, *Herzog on Herzog*, New York, Faber and Faber, 2002, pp. 301-302.

APPENDICE B

Vision filmique de l'histoire tiré du livre de Marc Ferro : *Cinéma et histoire*

(Ajout des titres dans le livre pour l'appendice)

Centres de production	Institutions	Contre-institutions	Mémoires	Analyses autonomes
From above	<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i> <i>Napoléon Alexandre Nevski Tchapaev</i>	Ceddo <i>The Black Hills are not to Sale</i>	<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i>	<i>L'Anglaise et le duc</i> <i>Barry Lyndon</i> Visconti Syberberg
From below		Films féministes Ivens	<i>Babatou et les trois conseils</i>	<i>Le Voleur de bicyclette</i> <i>Les Temps modernes</i> <i>À nous la liberté</i>
From within	<i>Barry Lyndon</i> <i>L'homme à la caméra</i>		<i>Femmes du Mont Chenoua</i>	
From without	<i>La Grève</i> <i>Western and Meute</i>	Films historiques polonais		<i>M le maudit</i> <i>Les visiteurs</i> Nouvelle Vague Renoir

LEXIQUE

Diégèse: Ce qui appartient à l'univers de la fiction du film, de l'image, du son, du cadre, etc. Par exemple, lorsque l'on parle d'une musique intradiégétique, il s'agit d'une musique dont on peut voir la source dans le cadre (une radio, par exemple) ou qui fait partie de l'expérience physique du film. Une musique extradiégétique est une musique qui ne fait pas partie du film (bande originale, par exemple), une musique qui tend la plupart du temps à insuffler un sens aux images.

Événement: fait exceptionnel qui sort de la routine générale. Fait historique important. Situation qui déclenche toute une série d'autres situations, élément déclencheur qui permet à l'historien de s'ouvrir au monde, au monde des connaissances des sociétés afin de bien les connaître.

Fragment: Partie de film qui peut avoir un sens en lui-même mais qui prend un sens encore plus grand lorsqu'il est pris dans l'entité totale du film. Un fragment ne correspond pas directement à une scène, à un plan ou à une séquence. Il peut s'agir de l'un de ces éléments comme il peut s'agir d'une action précise ayant une grande importance dans la diégèse du film.

Montage: Assemblage dans un certain ordre des différentes parties d'un film, des différents plans afin de donner une cohésion particulière à l'oeuvre. Il est évident que le montage est l'un des éléments de langage cinématographique les plus importants lorsque l'on se rapporte à la sémiotique. Un montage rapide, "haché" n'aura pas le même effet qu'un montage fait de longs plans sur le spectateur.

Narrateur: Voix qui se surimpose à l'image. La voix peut être celle d'un personnage inclus dans l'action (focalisation interne), exclus de la fiction (focalisation externe) ou omniscient (focalisation zéro). Le narrateur peut aider ou nuire à la compréhension de ce qui se produit à l'écran. L'usage du narrateur dans *Barry Lyndon* est un exemple plus que probant.

Narration: Exposé d'une suite de faits. Récit de ce qui s'est produit, d'un événement. Dans la littérature ou le cinéma, suite des événements tels qu'ils se substituent l'un à l'autre dans la diégèse, qu'ils soient dans l'ordre chronologique ou non. Le narrateur peut être omniscient ou provenir d'un personnage.

Panoramique: Mouvement de la caméra de façon horizontale, verticale ou diagonale visant à montrer la mouvance de la diégèse et des personnages dans un espace donné. Il faut noter que dans un panoramique, le pied de la caméra reste fixe, contrairement à un travelling, où la caméra bouge (que ce soit sur des rails, à l'épaule ou de façon aétite dans le cas de la Steadycam, par exemple).

Plan: Un plan est un ensemble d'images qui se déroulent dans la même prise de caméra. Le plan peut durer une fraction de seconde ou être d'une durée extrêmement longue. L'effet sur le spectateur sera ainsi différent, allant de la suggestion à l'extase métaphysique, de la prise de position du cinéaste à la prouesse technique.

Représentation historique: Définition 1 :Alchimie de l'historicité et de l'authenticité, l'historicité par les critères extérieurs et l'authenticité par les valeurs profondes de l'humain. C'est cette stratégie d'amalgame qui produit une représentation valable du passé.

Définition 2 : Monstration symbolique de l'absence ou de la présence d'une personne ou d'un objet souvent relié au monde du pouvoir. Performance théâtralisée à l'extrême d'une société autocratique qui veut faire régner l'ordre. Relation entre l'objet matériel et l'objet virtuel (par exemple, un livre et sa typographie, un film et sa qualité d'image, etc.,).

Scène: La scène est constituée d'un ensemble de plans dont l'assemblage s'inscrit dans une continuité temporelle. On pourrait encore dire qu'elle fait correspondre une série de plans image à un seul plan sonore. La scène est caractérisée par la multiplicité des points de vue successifs, révélant les changements d'aspect, à l'intérieur d'un même segment temporel (temps filmique = temps diégétique). La scène est également syntagme chronologique, narratif, non alternant, sans ellipse.¹

Séquence: La séquence est constituée d'un ensemble de plans dont l'assemblage procède de la logique intersubjective propre à la diégèse: "La séquence construit une unité plus inédite, plus spécifiquement filmique encore, celle d'une action complexe (bien qu'unique) se déroulant à travers plusieurs lieux et "sautant" les moments inutiles". Il y a donc permanence d'un jeu intersubjectif, libéré des contraintes spatio-temporelles. La séquence est également syntagme chronologique, narratif, non alternant avec ellipse.²

Zoom: Mouvement optique brusque ou lent de la focale variable de la caméra s'approchant ou s'éloignant du centre d'attraction de l'image. Cela a souvent un effet de mise à distance narrative lorsque, comme dans *Barry Lyndon*, les zooms sont lents et circonscrits, cela semblant montrer une époque passée, une nostalgie presque romantique.

¹Christian Metz, «La grande syntagmatique du film», in *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966.

²*Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Sources

1-Écrits

ELLIOTT, Grace Darlymple, *Journal of my Life during the French Revolution*, Londres, Bentley, 1859.

THACKERAY, William Makepeace, *The Luck of Barry Lyndon*, New York, New York University Press, 1844, 396 p.

2-Films

L'Anglaise et le duc. 2001. France. Couleurs. 129 minutes. Production: Françoise Etchegaray. Réalisation et scénario (d'après les mémoires de Grace Elliott): Éric Rohmer. Images: Diane Baratier. Montage: Mary Stephen. Principaux interprètes: Jean-Claude Dreyfuss, Lucy Russell.

Barry Lyndon. 1975. Grande-Bretagne. Couleurs. 185 min. Production, réalisation et scénario (d'après *The Luck of Barry Lyndon* de W.M. Thackeray): Stanley Kubrick. Images: John Alcott. Montage: Tony Lawson. Principaux interprètes: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Leon Vitali, Patrick Magee.

A) Monographies:

1. Histoire:

- BURKE, Peter, *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 223-238.
- DARNTON, Robert, *Le Grand massacre des chats, Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, Paris, Robert Laffont, 1985, 285 p.
- De CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 p.
- ÉLIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985, 331 p.
- FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1968, 511 p.
- KOSSELECK, Reinhart, *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, E.H.E.S.S., 1990, 334 p.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, 409 p.
- MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Le Éditions de Minuit, 1978, 145 p.
- NOIRIEL, Gérard, *Sur la « crise de l'histoire »*, Paris, Belin, 1996, 343 p.
- POCOCK, J.G.A., *Vertu, commerce et histoire*, Paris, PUF, 1986, 410 p.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, 330 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, 213 p.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 675 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 3 v.
- RORTY, Richard, *Conséquence du pragmatisme*, Paris, Seuil, 1993, 237 p.
- STEINMETZ, Andrew, *The Gaming Table : Its Votaries and Victims*, Montclair, Patterson Smith, 1969, 2 v.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, 438 p.

WHITE, Hayden, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973, 448 p.

2.Histoire et cinéma:

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 412 p.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Seuil, 1980, 192 p.

CRONIN, Paul, *Herzog on Herzog*, New York, Faber and Faber, 2002, 340 p.

De la BRETÈQUE, F.-A., *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004, 1276 p.

DELAGE, Christian et Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 2004, 366 p.

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1977, 290 p.

MAYER, Robert (édit.), *Eighteenth-Century Fiction on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 226 p.

ROSENSTONE, Robert A., *Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995, 288 p.

3.Arts:

BONITZER, Pascal, *Peinture et cinéma: Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, Étoile, 1985, 109 p.

CASETTI, Francesco, *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*, Bloomington, Indiana University Press, 1998, 174 p.

CLARKE, Arthur C., *2001 : A Space Odyssey*, New York, ROC, 2000, 236 p.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du visible*, Paris, PUF, 1995, 200 p.

GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986, 262 p.

STAM, Robert, *Film Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell, 2000, 381 p.

4.Cinéastes:

CIMENT, Michel, *Kubrick*, New York, Faber and Faber, 2001, 332 p.

CONSTANTINI, Constanzo, *Conversations with Fellini*, Londres, Faber and Faber, 1995, 256 p.

FALSETTO, Mario, *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport, Praeger, 2001, 204 p.

ROSENBAUM, Jonathan, *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1995, 337 p.

SERCEAU, Michel, *Éric Rohmer, Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Paris, Le Cerf, 7^e Art, 2000, 140 p.

B)Articles:

ANKERSMIT, F.R., « Historical Representation », *History and Theory*, vol. 27 (1988), pp. 205-228.

BARTHOLEYNS, Gil, « Représentation du passé au cinéma. Entre historicité et authenticité », *Diogène*, no 189, printemps 2000, pp. 41-61.

BAZIN, Laurent, « D'une dictature à l'autre: Images cinématographiques de la Terreur », *Proceedings of the Western Society for French History*, vol. 17 (1990), pp. 198-204.

BLOUIN, Patrice, Stéphane BOUQUET et Charles TESSON, « « Je voulais que la réalité devienne tableau » », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, pp. 50-58.

BONNET, Jean-Claude, « Le XVIII^e siècle à l'écran », *Cinémas*, Vol. 4, No 1, 1993, pp. 48-58.

CARRIER, David, « Introduction », *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania University Press, 1991, pp. 3-9 et 159-177.

CARROLL, Noel, « Interpretation, History and Narrative », *The Monist*, vol. 73 (1990), pp. 134-166.

CHARTIER, Roger, « Le monde comme représentation », *Annales ESC*, no. 6, novembre-décembre 1989, pp. 1505-1520.

- CHION, Michel, « Le « filmer vrai », de Méliès à Fellini : le jeu du faux-semblant », *Le Monde*, 23 mars 1989.
- COMBER, Thomas, *A discourse of duels, shewing the sinful nature and mischievous effects of them* (Londres, 1687).
- CORBIN, Alain, « Le vertige des foisonnements. Esquisse panoramique d'une histoire sans nom », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 39, 1992, pp. 103-126.
- DAVIS, Natalie Zemon, « « Any Resemblance to Persons Living or Dead »: Film and the Challenge of Authenticity », *The Yale Review*, vol. 76 (1987), pp. 457-482.
- DAVIS, Natalie Zemon, "On the Lame", *American Historical Review*, Vol. 93, no. 3, Juin 1988, pp. 572-603.
- de BAECQUE, Antoine, « Apprivoiser une histoire déchaînée. Dix ans de travaux historiques sur la Terreur (1992-2002) », *Annales HSS*, juillet-août 2002, no 4, pp. 851-865.
- EVANS, James E., « A scene of utmost vanity : The Spectacle of Gambling in Late Stuart Culture », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 31 (2002), pp. 1-20.
- FINLAY, Robert "The Refashioning of Martin Guerre", *American Historical Review*, Vol. 93, No 3, juin 1988, pp. 553-571.
- GINZBURG, Carlo et Carlo PONI, « La micro-histoire », *Le Débat*, no 17, 1981, pp. 133-136.
- HANLEY, Sarah, « European History in Text and Film: Community and Identity in France, 1550- 1945 », *French Historical Studies*, vol. 25 (2002), pp. 3-19.
- HILL, Rodney, "*Barry Lyndon*", *The Stanley Kubrick Archives*, Londres, Taschen, 2005, pp. 430-439.
- METZ, Christian, «La grande syntagmatique du film», *Communications* n° 8, Paris, Seuil, 1966.
- NEWMAN, Edgar Leon, « Using Film to Teach the History of the French Révolution », *Proceedings of the Western Society for French History*, vol. 23 (1996), pp. 148-151.
- RANCIÈRE, Jacques, "L'historicité du cinéma" dans Antoine de Baecque et Christian Delage, *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, pp. 45-60.
- RICOEUR, Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales HSS*, no 4, juillet-août 2000, pp. 731-747.

- ROSENSTONE, Robert A., "History in Images/History in Words: Reflections on the possibility of really putting history onto film", *American Historical Review*, vol. 93, no 5, pp. 1173-1185.
- SHOEMAKER, Robert B., « The decline of public insult in London, 1660-1800 », *Past and Present*, no 169, 2000, pp. 97-131.
- SHOEMAKER, Robert B., « The Taming of the duel: masculinity, honour and ritual violence in London, 1660-1800 », *Historical Journal*, vol. 45, no 3 (2002), pp. 525-545.
- TOPLIN, Robert Brent, « The Filmmaker as historian », *American Historical Review*, vol. 93, no 5, décembre 1988, pp. 1210-1227.
- VAISSE, Pierre, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *L'histoire de l'art*, no 35-36, oct. 1996, pp. 3-8.

C) Critiques:

- BLOUIN, Patrice, « Sueurs froides », *Les Cahiers du cinéma*, no 559, juillet-août 2001, pp. 47-49.
- CIMENT, Michel, *L'Express*, vol. 30, no 8, 1976, p. 18.
- CRISPIN MILLER, Mark, « Kubrick's anti-reading of *The Luck of Barry Lyndon* », *MLN*, vol. 91, no 6, décembre 1976, pp. 1360-1379.
- EBERT, Roger, « The Lady and the Duke », *Chicago Sun Times*, 7 juin 2002, p. 44.
- FELDMANN, Hans « Kubrick and his discontents », *Film Quarterly*, Vol. 30, No 1, Automne 1976, pp. 12-19.
- FITZGERALD, Lara et Christopher James KEEP, « *Barry Lyndon* démembré: la perte de l'histoire dans le film de Stanley Kubrick », *Cinémas*, Vol. 4, No. 1, 1993, pp. 23-33.
- FUMAROLI, Marc, « Cinéma et terreur », *Les Cahiers du cinéma*, no. 559, juillet-août 2001, pp. 42-46.
- HOBEBERMAN, J., « Endless Summer », *Village Voice*, 19-25 avril 2000, pp. 31-36.
- HOBEBERMAN, J., « Viva Revolution », *The Village Voice*, 8-14 mai 2002, pp. 33-36.

HOFSESS, John, « How I Learned To Stop Worrying and Love *Barry Lyndon* », *The New York Times*, 11 janvier 1976, pp. 1-5.

KAEL, Pauline, « Kubrick's Gilded Age », *The New Yorker*, 29 décembre 1975, pp. 137-139.

LUMENICK, Lou « Rohmer's Lady in some digital distress », *New York Post*, 10 mai 2002, p. F7.

MARVIER, Marie, *Synopsis*, septembre 2001 pp. 55-56.

McCARTHY, Todd, "Some films are worth a second look", *Variety*, 11 Octobre 2001.

« Nos dix films préférés du demi-siècle », *Positif*, no. 500, octobre 2002, p.188.

SEITZ Matt Zoller, « Kubrick's Ruthless *Barry Lyndon* », *New York Press*, vol. 13, no. 16, 19 avril 2000.

SITRUK, Anthony, « L'Anglaise et le duc », *FilmdeCulte*, septembre 2001, p. 2.

TESSON, Charles, « La Révolution selon Rohmer », *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, No 559, juillet-août 2001, pp. 40-41.

D) Actes de séminaire

CRUMP, Justine, « The Perils of Play : Eighteenth-century ideas about gambling », *Séminaire en histoire et économie*, King's College, University of Cambridge (5 novembre 2003), pp. 1-28.