

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=VING&ID_NUMPUBLIE=VIN_098&ID_ARTICLE=VING_098_0207

Images et sons

| Presses de Sciences Po | *Vingtième siècle*

2008/2 - N° 98

ISSN 0294-1759 | ISBN 2-7246-3101-2 | pages 207 à 218

Pour citer cet article :

– Images et sons, *Vingtième siècle* 2008/2, N° 98, p. 207-218.

Distribution électronique Cairn pour les Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Images et sons

L'Europe s'expose

Depuis octobre 2007 toute la ville de Bruxelles est tapissée d'affiches représentant des visages avec des petites étoiles plein les yeux ; ils proclament « C'est notre histoire ! » et invitent ce faisant à visiter une exposition éponyme consacrée à l'histoire de la construction européenne. Organisée par l'association Musée de l'Europe avec, entre autres, le soutien de la Commission européenne et du gouvernement fédéral belge¹, cette première grande exposition se veut à la fois un manifeste et l'esquisse préparatoire d'un musée d'histoire de l'Europe. L'ambition de ses initiateurs n'est pas des moindres, puisqu'il s'agit là de doter Bruxelles du « lieu de mémoire » dont l'Europe a besoin² ».

L'affiche et le programme de l'exposition affirment que l'histoire de la construction européenne est aussi celle des citoyens européens. Par conséquent, l'exposition tente d'articuler l'histoire des Européens, l'histoire des pays européens et l'histoire de la construction européenne. Pour faire le lien entre ces trois niveaux de lecture, le comité scientifique de l'exposition présidé par les historiens Krzysztof Pomian et Élie Barnavi a recouru à des documents historiques de toute nature, à des installations et des œuvres commandées à des artistes.

L'exposition commence avec une double évocation artistique de l'Europe comme continent de la paix et comme terreau des violences de guerre et de domination totalitaire avec des œuvres de

Dominique Blain et de Günter Demnig. Après un frappant « portrait de famille » filmé de vingt-sept citoyens « ordinaires » des pays membres de l'UE, la partie historique de l'exposition s'ouvre avec l'incontournable « année zéro » et l'évocation en image et en texte des destructions de la guerre. Les concepteurs de l'exposition choisissent donc de faire l'impasse sur les tentatives pionnières de construction européenne de l'entre-deux-guerres pour la replacer dans son strict contexte d'après-guerre. L'utilisation de l'idée européenne par les nazis et leurs collaborateurs n'est mentionnée qu'en passant. Cette vision est ni plus ni moins celle de l'historiographie classique de la construction européenne. Une vision qui est aussi quelque peu irénique puisque le paradigme de la « paix » ne permet de comprendre que partiellement les débuts de la construction européenne alors que les enjeux économiques et le maintien sous domination de l'Allemagne ont également joué un rôle non négligeable pour la création de la CEEA. De plus, dans le contexte de l'après 1945 et des débuts de la guerre froide, ce paradigme de la « paix » était loin d'être neutre et faisait l'objet d'une bataille idéologique intense.

Il faut toutefois souligner ici que les objets évoquant l'immédiat après-guerre sont remarquablement choisis, comme cette robe d'enfant confectionnée dans un drapeau à croix gammée à l'envers – accompagnée de celle taillée dans les drapeaux alliés et de celle d'une enfant déportée et morte à Auschwitz – ou encore cette baïonnette transformée en marteau. Ajoutons d'emblée que le choix des documents reste d'ailleurs d'une très haute qualité à travers la plupart des sujets abordés.

L'exposition se poursuit avec une salle consacrée aux pères fondateurs. L'intérêt de cette salle réside moins dans les vitrines bien garnies consacrées aux incontournables P.-H. Spaak, J. Bech,

(1) Exposition « C'est notre histoire ! 50 ans d'aventure européenne », du 26 octobre 2007 au 23 mars 2008, aux anciens entrepôts Tour et Taxis, 86 avenue du Port, Bruxelles. L'exposition sera présentée à Paris entre juillet 2008 et janvier 2009, dans le cadre des manifestations culturelles de la présidence française de l'Union européenne.

(2) Voir le site de l'exposition. Citation sur la page <http://www.expo-europe.be/fr/site/musee/musee-europe-bruxelles.html>. Un catalogue de l'exposition est également disponible en téléchargement gratuit sur ce site.



© Collections du musée royal de l'Armée, Bruxelles, inv. 200600869.

2. L'originalité des objets constitue un des points forts de l'exposition. Cette robe de fillette, réalisée en 1945 avec des morceaux de drapeaux alliés à Nivelles en Belgique, permet d'évoquer la Libération, les difficultés de la vie quotidienne, le prolongement de la guerre dans la paix...



© Benoît Majerus.

3. En allant des salles consacrées aux sociétés de l'Europe de l'Ouest aux salles qui traitent l'ancien bloc de l'Est, il faut passer par une reconstruction du Checkpoint Charlie. Quitter le « secteur américain » n'est pas seulement un renvoi à la guerre froide, mais aborde également la question de l'américanisation de l'Europe occidentale.

J. Monnet, K. Adenauer, J.W. Beyen, A. de Gasperi et R. Schuman que dans des niches enfoncées dans le mur qui évoquent d'autres « pères fondateurs », moins directs mais non moins importants : W. Churchill, H. Truman, W. Beveridge, J. M. Keynes et même J. Staline. Les organisateurs se sont souvenus ici à juste titre du célèbre discours de P.-H. Spaak à l'assemblée de l'ONU le 28 septembre 1948 : « La base de notre politique, c'est la peur », avait-il déclaré. Des cartes d'époque et des ogives nucléaires rappellent ce contexte de peur des débuts de la guerre froide.

L'exposition se poursuit avec l'évocation des décolonisations en proclamant haut et fort : « sans décolonisation, pas de construction européenne » et plus loin « la décolonisation [...] permet de se concentrer sur l'Europe ». Il aurait pourtant été possible de souligner, de manière un peu moins simpliste, que la construction européenne permet aussi aux nations européennes de compenser par des succès aussi symboliques l'humiliation de la perte des colonies ou, pour la France, du fiasco de Suez. Cette salle n'est d'ailleurs pas la plus réussie de l'exposition, hésitant entre l'évocation plutôt euphémistique des guerres de décolonisation et un exotisme colonial souligné par une musique d'ambiance aux rythmes chaloupés.

L'exposition se poursuit avec une évocation du quotidien par la reconstitution d'intérieurs des années 1960 aux années 1980 et une sélection d'objets familiers. Destinée à représenter, d'en bas, le quotidien des Européens, cette partie se limite à une évocation d'une société de consommation occidentale plus que spécifiquement européenne. Les objets renvoient à une classe moyenne issue du secteur tertiaire, qui a dans l'ensemble profité du processus d'intégration européenne, et n'évoquent ni la classe ouvrière, le monde rural ou celui de l'immigration qui, eux aussi, ont été bouleversés par ce processus. Il aurait été plus audacieux enfin de comparer ces modes de consommation et objets de la vie quotidienne à ceux en usage en Europe de l'Est, dont les habitants partageaient l'engouement pour la musique pop américaine, le design fonctionnel ou la mode, point que l'on oublie à force de traiter les deux espaces à part.

Plus réussies sont les salles qui suivent et qui intègrent – c'est sans doute l'aspect le plus novateur de l'exposition – les dictatures occidentales (Grèce, Portugal, Espagne) et, après le passage par une salle centrale construite autour d'une symbolique table des négociations, une évocation des dictatures communistes par de nombreuses vitrines présentant le quotidien, la surveillance et la dissidence. L'exposition intègre donc symboliquement ces pays à l'histoire de l'Europe avant 1989 et rompt ainsi avec la vision occidentalocentrée qui en fit longtemps « l'autre Europe ». Certains objets sont originaux et parlants, comme cette reconstitution interactive de la chaîne humaine formée par les habitants des pays baltes le 23 août 1989, cinquante ans après le pacte germano-soviétique.

Si le choix de cette inclusion – qui diffère de celui du programme actuel des concours d'enseignement en France – est sans aucun doute l'un des points forts de ce récit, cette vision soulève néanmoins des questions. En effet, l'approche semble assez largement anachronique. À y regarder de plus près, seuls font partie de « notre histoire » européenne les pays de l'Union européenne de 2007. *Exit* donc une partie des Balkans – ce qui permet également de ne pas évoquer le conflit dans l'ex-Yougoslavie. *Exit* également une réflexion sur « l'Autre », fondamentale dans la construction d'une identité propre. Cette approche aurait pu alimenter un récit un peu plus nuancé sur la (dé)colonisation, mais elle aurait également permis d'aborder la question des frontières de cette Europe, thème central de ces dernières décennies et toujours actuel.

Revenons aux témoignages individuels des porte-parole de chacun des vingt-sept États membres de l'Union européenne, que l'on retrouve dans des vidéos individuelles après les avoir contemplés de manière plus anonyme, en groupe. Le profil socioprofessionnel et les trajectoires personnelles de ces « citoyens ordinaires » sont riches de significations ; ils nous renseignent sur les groupes légitimes à parler au nom de l'Europe. À travers les portraits et les paroles de ces entrepreneurs, chercheurs, responsables politiques, anciens dissidents, c'est bien l'image d'une Europe des éli-

tes qui se dégage. L'exception frappante et dissonante dans ce chœur harmonieux des gagnants de l'intégration est le témoignage de l'ouvrière belge, ancienne syndicaliste de la Fabrique nationale d'Herstal. L'observateur averti ne sera sans doute pas étonné de constater que les personnes à même de développer une vision panoptique, informée et optimiste de la construction européenne sont celles à même de bénéficier de la libéralisation des échanges économiques, des programmes de recherche, de l'europanisation des espaces politiques, bref qui sont dotées de capitaux sociaux, culturels, scolaires les situant dans les catégories supérieures de la population¹. Simplement, l'insistance sur le caractère présupposé « ordinaire » de ces citoyens contribue à alimenter la croyance selon laquelle l'Europe profite à tout le monde et ce, d'une manière uniforme.

Les parties consacrées à l'après-1989 semblent, involontairement sans doute, donner raison à Francis Fukuyama qui proclamait la « fin de l'histoire ». Certes, écrire l'histoire de ces années récentes est difficile et les historiens abordent l'histoire très contemporaine avec une certaine réserve, mais abandonner « toute mise en sens » semble une capitulation peu compréhensible. L'intégration au conseil scientifique de politistes, de sociologues ou d'anthropologues en plus grand nombre aurait peut-être permis de fournir les outils pour donner plus de cohérence au récit des dernières décennies de « notre histoire ». À la place, les quatre dernières parties de l'exposition sont un pot-pourri bien peu convaincant. Une salle intitulée « Vers l'unification (1989-2007) » présente les « avancées » du processus européen d'en haut : les différents traités, l'introduction de l'euro...

Les murs de la salle sont tapissés d'un patchwork du graphiste Christopher Hennard juxtaposant des dizaines d'images où l'on reconnaît pêle-mêle Ben Laden, le génocide du Rwanda, Milosevic, Walesa, Gorbatchev, l'Eurotunnel... Les commissaires de l'exposition ont préféré abandonner ici au graphiste la place de l'Europe dans le désordre mondial plutôt que d'expliquer les choix et dilemmes politiques des dirigeants européens ou les réactions et responsabilités des pays européens face à ces événements. Du fait de cette double faiblesse, muséologique et contextuelle, le visiteur a davantage l'impression de visiter un stand de la Commission européenne lors d'une des nombreuses journées européennes qu'un futur musée de l'Europe.

Voulant ouvrir sur l'avenir, une salle est ensuite consacrée à « L'Europe dans la mondialisation ». À travers des installations dans des conteneurs, symbole de la mondialisation, des questions comme l'immigration, les délocalisations ou la pollution sont abordées. En même temps, des panneaux expliquent le fonctionnement institutionnel sans que les liens entre les deux sujets ne soient abordés.

Abandonnant définitivement toute volonté de récit historique, les concepteurs amènent le visiteur ensuite dans une salle consacrée aux traités de Rome (1957 !). Par leur présentation complètement a-historique et à la fin de l'exposition, à la fin de « notre histoire », on est frappé par le côté sacralisant de la mise en scène. Si l'exposition avait au moins partiellement réussi à éviter les pièges d'une mythification du passé européen, on a du mal à comprendre ces dernières salles. L'irritation se renforce encore dans la toute dernière salle intitulée « Nous partageons un passé commun » où toute nuance semble être abandonnée en faveur d'une certaine vision de l'Europe : elle proclame haut et fort, textes, films, ordinateurs multimédias et musique à l'appui, que « [c]'est parce que nous partageons une histoire commune de plus de deux mille ans que l'unité européenne a pu se réaliser depuis cinquante ans ». L'exposition verse alors, et c'est dommage, définitivement dans une vision téléologique bien particulière de l'Europe,

(1) « Nous nous permettons de renvoyer le lecteur au projet de recherche collective sur les perceptions de l'Europe par des « citoyens ordinaires » (CONCORDE), financé par l'Agence nationale de la recherche, dirigé par Daniel Gaxie. Cf. Daniel Gaxie et Nicolas Hubé, « Projet CONCORDE, les conceptions ordinaires de l'Europe : une approche de sociologie politique compréhensive », *Politique européenne*, 23, automne 2007, p. 179-182 ; Daniel Gaxie, « Cognitions, auto-habilitation et pouvoirs des citoyens », *Revue française de science politique*, 57 (6), décembre 2007, p. 737-757.

une Europe imaginaire qui contredit de fait la tentative de contextualisation des premières salles. Que peut-il bien se cacher derrière ces « deux mille ans » ? On n'ose croire qu'il s'agit là d'un clin d'œil subversif à l'Empire romain qui avait résolu à sa façon les questions de la citoyenneté au niveau continental, de l'intégration de la Grande-Bretagne et d'une grande partie du Maghreb et de la Turquie ! Ou bien la construction européenne est-elle tout simplement l'aboutissement hégélien de la raison dans l'histoire de l'Europe ? Mais ces deux mille ans renvoient bien entendu plutôt au passé judéo-chrétien commun de l'Europe qui a fait tant débat lors des discussions de la Convention européenne de 2004. Les images projetées au mur le suggèrent assez explicitement. En effet, ce leitmotiv « deux mille ans d'histoire commune » s'accompagne d'une projection vidéo géante qui commence avec un moine en train de cultiver un champ et se poursuit avec des images de rites, bâtiments et monuments des différentes religions du continent. Sur fond de musique triomphale, le montage peu convaincant renoue avec le patchwork pour montrer la diversité européenne en y intégrant des portraits de grands Européens, des paysages que l'on voudrait identitaires, l'Airbus, des manifestations contre le CPE, le folklore le plus traditionnel, le tout mêlé à des images de jeunes filles en discothèque...

Clôturent l'exposition, ces dernières salles contrastent malheureusement sensiblement avec les premiers chapitres par leur manque d'interrogation critique et de mise en sens. Malgré l'élan de ses concepteurs et les moyens mis en œuvre pour toucher et émouvoir le grand public, l'exposition accueillie dans l'ancien entrepôt imposant des Tour et Taxis, laisse sur sa faim le visiteur qui chercherait à y trouver autre chose qu'une nouvelle machine à fabriquer de l'identité européenne.

*Nicolas Beaupré, Dorota Dakowska
et Benoît Majerus*

Guerre et poste

La toile saisit le visiteur par la violence de la scène qu'elle donne à voir : sur la place d'un village, au

pied des escaliers d'une auberge, un groupe d'officiers attablés assiste à la fouille d'un homme ; par terre gisent des missives, des billets et quelques autres « papiers sans importance », tandis que les mains de deux soldats parcourent les poches du courrier. Ce dernier est français, les autres prussiens ; c'est avec cette représentation du porteur de dépêches en danger pendant la guerre de 1870 que s'ouvre la première partie de l'exposition « Guerre et poste »⁴. Si sans doute ce tableau d'après Alphonse Neuville frappe d'emblée, c'est qu'il met en scène la guerre comme violence faite non pas seulement aux hommes, à leurs corps mais à l'écrit et à sa circulation qu'assure le service postal. Les lettres représentées dans le caniveau, déchirées, en somme perdues disent à la fois la violence dont elles sont l'objet mais aussi leur importance. Ainsi l'exposition témoigne-t-elle de ces efforts infinis pour restaurer l'écrit et la communication quand les combats l'ont mis à mal. Dans cette entreprise, trois lieux de l'histoire sont successivement évoqués – le siège de Paris en 1870, la guerre des tranchées de la première guerre mondiale et enfin l'occupation allemande entre 1940 et 1945 – trois moments de l'histoire postale, trois situations de conflits qui font surtout événement différemment sur l'écrit.

En 1870, il s'agit d'abord d'inventer des supports ou des modalités de transport des missives qui puissent traverser les lignes ennemies et par conséquent limiter le blocus : au palmarès de ces moyens figurent bien sûr les pigeons-voyageurs qui convoient des missives soigneusement microphotographiées ou cryptées mais aussi les ballons qui s'élèvent dans le ciel de Paris et survolent les troupes prussiennes avec plusieurs centaines de lettres à leur bord. Tous les moyens sont bons y compris l'utilisation de la Seine et des boules étanches pour faire sortir les lettres des Parisiens, mais c'est sans compter l'hiver vigoureux et le gel du fleuve qui immobilise les boîtes à lettre flottantes. Échecs, incertitudes, ratés de la communi-

(4) « Guerre et Poste : l'extraordinaire quotidien des Français en temps de guerre de 1870 à 1945 », exposition du 29 octobre 2007 au 15 mars 2008 au musée de la Poste à Paris.

cation par écrit sont mis en scène ici avec succès et les dessins au trait de Jacques Tardi viennent souligner astucieusement dans cette première partie de l'exposition l'inscription de cette entreprise dans le moment 1870.

La guerre de 1914-1918 pose en de tout autres termes l'articulation du conflit et de l'écrit. Il ne s'agit pas tant de mettre en place de nouveaux moyens de communication (même si le télégraphe fut largement développé alors) mais de faire de l'écriture épistolaire entre l'arrière et le front une arme inédite. C'est donc le triomphe de la lettre au soldat (plus de sept millions de lettres circulent quotidiennement) qui est présenté sous toutes ses formes. « Faites des heureux, écrivez-nous souvent », dit un poilu sur une carte postale de propagande. On n'hésite pas non plus à constituer la distribution du courrier en cérémonie et certains poussent même la chansonnette : « Poilu, charge, charge vite/C'est ton clairon qui t'invite/Aux nouvelles du pays/Dans mon clair et franc langage/Je te le dis sans ambage/C'est ta poilue qui t'écrit¹. » L'exposition montre très bien combien l'écriture et la réception des lettres ont joué un rôle déterminant sur le moral des troupes et aussi comment loin d'être spontanées ces pratiques sont le fruit d'une injonction patriotique (guide, dispositifs pré-imprimés, etc.).

Mais surtout les commissaires ont choisi de nous montrer des usages d'écritures en situation extrême : comment écrire en situation de privation, de souffrance physique et morale ? Qu'est-ce alors qu'écrire sous les bombes ? Ce sont donc ces scènes d'écriture-limite qui nous sont présentées. À côté des lettres écrites parfois sur des supports de fortune, à côté des photographies montrant un bureau de poste sur le front, on découvre des encriers, des plumiers et toute une gamme d'accessoires de l'écrit méconnue. On ne peut qu'être touché par ces objets qui disent combien était alors fort ce désir d'écrire, véritable pulsion de vie, et la possibilité d'entendre (dans un casque individuel) la lecture de ces missives par des

comédiens ajoute à l'émotion. On peut bien sûr regretter que l'approche n'ait pas été plus scientifique ici et qu'aucun corpus important ne soit par exemple exposé – montrer les lettres d'un soldat aurait pu précisément faire sens. Il en va de même des nouveaux timbres que les PTT mettent alors à la vente pour venir en aide aux veuves et orphelins. La solidarité nationale par l'impression d'un timbre spécifique est alors à ses débuts et l'on aurait aimé suivre les débats la concernant. À la place, on a préféré donner une place importante à deux objets : la lettre d'enfant et le véhicule des postes par temps de guerre. L'exposition est en effet jalonnée par des dessins et messages d'enfants contemporains qui, à n'en pas douter, vont attirer le jeune public mais qui ne sont pas ici encore problématisés. Utilisés au mieux comme des illustrations (avec des jeux de guerre d'enfant), au pire comme des vignettes émouvantes, ces dessins et lettres envoyés au front méritaient un véritable traitement montrant leur importance et tout le dispositif là aussi qui les avait parfois fait produire. Il n'en reste pas moins qu'on ressort de cette plongée dans les écrits de la guerre avec l'idée que 1914-1918 a été un moment d'une extrême intensification du recours à l'écrit qui a traversé la société française mais aussi allemande.

L'exposition se clôt sur une brève et trop rapide partie sur le second conflit mondial. La présentation de la dernière lettre de Guy Môquet et la diffusion du petit film dont elle a été l'objet semble avoir justifié cette séquence. Or une analyse minutieuse à la fois des modes de résistance mis en place par les agents des PTT, mais aussi des manières dont les groupes du maquis communiquèrent ou des usages de l'écrit lors de la déportation et dans les camps de concentration aurait été nécessaire. Qui plus est, l'exposition aurait touché là aux pratiques de la clandestinité et du secret absolument essentielles dans l'histoire postale. Car ce que dévoile ce parcours, c'est combien certes le courrier est l'objet de violence mais que s'inventent à cette occasion, comme pour faire exister des institutions menacées, des pratiques clandestines d'une rare force qu'il conviendrait sans doute d'explorer transversalement en ne se cantonnant

(1) « L'appel aux lettres », paroles de Toussaint Guglielmi.

plus seulement à la France mais en analysant le cas d'autres pays comme les travaux en cours sur l'histoire postale ont pu le faire.

Philippe Artières

Du praxinoscope au cellulo : retour sur la richesse du cinéma d'animation français

« Du praxinoscope au cellulo : un demi-siècle d'animation en France (1892-1948) » est le titre choisi par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie pour présenter une rétrospective de films d'animation à la Cinémathèque française en octobre 2007. Le genre, que l'institution cinéophile fait surtout figurer dans les programmations « jeune public », a pu (re)trouver ainsi un public de curieux ou d'habituels qui fréquente d'habitude les séances de l'Association française du cinéma d'animation (AFCA) au musée du Jeu de paume ou les festivals d'Auch et d'Annecy. Ce retour aux origines était nécessaire au moment où la production en ce domaine, longtemps jugée marginale, devient une composante économiquement primordiale et plastiquement innovante de la création cinématographique contemporaine. C'est donc de ce point de vue de l'invention et de la découverte de formes nouvelles qu'il était proposé d'appréhender ce parcours – initiation allant du praxinoscope théâtre installé par Émile Reynaud au théâtre du musée Grévin à partir de 1892 aux feuilles de celluloid sur lesquelles le petit soldat de Paul Grimault fait la roue pour sa belle ballerine.

Le choix chronologique adopté par la programmation a eu le mérite de mettre en exergue l'étonnante vitalité de cette production issue de la prise de vue image par image, du « tour de manivelle » comme on l'appelait encore dans les années 1920. Car des miniatures aux fines couleurs d'Émile Reynaud (*Autour d'une cabine*) aux squelettes grimaçants de Comandon et O'Galop (*Le Taudis doit être vaincu*) en passant par les métamorphoses du trait dans les films d'Émile Cohl (*Fantasmagorie*, *Les Locataires d'à côté*), on retrouve avec des techniques d'animation tout à fait différentes, une

même fantaisie, une même liberté qui ne cesse d'affirmer que là, tout est permis, que l'imaginaire a trouvé dans ces bandes un terrain où s'exprimer pleinement. C'est ce même enthousiasme échevelé mais techniquement parfaitement maîtrisé que l'on a reconnu dans les séances dédiées aux années 1930 avec *L'Idée* (Berthold Bartosch, 1932), *La Joie de vivre* (Anthony Gross, Hector Hoppin, 1934) et *La Fortune enchantée* (Pierre Charbonnier, 1936). *L'Épouvantail* de Paul Grimault, protégeant sous son chef un couple d'étourneaux, vampé par un chat aux courbes de *pin-up* hollywoodienne apporta avec sensibilité, une touche d'humour décalé (le film sortit en 1943) à ce cortège de personnages et de vignettes surprenants aujourd'hui de modernité. En effet, malgré des narrations parfois étirées et des rythmes poussifs (on comprend pourquoi le public français fut subjugué par le dynamisme du montage des *cartoons* américains), on retiendra surtout la faculté de cette production prolifique à composer des univers originaux habités par de fantasques fantoches, des « trognes » ou de fines silhouettes dont la sensualité n'était pas qu'évanescence.

L'inventivité de ces univers animés doit certainement beaucoup aux parcours de leurs créateurs. Ceux-ci ne sont pas nés au cinéma mais y sont parvenus après ou parallèlement à d'autres aventures artistiques dont ils nourrissent leurs expériences cinématographiques. Peintres (Charbonnier, Lortac), architecte (Batosch), caricaturistes (Cohl, Faizant), affichistes, illustrateurs (Rabier, O'Galop, Mourlan, Dubout), sculpteur (Galoyer), ils trouvent tous dans l'animation le terrain idéal où mener à bien des expérimentations plastiques pour lesquelles le mouvement, conféré par la prise de vue image par image, abolit les contraintes de la matière.

Cette libre fantaisie exerça sans nul doute sur le public une grande fascination dont témoigne, en creux, la variété des thématiques abordées par le genre. Films de prophylaxie contre la tuberculose, l'alcoolisme et la syphilis de Comandon et O'Galop, réflexion géopolitique (Zoubowitch), publicités vantant les mérites des cigarettes Nationales (Duvernay) ou des potasses d'Alsace (Mour-

lan), bandes de propagande des temps de guerre (Rabier ou Bourgeon), le cinéma d'animation en son premier demi-siècle fut investi par des discours et des idéologies en quête de représentations prégnantes. On s'en empara à plaisir pour atteindre des publics spécifiques, peu perméables à certaines formes de communication écrite ou institutionnelle comme les populations colonisées (*Conte de la 1002^e nuit* d'Albert Murlan) ou les femmes pour lesquelles Citroën fit réaliser par Robert Lortac des bandes jouant à la fois l'air de l'économie domestique et celui du « chic » et de la modernité (*La Plus Belle Conquête de la femme, c'est la Citroën* et *Monsieur Ledoux n'aime pas les scènes*). La rediffusion de la programmation non plus dans une perspective chronologique comme ce fut le cas, mais en effectuant des regroupements thématiques aurait certainement permis de dégager cette appropriation du médium par les problématiques politiques, sociologiques et économiques de l'époque.

Cette rétrospective fut accompagnée de l'édition par le Centre national de la cinématographie d'un ouvrage richement illustré (on regrettera que toutes les reproductions ne soient pas d'égale qualité technique), agrémenté d'un DVD, qui rassemble l'ensemble des informations sur les cent cinq films de la programmation et leurs réalisateurs¹. Dirigé par Jacques Kermabon, l'ouvrage est l'occasion de découvrir des personnalités attachantes et pour la plupart oubliées mais aussi une invitation à l'exploration de ces corpus très longtemps délaissés par la recherche et abandonnés par la cinéphilie.

Dimitri Vezyroglou

Histoire de la police française

Diffusés dans les cases horaires les plus confidentielles de TF1 avant de bénéficier des honneurs du *prime time* de France 5, les quatre épisodes de *l'Histoire de la police française* sont désormais réu-

nis dans un coffret de deux DVD². La présentation soignée de l'objet rend justice à la qualité d'un feuilleton destiné au grand public, mais capable de satisfaire les spécialistes avertis et de fournir une bonne synthèse générale sur l'histoire de la police française – précisons d'emblée que le documentaire n'évoque qu'incidemment les polices provinciales et la gendarmerie, ce choix ne prêtant d'ailleurs pas à contestation, pourvu que l'on en soit informé.

Le mérite scientifique en revient incontestablement au travail de conseiller historique de Jean-Marc Berlière, dont les interventions constituent le véritable fil directeur du documentaire, ainsi qu'au choix des autres experts interrogés : Vincent Milliot et Daniel Roche pour le 18^e siècle, Jean Tulard pour l'Empire, Dominique Kalifa pour le 19^e siècle, Danièle Tartakowsky pour le 20^e siècle, Dominique Monjardet pour la période la plus contemporaine, *etc.* Sans être exhaustive, la liste est déjà impressionnante. Elle montre bien l'ambition scientifique d'une œuvre qui veut rendre compte (au moins sommairement) de la diversité des approches historiques consacrées à la police depuis une dizaine d'années.

L'emploi d'une aussi large galaxie universitaire ne transforme pourtant pas le documentaire en colloque académique, loin s'en faut. Soucieux de toucher un large public – ambition louable sur un tel sujet –, les réalisateurs se sont suffisamment méfiés de cet écueil pour juger utile de raccourcir et de mettre en scène les interventions des spécialistes. On s'étonnera peut-être de voir Jean-Marc Berlière éclairé par une nuée de gyrophares, dans un dispositif qui semble tout droit sorti des *Faites entrer l'accusé* de Christophe Hondelatte. Pourquoi s'en formaliser, si cette dramatisation factice permet à l'universitaire d'expliquer sa démarche avec autant de conviction que de pédagogie ? Il est aussi bienvenu de ne pas trop se prendre au sérieux...

Rien de choquant, non plus, dans l'usage systématique d'extraits de films destinés à illustrer le

(1) Jacques Kermabon (dir.), *Du praxinoscope au cellulo : un demi-siècle de cinéma d'animation en France (1892-1948)*, Paris, Centre national de la cinématographie, 2007, 351 p., 29 €.

(2) Éric Pittard et Michel Kaptur, *Histoire de la police française : mythes et réalités, de Louis XIV à nos jours*, DVD, LCJ éditions, 2007, quatre épisodes de cinquante-deux minutes.

propos. Le cinéphile averti reconnaîtra sans peine des scènes du *Versailles* de Sacha Guitry, des *Années Lumières* de Robert Enrico, des *Ripoux* de Claude Zidi ou du *L627* de Bertrand Tavernier, entre autres références plus ou moins classiques dont on regrettera cependant qu'il faille patiemment scruter le générique de fin pour les identifier avec précision. Des sous-titres explicatifs auraient-ils vraiment nui à la fluidité du feuilleton ? Ce petit défaut n'est qu'agaçant pour les deux premiers volets du documentaire, mais il devient franchement gênant pour l'époque contemporaine, où l'on pourrait parfois confondre les reconstitutions fictives et les images d'archives – beaucoup moins nombreuses, il est vrai, et rarement inédites.

Élaboré avec le soutien du ministère de l'Intérieur (le générique crédite un comité de pilotage composé d'éminentes personnalités de la place Beauvau), le documentaire ne verse ni dans la facilité des dénonciations, ni dans la complaisance d'une histoire officielle. Il pose, au contraire, la question complexe des ambiguïtés du système policier français : qu'est-ce qu'une bonne police ? Comment la police peut-elle concilier son héritage d'institution autoritaire et l'utopie proprement révolutionnaire d'une force publique « instituée pour l'avantage de tous », selon la célèbre formule de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen ?

Pour répondre à ces questions, le documentaire s'ouvre sur la nomination, en 1667, du premier lieutenant de police et sur l'unification du dispositif policier parisien. Consacré au 18^e siècle, le premier volet oppose une « bonne police » chargée du ravitaillement et de l'assainissement urbain à une police secrète faite d'espions – les « mouches » – et de lettres de cachet. La réputation détestable de l'institution scelle son destin ; la Révolution supprime le lieutenant de police et fixe le principe de la municipalisation. Le morcellement et les dérives qui s'ensuivent incitent cependant Napoléon à reprendre la main et, en créant la préfecture de police, à forger les structures policières du 19^e siècle. Le second volet du documentaire s'attarde à juste titre sur trois figures fondatrices : Fouché, le maître incontesté de

la « haute police » ; Vidocq, le forçat devenu chef de la Sûreté, incarnation d'une police peu scrupuleuse sur les moyens ; Javert, enfin, impitoyable et incorruptible défenseur des « honnêtes gens ». De ce stimulant survol des structures et surtout des imaginaires, on retiendra la persistance d'une légende noire de la police. Mais Jean-Marc Berlière insiste également sur l'apparition, en 1829, des sergents de ville, premiers policiers en uniforme.

Rebaptisés « gardiens de la paix » sous la Troisième République, les agents en tenue sont en effet l'incarnation d'une police ostensible, placée au service des populations et conforme – au moins en principe – à la nature démocratique du régime. Ce modèle est cependant bien vite mis à l'épreuve. C'est d'abord la montée des mouvements ouvriers, incarnée par le massacre de Fourmies, qui impose une redéfinition républicaine du maintien de l'ordre. C'est ensuite la poussée anarchiste qui provoque un retour en grâce des vieilles méthodes de police politique, renouvelées au contact des nouvelles techniques d'identification imaginées par Bertillon. C'est enfin le sentiment d'insécurité qui détermine une modernisation des structures de répression. Impossible d'ignorer, à cet égard, les fameuses Brigades du Tigre et le célèbre feuilleton télévisé qui leur fut consacré. Tout en reprenant cette lecture héroïsante des réformes de la Belle Époque, Jean-Marc Berlière insiste néanmoins sur l'usage politique qui en fut fait. Car les « renseignements généraux » restent au cœur d'un dispositif qui prouve son efficacité dans les années 1930 – la République est protégée contre ses adversaires – mais qui y perd sans doute une partie de son âme.

« Du maréchal Pétain à de Gaulle », le troisième épisode s'ouvre sur Vichy et se referme sur l'affaire Ben Barka. C'est dire qu'on est ici dans l'un des plus sombres passages de l'histoire de la police. Résumons-en les principaux traits : une unification des forces de police (la police nationale) qui n'empêche pas la montée en puissance de structures parallèles ou officieuses, une répression politique féroce marquée par le recours à la violence et à la torture, une collaboration scellée par les accords

Bousquet-Oberg et par la rafle du Vél d'hiv. Si le documentaire fait également témoigner des policiers résistants, il ne cherche pas à disculper l'institution et évoque sans emphase le soulèvement de la préfecture de police en août 1944, ce célèbre épisode permettant de sauver la réputation du corps et d'adoucir les représailles.

L'épuration n'en est pas moins mal vécue ; elle accouche, selon Jean-Marc Berlière, d'une « police qui ne se mouillera plus pour le régime ». Ce constat annonce la manifestation du 13 mars 1958, lorsque trois à quatre mille policiers défilent de la Cité jusqu'au Palais-Bourbon ; il explique l'aveu d'échec de Jules Moch, incapable de contrôler la préfecture de police. Entre ces deux épisodes, il faut tout de même accorder une place à part aux grèves de 1947, durant lesquelles les CRS font preuve d'un légalisme inattendu, ainsi qu'aux répercussions parisiennes de la décolonisation. On mesure l'importance contemporaine de cette mémoire troublée à la place que lui accordent les réalisateurs, qui ont l'heureuse idée de traiter le problème dans toute son ampleur : (trop ?) prudemment présenté, le 17 octobre 1961 n'est ainsi que le dernier épisode tragique d'une « pacification » engagée dès le début des années 1950, avant même les attentats de la Toussaint 1954. Déconsidérée par sa violence et par son racisme, la police doit également céder place à des officines parallèles qui mènent la lutte contre l'OAS. Cette phase extrêmement troublée s'achève le 27 octobre 1965, avec l'enlèvement de Mehdi Ben Barka. Impliquée, la préfecture de police y perd son indépendance et est annexée à la police nationale.

Jean-Marc Berlière présente le dernier épisode comme « la fin de la police de papa » – c'est le temps de la modernité, et le documentaire s'attarde longuement sur la naissance d'une véritable police technique et scientifique – mais aussi comme « le retour de la police de grand-papa » – la répétition du vieux problème de la « bonne police ». Ainsi retrouve-t-on le problème traditionnel de la surveillance politique des extrémistes et du maintien républicain de l'ordre, entre la modération remarquée du préfet Grimaud, en 1968, et le durcissement engagé sous la houlette de Raymond Marcelin et prolongé par Charles Pasqua. Les nouvelles

formes de banditisme et la croissance de la petite délinquance constituent le second défi majeur d'une police qui doit concilier le respect des libertés publiques – Pierre Joxe rappelle notamment l'importance du code de déontologie distribué à chaque policier – et le besoin d'efficacité répressive – interrogé en tant que ministre de l'Intérieur, Nicolas Sarkozy veut ainsi croire qu'« un fichier, dans une démocratie, ce n'est pas un problème ». La question de la « bonne police » est devenue un sujet politique majeur ; ce n'est pas le moindre mérite de ce documentaire que d'en éclairer l'héritage.

Arnaud-Dominique Houte

Dans les fermes de notre enfance

Ce livre est le nouveau-venu de la collection La vie de nos aïeux des Éditions du Chêne. Fidèle à l'esprit de la série, il est à la fois « beau-livre » par le fini de sa présentation, la richesse et la variété des reproductions, et ouvrage de synthèse par la qualité du texte rédigé par l'historien ruraliste Édouard Lynch¹.

Ce n'est pas la première fois que cette collection nous offre des images du monde rural : rappelons *Gens de la terre* et *Gens de l'agriculture* présentés par Jean-Luc Mayaud qui présentent également une riche iconographie. Toutefois, le volume *Dans la ferme de notre enfance* propose une approche plus culturelle puisqu'il s'agit plutôt que de montrer une fois de plus la ferme de voir la place qu'elle occupe dans notre imaginaire collectif. Imaginaire derrière lequel se dissimule, selon l'auteur, le projet idéologique cohérent de maintenir par le biais de la ferme idéalisée le souvenir d'une société rurale paisible.

Édouard Lynch nous emmène donc à la découverte d'un ensemble de représentations construites entre 1850 et 1950 et perpétuées par « les puissants vecteurs culturels que sont l'école, la littérature et toutes les formes de communication modernes ». La diffusion des stéréotypes a été réalisée par le biais des tableaux, des images popu-

(1) Édouard Lynch, *Dans les fermes de notre enfance*, Paris, Le Chêne, 2007, 183 p.

lares, des publicités, des livres pour enfants, des cartes postales, qui deviennent les sources iconographiques de l'ouvrage. Ajoutons à cette liste quelques enquêtes des folkloristes, des extraits de romans ou de manuels que l'auteur propose en préambule des chapitres ou qu'il insère dans son texte. Cette variété des sources contribue beaucoup au plaisir que procure ce livre : on y retrouve bien sûr un grand nombre de photos en noir et blanc provenant de toutes les régions de France mais également des représentations plus rarement montrées et parfois amusantes : jeux d'enfants, publicités, panneaux pédagogiques, *etc.* Rajoutons les petits croquis d'objets utiles à la vie quotidienne dans les fermes qui ornent les marges. Les légendes des documents – parfois un peu brèves – aident à analyser des décalages constatés entre les représentations de la ferme et les réalités.

La ferme est perçue en tant qu'espace de vie et non seulement lieu de production. Le premier chapitre concerne la ferme et ses dépendances. D'emblée, l'auteur met à mal le mythe en opposant la diversité des exploitations à l'image « de la petite maison dans la prairie » qui au beau milieu d'un paysage idéal pratique une polyculture vivrière. La faible représentation des grandes exploitations capitalistes qui s'oppose à l'importante diffusion de celle des petites fermes répond au besoin de croire dans une paysannerie indépendante protégée des dangers urbains par des rapports privilégiés avec la nature domestiquée. L'auteur rappelle également les nombreux discours contradictoires autour de l'intérieur paysan qui, selon les périodes et les observateurs, est jugé sobre ou sale et insalubre. Une dizaine de pages dans lesquelles se répondent textes et images permettent d'évoquer l'évolution de l'habitat paysan.

Le deuxième chapitre aborde les habitants de la ferme dont les portraits « dissimulent souvent le projet d'une société hiérarchisée ». Les illustrations du laboureur, de sa femme et de ses enfants sont l'occasion de rappeler la complexité des réalités souvent masquées par des mises en scène idylliques et atemporelles de la vie paysanne. Mais la nouveauté de ce chapitre provient plus de l'attention portée à tous ceux qui côtoient la

famille : domestiques, bergers mais aussi visiteurs. Plus rarement évoqués par l'historiographie, ces derniers sont rendus visibles par le choix de l'iconographie. La ferme ne vit pas dans l'isolement : les marchands ambulants, les propriétaires urbains, les médecins mais aussi les cousins de la ville mettent en contact monde citadin et monde rural. Les représentations qui en découlent sont encore contradictoires : si la culture dominante propage souvent l'image d'une paysannerie balourde, la volonté de célébrer les mérites de la vie rurale conduit aussi à se moquer des cousins de la ville dont la suffisance ne masque pas l'ignorance de la nature.

Les animaux, autres occupants de la ferme, font l'objet du troisième chapitre. Ils sont omniprésents dans les représentations : d'une part, parce qu'ils sont utiles mais également parce qu'ils sont au centre de l'imaginaire enfantin. Comment expliquer, sinon, leur permanence dans les photos datées des années 1950 alors que les tracteurs ont remplacé les bêtes de trait ? Ce chapitre est l'occasion pour l'auteur de rappeler les rapports de proximité que l'homme entretient avec les animaux dans l'exploitation : partage des mêmes lieux, association aux rites festifs, liens affectifs. Toutefois, cette proximité bien mise en évidence dissimule des rapports plus complexes – la peur des rats et surtout du loup est parfois représentée mais le fait que l'animal présente d'abord un intérêt économique l'est nettement moins. Les photographies prises lors des foires et des concours, les panneaux de vulgarisation scientifique qui diffusent à partir de la fin du 19^e siècle en portent cependant témoignage.

Le quatrième chapitre est intitulé « les travaux et les jours ». L'auteur rappelle d'abord l'ampleur et la variété des tâches effectuées avant la modernisation tant par les hommes que par les femmes. Enfin, désireux de témoigner davantage de la vie à la ferme que du fonctionnement de l'exploitation, il s'arrête longuement sur les moments importants de la journée : la préparation des repas et du pain, la veillée. Le texte entrecoupé d'extraits d'œuvres littéraires prend le pas sur l'iconographie plus classique. Un itinéraire dans « les jours extraordi-

naires à la ferme » compose le dernier chapitre. Les moments importants de la vie des couples : mariages, naissances, funérailles, les rituels comme la mise à mort du cochon, voisinent avec les grands classiques – labour, moisson, vendange – souvent exposés.

En conclusion l'auteur rappelle combien le mythe « de la petite maison dans la prairie » créé au milieu du 19^e siècle demeure vivace. Malgré la modernisation extrêmement rapide de l'agriculture et l'acquisition d'équipements lourds, la ferme est toujours représentée en tant que conservatoire d'une relation privilégiée entre l'homme et la nature. Les fermes pédagogiques, les livres pour en-

fants entretiennent cet imaginaire pour les nouvelles générations.

Si, au cours de la lecture, les souvenirs d'enfance des lecteurs se heurteront peut-être aux raccourcis inéluctables du texte qui s'attaque à l'ensemble de la France sur cent ans (mais si, la tradition du boudin existait en Bretagne au 19^e siècle... elle a été peinte par Olivier Perrin) la mise en perspective du mythe de la ferme et de ses évolutions depuis 1850 donne une véritable originalité à cet ouvrage dans la copieuse somme des livres illustrés concernant le monde rural.

Martine Cocaud
