# Hélène Puiseux

# A propos de *La Bataille de Culloden* film de Peter Watkins (G.B., 1964)

ou

Travelling à travers la représentation de la guerre - 1850-1980

Extrait de

La bataille, l'armée, la gloire

Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 1983

Association des Publications de CLERMONT II

1985

## A PROPOS DE LA BATAILLE DE CULLODEN,

Film de P. Watkins (G.B., 1964)

ou

Travelling à travers la représentation de la guerre : 1850-1980

Le film de Peter Watkins<sup>1</sup>, postérieur de 219 ans à la bataille de Culloden dont il nous propose les images, dépasse largement les limites chronologiques du colloque ; cependant, reconstitution d'une guerre, il nous entraîne au cœur des préoccupations de nos réunions, nous permettant de nous pencher sur les changements que la photo et le cinéma ont apportés à l'image de guerre.

Issus des recherches techniques, elles-mêmes nées des besoins, des possibilités, des intérêts et des sensibilités du XIXe siècle, photo et cinéma portent et recombinent les traces de leurs origines multiples, peinture, recherche scientifique, documents, spectacles. Aussi, à propos de la bataille de Culloden vue par un cinéaste anglais dans les années soixante, voudrais-je re-situer, presque indiquer seulement, tant la matière est énorme, les modifications apportées par la photo et le cinéma dans la représentation de la guerre et celles qu'elles signalent dans les techniques de guerre et dans les rapports que nous entretenons avec ce phénomène.

Plus brièvement encore, car le film parlera de lui-même, j'indiquerai l'originalité du travail de Watkins et les principales voies par lesquelles elle se manifeste.

# I. «CE QU'IL AVAIT VU, ETAIT-CE UNE BATAILLE ?» $^{\mathbf{2}}$

D'autres communications le diront mieux que moi : la guerre, au XVIIIe siècle, est encore contenue et le plus souvent résolue dans la bataille. C'est

d'ailleurs le cas à Culloden, qui anéantit définitivement les prétentions des Stuart à la couronne d'Angleterre. L'affrontement, limité dans le temps, l'était aussi dans l'espace, restreint par les techniques d'armement et de transport qui exigeaient que l'ennemi fût proche et visible. Ceux qui décidaient la guerre la saisissaient en train de se jouer sur le théâtre des opérations d'un seul coup d'œil et la tenaient tout entière dans leur longue vue.

A l'image des écrits organisés et héroïsés par les historiographes, les grandes scènes (batailles, redditions, sièges) des peintres d'histoire transmettaient aux contemporains des visions de la guerre rigoureusement construites, dont les lignes de composition renforçaient — ou donnaient — l'unité : ces vues cavalières ou perspectives montrent, sinon une maîtrise, du moins une volonté de maîtrise de l'idée de guerre. Enfermée sur le terrain dans le champ de bataille, la guerre l'est à l'image par le champ pictural. Tumultueuse, peut-être, mais ordonnable, majestueuse, telle se présente la guerre officielle<sup>3</sup>.

Cette représentation relativement rassurante semble se casser aux guerres de l'Empire, notamment avec la guerre d'Espagne : les images que nous en a laissées Goya, peintures ou gravures, et le terme de guérilla passé dans le vocabulaire français, signent la fragmentation de la vision d'ensemble, et son rabattement sur celle de l'individu. En 1839, Stendhal, dans le célèbre épisode de Fabrice à Waterloo, montre la désagrégation d'une image reçue dans la tête d'un jeune homme qui ne reconnaît pas, dans la réalité éclatée où il se meut, la notion que tableaux ou récits lui avaient inculquée, à savoir que bataille et champ visuel ne sont qu'un et de ce fait compréhensibles.

Mais à côté de ces visions picturales ou littéraires novatrices, on sait que la peinture officielle reste longtemps fidèle à une notion unifiante de la représentation du combat, que, pourtant, les types de conflit, les techniques d'armement et de reproduction en images dépassent irrévocablement. Les salons artistiques, dont Baudelaire, par exemple, rend compte dans les *Curiosités esthétiques*<sup>4</sup> témoignent de cette fixité de la peinture d'histoire, même si ce décalage entre guerre et image est conscient : «une bataille *vraie* n'est pas un tableau», reconnaît Baudelaire<sup>5</sup>.

### II. «THE DEAD GREW DEADER»6.

La photographie, inventée par Niepce, ancien soldat de l'Empire, naît dans ce contexte de remise en cause. Elle se propage très vite et passe au service des peintres ; elle remplace des croquis de mise en place ou quelques séances de pose.

Les premières photos de guerre datent de la guerre de Crimée. Les plus anciennes sont prises, pendant l'hiver 1853-54, lors de l'invasion russe en

Valachie, par un gentilhomme transylvanien, Karl P. von Szathmary; nul n'a revu ces photos depuis 1855, où deux cents d'entre elles figuraient à l'Exposition universelle : certaines ont été sommairement décrites dans un volume consacré à l'Exposition par E. Lacan<sup>7</sup>: il s'agissait de portraits de généraux turcs et russes, de clichés du «théâtre des opérations», de «vues d'officiers», d'«une bataille au loin sur les bords du Danube», de «groupes de cosaques» ou de «bachi-bouzouks aux costumes exotiques», des «Bohémiens et des Tziganes» victimes de guerre. Certains portraits étaient retouchés au pinceau. Ces incunables disparus ne semblent pas s'être écartés, pour le choix des sujets au moins, des habituelles peintures d'histoire. Pas plus que ne s'en écartent les photos prises par Roger Fenton, peintre, avocat et photographe amateur anglais, qui débarque en Crimée en 1855, sous le patronage du prince Albert, du duc de Newcastle, secrétaire d'Etat à la Guerre, et de l'éditeur Th. Agnew & Sons, de Manchester. Prises sous ces auspices princiers, militaires et commerciaux, avec pour consigne de ne pas choquer la reine Victoria par des clichés montrant les ravages de la guerre (que l'opinion publique dénonçait violemment), on ne s'étonnera pas que les photos ramenées par Fenton aient été de «belles images». Les conditions techniques (passer le collodion sur les plaques de verre, courir installer la plaque dans l'appareil avant qu'il ne soit sec, attendre le temps d'exposition, entre trois et vingt secondes selon les conditions atmosphériques) favorisaient bien sûr les scènes de genre posées. Avec leur composition rigoureuse, ces photos sont proches des gravures et des peintures : plans moyens de généraux, de zouaves, de cantinières, construction d'un gabion, jardins faits par les soldats pendant l'inaction du siège, plans d'ensemble de la flotte dans la baie de Sébastopol, etc.8.

Premières photos de guerre à nous être parvenues, elles sont aussi les premières à être entrées au British Museum. Pour rassurantes qu'elles soient, par leur omission volontaire des aspects noirs ou sordides de la guerre, les photos de Fenton présentent l'intérêt de témoigner d'une impossibilité à «saisir» la guerre dans son ensemble, étalée sur plusieurs fronts, étalée sur plusieurs années. Ce qu'elles ont «saisi», c'est moins la «réalité» comme le pensaient naïvement les contemporains - oubliant la sélection opérée par le photographe, les lumières, les cadrages, etc. - que l'évolution des techniques de guerre et le changement que cette évolution détermine dans la représentation des épisodes des conflits insaisissables dans leur ensemble. Le champ photographique, chez Fenton, n'embrasse iamais, et ne peut embrasser, le champ de bataille. Il prend des fragments de querre et ne peut prendre que cela. Ce n'est donc pas que Fenton ait écarté des scènes pour le confort moral de Victoria qui nous intéresse ici, mais bien qu'il ait subi, et les contraintes de la nouvelle forme de la guerre, et les contraintes de son nouveau matériel de représentation. Cette double contrainte travaille dans le même sens, celui de la fragmentation du champ de bataille et du champ photographique.

L'Exposition universelle de 1855 témoigne de la faveur du public pour

le genre «photographie», aussi bien que de l'intérêt et de l'estime portés pour les souverains et les états-majors anglais et français. La photo diffuse, répand, l'image de guerre.

La guerre de Sécession accentue le mouvement. Matthew Brady, Timothy O'Sullivan, Alexander Gardner, pour ne citer que les principaux photographes américains, s'affairent à disposer des opérateurs sur tous les points du front. On trouve encore, en 1862, au début des hostilités, d'assez nombreux clichés en plans lointains : vues de campements militaires sous des tentes (qui évoquent, sous l'objectif volontiers romantique et épique de M. Brady, la Bataille d'Arbelles, d'Altdorfer), vues de champs de bataille (par ex. Antietam, par A. Gardner, tout voilé par la fumée des canons). Mais au fur et à mesure que la querre se répand et se développe, les milliers de clichés abandonnent cette grande profondeur de champ qui, si elle permet de beaux effets esthétiques, pèche sur le plan documentaire, en réduisant les humains et les armes, dans ces vastes espaces, à des points. La plupart préfère les plans généraux et les plans moyens aux plans d'ensemble et aux plans lointains. En simplifiant beaucoup, on trouve trois types de sujets: 1) la vie quotidienne dans les camps, baignades dans les rivières, jeux de cartes, attentes, popotes, sommeils lourds sous les tentes; 2) les armements et les techniques modernes, artillerie lourde, ponts mobiles, télégraphe, chemins de fer, etc. : l'accent est mis à la fois sur les communications et sur la puissance de destruction; 3) les pertes matérielles et humaines : maisons en ruines, ponts sautés, blessés, prisonniers faméliques dans les camps sudistes, cadavres ou squelettes pris en plans rapprochés, l'horrible de la guerre vu de très près.

Le public de New York ou de Washington s'enthousiasme pour les clichés les plus macabres. Ces «morts si vivement représentés»<sup>9</sup>, ces «morts» qui «paraissent plus morts» ont un succès considérable tant que durent les hostilités, sorte de contrepoint avec la paix de l'arrière dans le camp nordiste. Mais le public se détournera de ces clichés après la fin de la guerre : était-ce pour l'oublier plus vite ? Brady s'en trouvera dans une situation financière très difficile et la conservation des clichés en souffrira<sup>10</sup>.

Un dernier exemple dans le siècle : Paris sous la Commune, par un témoin fidèle, la photographie<sup>11</sup>, tel est le titre d'un gros album, composé sans doute en 1871, où voisinent les clichés d'amateurs, les clichés de photographes connus (Liébert, Collard) et des reproductions de peintures consacrées aux mêmes scènes que les photos. Ainsi deux Place de la Bastille, l'une en photo, l'autre, peinte par León y Cosura, permettent de voir la différence de ces deux arts dans leur représentation de la guerre civile ; les couleurs, le fondu assez romantique de la peinture contrastent par la joliesse avec le noir et blanc de la photo qui paraît sèche, dure et triste. Les sujets sont surtout les désolations matérielles ; les groupes posés (ambulanciers, barricades avec leurs défenseurs) sont, par rapport aux clichés américains de la guerre de Sécession, figés et froids, à quelques exceptions

près, comme le groupe d'enfants prisonniers, fils de communards, parqués à Versailles et dont l'expression bouleverse l'organisation de la photo.

Au moment où le cinéma va naître, il semble que la photographie tienne son rôle documentaire. Elle apporte à domicile, plus précise, plus proche, plus intime qu'elle ne le fut jamais, l'image des conflits, qui, d'une certaine façon, se familiarise en se rétrécissant à l'échelle individuelle. Mais elle joue son rôle aussi dans la construction d'un imaginaire de la guerre. En se fragmentant à l'extrême par la photo, la notion de guerre s'atomise et recule dans l'abstraction, derrière l'abondance des détails qui constituent une sorte de brouillage, macabre, froid ou bon enfant selon les clichés. Désarticulée, éparpillée, mortifère ou camp scout avant la lettre, telle apparaît la guerre à l'image après l'invasion de la photo. Fascinante aussi, par sa fausse proximité. Fascinante, elle le restera, à travers les photos des reporters de guerre et les correspondants des revues à grand public (Life, Match, etc.).

# III. «LA MALEDICTION DE LA MEDIATETE» 12.

Le cinéma n'a que trois ans lorsque commence la guerre des Boers, mais déià, il a des traditions. Il est considéré soit comme un outil documentaire ou de laboratoire, soit comme un spectacle ; il est auréolé du pouvoir de «saisir la réalité», de prolonger la vie par la possibilité de projeter et de revoir, animées, des scènes disparues : une sorte de maîtrise du temps, voire de la mort<sup>13</sup> ! William L.K. Dickson, ancien assistant d'Edison, dans le récit qu'il fait de son expédition en Afrique du Sud avec sa lourde caméra, le Biograph, a conscience de faire œuvre de pionnier : «l'histoire de la combinaison du Biograph et de la guerre est une chose absolument nouvelle dans les annales de la guerre et de la science» 14. Il filme des panoramiques de paysages, des groupes de soldats, des départs en reconnaissance, des marches, des enterrements, des scènes de reddition, des prisonniers, des passages de rivières, etc. Ses scènes ne sont pas sans rappeler, pour le choix des sujets et un goût certain de la mise en scène et de la pose (Dickson n'hésite pas à demander qu'on recommence telle ou telle activité pour une deuxième prise), les photos de Fenton en Crimée. Le Biograph est très encombrant, très lourd, et il en subit les contraintes matérielles, par rapport aux photographes de 1900.

Mais les caméras se perfectionnent de jour en jour. Les conflits suivants, guerre russo-japonaise, guerre des Balkans, et surtout la guerre de 14-18 fournissent des images libérées de l'aspect «reconstitué» et posé. Les mouvements de caméra (variabilité de la profondeur de champ, plongée et contreplongée, travelling) libèrent le cinéma de la nécessité de cadrer proche, qui avait fait l'originalité des photographies. Ces mouvements et le défilement à 18 images/seconde redonnent au combat une certaine continuité, une certaine unité perdue. Mais cette mobilité lui permet en même temps de focaliser sur les détails les plus

fugitifs, expressions ou mouvements de peur, de joie, de surprise, de douleur. On joue donc dans les deux directions : récupération de la mise en scène des grands ensembles, découpage de l'espace et du temps en très petites unités.

Pendant la Première Guerre mondiale, les services cinématographiques des armées des pays belligérants se créent, qui ont le monopole des vues filmées sur les fronts. Toutes réserves d'usage faites sur la partialité de ce regard militaire, et hommage rendu à la qualité des opérateurs des armées, ces films ont constitué le modèle des représentations postérieures, aussi bien des documents à venir que des fictions construites autour d'épisodes des deux guerres mondiales et de leurs séquelles plus locales. En effet les conseillers historiques des films de fiction puisent largement aux sources militaires, assurés qu'ils sont ainsi de faire «vrai».

Il s'est donc constitué, grâce au cinéma, un stock de plans leitmotive, qui, malgré l'animation et la fragmentation, jouent plus ou moins le rôle dévolu jadis à la peinture de bataille, c'est-à-dire l'imposition, dans l'imaginaire collectif, de «types» d'images hors desquels ce qui se passe dans la réalité, mais qui n'est pas conforme à ce code habituel, est refoulé hors du filmable et du visible. Ces plans, dont le décor et les costumes changent<sup>15</sup> mais où les attitudes et les occupations restent les mêmes — soldats en colonne montant au front, adieux sur les quais de gare, artillerie en action, sas des sous-marins, parachutes en corolle, bureaux d'état-major bourrés de cartes et fourmillant de personnel féminin des armées — ces plans constituent autant d'images-signes et contribuent ainsi à une certaine banalisation, un certain appauvrissement des images de guerre.

Devenues si familières qu'elles en parviennent à perdre leur sens et leur valeur, les images cinématographiques des guerres du XXe siècle fonctionnent le plus souvent en deux directions (contraires ? complémentaires ?) : à la fois victimes de ce que Cassirer appelle «la malédiction de la médiateté» («le signe, dit-il, doit voiler là où il voudrait révéler» 16), elles repoussent la notion de guerre du saisissable, du concevable et la dissimulent dans les brumes de la sur-représentation. Leur fréquence d'apparition (qu'on pense aux journaux télévisés) sature et bloque la réflexion à leur sujet. En même temps, cette sorte d'annihilation ne conduit-elle pas à une quasi-divinisation de la guerre, née du fait même qu'elle échappe à l'image ?

Pour que la réflexion puisse à nouveau délivrer l'imaginaire dans lequel la représentation de la guerre patine, il faut des images nouvelles, sortant des normes, par leur violence peut-être, ou, au contraire, par leur discrétion. Certains documentaristes, F. Wiseman, par exemple, aux U.S.A., travaillent à susciter la réflexion sur la guerre par son absence même à l'image. Ainsi dans Sinaï Field Mission<sup>17</sup>, la guerre est fortement évoquée par les actions pacifiques menées pour qu'elle n'éclate pas dans la zone démilitarisée du Sinaï.

Ce qui vient d'être dit pour les guerres du XXe siècle demeure utilisable,

mutatis mutandis, pour les guerres du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Ici, les sources d'inspiration des cinéastes sont les gravures et les peintures de bataille, sources assurant donc, dans leur majorité, une représentation ordonnée de la guerre. Les débuts du cinéma ont largement puisé à ces sources picturales, ainsi que dans les mises en scène de théâtre de bataille, très en vogue au XIXe siècle à Paris, comme en témpignent les chroniques de Théophile Gautier<sup>18</sup>. Les premiers films d'histoire ont bénéficié des recherches et des goûts donnés par le théâtre : effets spéciaux, jeux d'optique, machineries, etc. L'Assassinat du Duc de Guise, les séquences historiques d'Intolérance de Griffith montrent la tendance à faire de la guerre une suite de tableaux vivants.

Si bien que le cinéma, dans sa reconstitution des conflits des siècles passés, renforce la vision conventionnelle et esthétisante des combats. Il reprend volontiers l'équation champ de bataille = champ cinématographique. Citons pour exemple et pêle-mêle : Alexandre Nevski d'Eisenstein, Napoléon d'Abel Gance, Fanfan la Tulipe de Christian Jaque, Guerre et Paix de King Vidor et Guerre et Paix de Bondartchouk<sup>19</sup>; tous présentent des démarques animées de toiles de bataille, sous le signe de l'épique. C'est précisément cette convention, comme embaumée dans le temps et qu'on nous présente au cinéma comme les mammouths dans les glaces de Sibérie, que Peter Watkins s'efforce de casser dans La Bataille de Culloden.

#### IV. LA BATAILLE DE CULLODEN.

Passons rapidement en revue les moyens de casser la vision traditionnelle d'une guerre passée.

#### 1. LE CHOIX MEME DE L'EPISODE DE CULLODEN.

Les forces en présence, à Culloden, étaient dans un déséquilibre moral, physique et technique si grand que les partisans des Stuart n'ont pu supporter plus d'une demi-heure le choc de l'armée royale anglaise. La bataille nous est donc présentée, dans le film, en temps réel, telle qu'elle a eu lieu et non en un raccourci symbolique. L'historiographe de service, mis en place par Watkins, indique en voix off, selon la technique du reportage de télévision, les minutes, qui donnent aux scènes une intensité et un effet de réalité violents.

#### 2. LES OPTIONS TECHNIQUES.

Le choix du noir et blanc exclut toute tentative de joliesse, et même assure peut-être à l'œuvre un air de pauvreté. De plus, l'absence de la musique, sauf à la fin, ou lors des scènes de préparatifs militaires prive l'incohérence de la

guerre de la cohérence que lui prêtent généralement les bandes musicales, et de toute source d'effets.

Les techniques de prise de vue, caméra à l'épaule et le plus souvent en une seule prise 20, ont été utilisées pour écarter systématiquement tout ce qui peut paraître construit dramatiquement. La bataille elle-même est constamment décadrée, vue par la caméra le plus souvent du point de vue des fantassins, avec la brutalité des coups en gros plans, avec les expressions de peur, de fatigue, les mouvements, les blessures ; de temps en temps seulement, la caméra donne le point de vue plus général des chefs ou de l'historiographe.

#### 3. LA FOCALISATION SUR QUELQUES INDIVIDUS.

Faite par un système d'interviews avant et après la bataille, elle accroche les spectateurs au sort des personnes par un sentiment de connaissance, d'intimité. De plus le choix d'acteurs non professionnels pour toutes les catégories de rôles assure un naturel, une spontanéité, dus au fait que nous sommes privés de toute référence à d'autres «rôles» antérieurs.

# 4. UN ESSAI D'OSMOSE ET DE VA-ET-VIENT ENTRE LE XVIIIe ET LE XXe SIECLE.

P. Watkins s'efforce de faire circuler la saisie du temps dans les deux sens. D'une part, le spectateur actuel est attiré vers le passé, comme dans tout film d'histoire, par la reconstitution des costumes, des maisons et des objets, par l'évocation des problèmes spécifiques qui sont à l'origine de la bataille, par la fidélité physique des personnages célèbres : Charles-Edouard Stuart bégaie, le duc de Cumberland est un gros jeune homme poupin, etc. D'autre part, le XVIIIe siècle est tiré vers nous, à son tour : d'abord par l'utilisation de la technique d'interview calquant les reportages télévisés. Enfin, les problèmes spécifiques des Ecossais sont présentés, au niveau du vocabulaire surtout («pacification», «répression»), comme s'il s'agissait plus ou moins d'une colonie, ou du «tiers monde» de la Grande-Bretagne. Ils suscitent ainsi des résonances tout actuelles, soit avec les luttes coloniales des années soixante de notre siècle soit avec le problème irlandais.

Il faut laisser maintenant parler les images de P. Watkins. Le bouleversement imposé par le cinéma à la représentation de la guerre saute aux yeux. Elle est passée de la majesté colorée, contenue et organisée, des grandes compositions picturales, aux éclats nés et diffusés grâce aux objectifs, parallèlement à l'évolution de la guerre elle-même. Celle-ci, éclatée en guérillas, en actions de commandos, rejetée parfois dans l'invisible (radars, missiles, satellites), voire dans l'inimaginable (stocks atomiques), irreprésentable, si ce n'est par fragments, sous peine de travestissement, nous échappe de plus en plus. Cent ans après Fabrice, Bardamu, dans le *Voyage au bout de la nuit*, ne se demande plus s'il a vu une bataille, mais il constate : «La guerre, en somme, c'était tout ce qu'on ne comprenait pas»<sup>21</sup>.

Hélène PUISEUX

#### **NOTES**

- 1. La Bataille de Culloden. Réalisateur : Peter Watkins. Producteur : B.B.C. Noir et Blanc, Grande-Bretagne, 1964.
- 2. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, édition Gallimard, coll. de la Pléiade, Romans et Nouvelles, t. II, p. 95.
- 3. Il n'en est pas de même pour les «révoltes», jacqueries, guerres de religion ou d'indépendance : ni sur le terrain, ni en représentation, elles ne participent à cette idée simple, globale de la guerre, dont on ne leur accorde pas toujours le nom.
- 4. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, «Salon de 1859», Gallimard, coll. de la Pléiade, p. 761-863, cf. notamment les sections II (le public moderne et la photographie) et VI (Religion, Histoire et Fantaisie, suite).
  - 5. Ibid., p. 794.
- 6. Cf. Roy Meredith, *Mr. Lincoln's Carmeraman, Matthew B. Brady*, New York, Charles Scribner's Sons, 1946, où cette phrase est citée comme ayant été prononcée par un assistant de Brady lors de photos sur un champ de bataille.
- 7. Ernest Lacan, Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient, Paris, Grassart, 1856.
- 8. Cf. Bibliographie concernant R. Fenton in H. et A. Gernsheim, Roger Fenton, Photographer of the Crimeen War, his photographs and his letters from the Crimee, London, Martin Secker and Warburg, 1954.
- 9. Cf. J.D. Horan, *T. O'Sullivan, America's Forgotten Photographer*, New York, Bonanza Books, 1966, citant cette phrase parue dans *Atlantic Monthly*, juillet 1863, comme ayant été écrite par Sir Oliver Wendell Holmes dont le fils avait été blessé à Gettysburg, après sa visite à une exposition de photos de Gardner et Sullivan.
- 10. Sources pour les photos de la guerre de Sécession : essentiellement Library of Congress et National Archives. Cf. aussi bibliographie in Renée Lemaitre, La guerre de Sécession en photos, Bruxelles, Elzevier, 1975. Et pour les problèmes particuliers de Brady, R. Meredith, cité en note 6, passim.
- 11. Paris sous la Commune par un témoin fidèle, la photographie, Paris, Bureau de vente, 17, rue du Croissant (1871 ?), 251 p., planches, photos, affiches, documents.
  - 12. Ernst Cassirer, Langage et mythe, Paris, Ed. de Minuit, 1973, p. 14-15.
- 13. Cf. les comptes rendus à la suite des premières projections des frères Lumière, par exemple l'article non signé paru dans Le Radical, 30/12/1895.

- 14. W.K.L. Dickson, The Biograph in Battle, its story in the South Africa War, London, T. Fisher, 1901.
- 15. Avec chaque conflit, bien sûr, il se forme une sous-catégorie de plans-leitmotive, ainsi guerre du Vietnam =eau et forêt, Moyen-Orient = sable et soleil, Corée = collines chauves et neige, guerre de 14 = tranchées boueuses, etc.
  - 16, E. Cassirer, op. cit., p. 14-15.
  - 17. Frederic Wiseman, Sinai Field Mission, moyen métrage, noir et blanc, U.S.A., 1980.
- 18. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, 6 volumes, Paris, 1858. Cf. notamment les comptes rendus des pièces données au Cirque olympique, théâtre spécialisé dans les «pièces militaires». Les thèmes préférés étaient soit les guerres de l'Empire, soit la colonisation de l'Algérie, soit les luttes d'indépendance grecque. Les batailles étaient reconstituées sur scène et très violentes.
- 19. Cette liste parfaitement squelettique indique surtout quelques jalons dans le temps: 1908, L'Assessinat du duc de Guise (Calmette et Le Bargy), 1916, Intolérance (Griffith), 1939, Alexandre Nevski (Eisenstein), 1952, Fanfan la Tulipe (Christian Jaque), 1957, Guerre et Paix (King Vidor), 1966, Guerre et Paix (Bondartchouk).
- 20. Cf. les interviews accordées par P. Watkins aux revues spécialisées françaises, par exemple *Cinéma pratique*, nº 67, *Téléciné*, nº 138, *Cinéma 67*, nº 116.
  - 21. L.-F. Céline, Voyage au bout de la nuit, Gallimard, col. de la Pléiade, p. 15.